



**HAL**  
open science

## Une journée à Cyrène

Bénédicte Delignon, Sabine Luciani, Paré-Rey Pascale

► **To cite this version:**

Bénédicte Delignon, Sabine Luciani, Paré-Rey Pascale. Une journée à Cyrène : lecture du Rudens de Plaute. Une journée à Cyrène: lecture du Rudens de Plaute, May 2010, Lyon, France. 18, Presses universitaires de la Méditerranée, 210 p., 2011, Cahiers du GITA, 978-2-84269-918-5. halshs-00834586

**HAL Id: halshs-00834586**

**<https://shs.hal.science/halshs-00834586>**

Submitted on 23 Aug 2021

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

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

Une journée à Cyrène  
Lecture du *Rudens* de Plaute

Cahiers du Gita 18

Une journée à Cyrène  
Lecture du *Rudens* de Plaute

Textes réunis et édités par  
Bénédicte DELIGNON, Sabine LUCIANI et Pascale PARÉ-REY

PRESSES UNIVERSITAIRES DE LA MÉDITERRANÉE

Illustration de couverture  
*Cyrène. Temple d'Apollon.* Photographie : Alain MALISSARD

Mots-clés  
Plaute, *Rudens*, *palliata*, comédie, théâtre, Rome



*Tous droits réservés, PULM, 2011*  
ISBN 978-2-84269-918-5

## Liste des auteurs

**Nicolas BOULIC** est PRAG à l'université Stendhal-Grenoble III et membre de l'Équipe RARE (Rhétorique de l'Antiquité à la Révolution, EA 3017). Il est l'auteur d'une thèse soutenue à l'université Stendhal-Grenoble III en 2008 et intitulée *Formes, sens et symboliques des conflits entre les fils et les pères dans les comédies grecques et latines*.

**Isabelle DAVID** est maître de conférences à l'université Paul-Valéry — Montpellier III et membre de l'équipe CRISES (Centre de recherches interdisciplinaires en sciences humaines et sociales, EA 4424). Elle est l'auteur d'une thèse soutenue à l'université Toulouse II-Le Mirail en 2008, intitulée *La fabrique du personnage plautinien. Étude sur le masque et la gestuelle*, et des *Silves latines*, Plaute, *Rudens*, Neuilly, 2010.

**Bénédicté DELIGNON** est maître de conférences à l'École normale supérieure de Lyon et membre du CEROR (Centre d'études et de recherches sur l'Occident romain, EA 664). Elle est l'auteur de « Types plautiniens et types térentiens dans l'*Eunuque* : modalités et enjeux d'une confrontation », *Vita Latina*, 2009, p. 2-17 et d'un ouvrage intitulé *Les Satires d'Horace et la comédie gréco-latine*, Paris, 2006.

**Michèle Ducos** est professeur à l'université Paris IV — Sorbonne et membre du Centre d'édition et de commentaire de textes grecs et latins (EA 1491). Elle est l'auteur de nombreux articles sur le droit et la littérature à Rome, et a publié les ouvrages suivants : *Les Romains et la loi*, Paris, 1983 et *Rome et le droit*, Paris, 1996.

**Jean Christian DUMONT** est professeur émérite à l'université Paris Ouest Nanterre La Défense et spécialiste du théâtre antique. Il est auteur de *Servus. Rome et l'esclavage sous la République*, Rome, 1987 et co-auteur du *Théâtre à Rome*,

Paris, 1998. Il a publié de nombreux articles sur Plaute, dont « L'espace plautinien : de la place publique à la ville », *Où Courir ?*, *Pallas* 54, 2001, p. 103-112 et « Originalité du *Rudens* », *Vita Latina* 182, juin 2010, p. 9-19.

**Christina FILOCHE** est maître de conférences à l'université de Bourgogne et membre du CPTC (Centre pluridisciplinaire textes et cultures, EA 4178). Elle est l'auteur d'une thèse soutenue à l'université Paris Ouest en 2004 et intitulée *La caractérisation par le langage des personnages de la comédie de Plaute* (à paraître en 2011). Elle a publié plusieurs articles sur la comédie latine dont « Le *miles* plautinien ou le langage comique d'un anti-héros », *Revue des Études Latines* 85, 2008, p. 54-73, et « Ressources et significations du double dans les *Bacchides* de Plaute », dans *Epiphania. Recueil d'études orientales, grecques et latines offertes à Aline Pourkier*, éd. E. Oudot et F. Poli, Nancy/Paris, 2008, p. 339-363.

**Michel GRIFFE** est maître de conférences honoraire à l'université Paul-Valéry — Montpellier III. Il a codirigé l'édition de *Grammairiens et Philosophes dans l'Antiquité gréco-romaine*, Montpellier, 2008.

**Sabine LUCIANI** est Professeur à l'université Stendhal — Grenoble III et membre de l'Équipe RARE (Rhétorique de l'antiquité à la Révolution, EA 3017). Elle est l'auteur de *L'éclair immobile dans la plaine. Philosophie et poétique du temps chez Lucrèce*, Paris, 2000 et co-auteur d'une traduction commentée du *De opificio Dei* de Lactance, Turnhout, 2009.

**Pascale PARÉ-REY** est maître de Conférences à l'université Jean Moulin-Lyon III et membre du CEROR (Centre d'Études et de Recherches sur l'Occident Romain, EA 664). Elle est l'auteur d'une thèse soutenue à l'université de Toulouse II-Le Mirail en 2005, intitulée *Flores et acumina. Les sententiae dans les tragédies de Sénèque* (à paraître en 2011). Elle a coédité *Les maximes théâtrales en Grèce et à Rome : transferts, réécritures, emplois*, Lyon (à paraître en 2011).

*Que Paul Marius Martin, qui nous a éclairés de ses conseils avisés de latiniste et de marin, et Alain Malissard, à qui nous devons l'illustration de couverture, veuillent bien trouver ici l'expression de notre gratitude.*



## Avant-propos : *De Rudentis explicatione*

Sabine LUCIANI

(Université Grenoble III, RARE)

Parmi les cent trente comédies attribuées à Plaute, nous n'en avons conservé que vingt et une, dont le<sup>1</sup> *Rudens*/le *Cordage*, qui se trouve à nouveau au programme de l'agrégation de Lettres classiques en 2010 et 2011<sup>2</sup>. Or cette pièce, composée au tournant du II<sup>e</sup> siècle avant notre ère, occupe une place à part dans le corpus plautinien comme dans le théâtre latin. Outre les problèmes posés par les rapports de Plaute à sa source grecque, cette comédie, qui a probablement inspiré, entre autres, la *Tempête* de William Shakespeare et le *Naufrage* de Hélène-Virginie Riccoboni (1726)<sup>3</sup>, réserve en effet bien des surprises, de son titre énigmatique à son dénouement amoral en passant par son intrigue romanesque, son prologue édifiant, sa composition paratactique, son décor maritime, son chœur de pêcheurs misérables, sa tonalité paratragique, ses héroïnes au noble cœur et leur émouvant lamento.

De quoi s'agit-il ? Nous sommes au rivage de Cyrène, petite colonie grecque installée dans une zone fertile du littoral Libyen<sup>4</sup> et réputée pour la culture du Silphium, espèce de fêrule aujourd'hui disparue, qui possédait des propriétés

---

1. Bien qu'il soit de genre masculin, le substantif *rudens* est employé au féminin dans notre comédie (cf. v. 938 : *Dum hanc tibi quam trahis rudentem complico*). Il conviendrait donc logiquement d'utiliser également le féminin dans le titre (la *Rudens*), cf. M. SEITA (2005), *La vita è sogno : lettura della Rudens di Plauto*, Alessandria. Cependant, par commodité, nous nous conformerons à l'usage et conserverons le masculin pour le titre de l'œuvre.

2. Rappelons que cette comédie avait déjà été au programme de la session 1988 et qu'elle avait fait l'objet d'articles dans différentes revues, dont *Kentron* et *Vita Latina*, cf. J.C. DUMONT (1987), « Le *Rudens* ou le triomphe de la vertu », *Vita Latina*, n° 108, 3, p. 2-7 ; J.C. DUMONT (1987), « Plaute et le *Rudens*. Repères bibliographiques », *Kentron*, n° 3, p. 145-152 ; J. HELLEGOUARC'H (1988), « Sur le *Rudens* : à propos de la fin de l'acte IV (sc. 5, 6, 7, 8) », *Kentron*, n° 4, p. 33-38.

3. Cf. E. LEFEVRE (2006), *Plautus Rudens*, Tubingen, p. 190-196.

4. Hérodote, IV, 199, précise qu'on pouvait y faire trois récoltes par an.

culinaires, aromatiques et médicinales<sup>1</sup>. Il importait peu à Plaute ou à son modèle grec que l'antique Cyrène fût située en réalité à une quinzaine de kilomètres de la mer : la fiction dramatique, fertile en rebondissements romanesques, imposait un cadre maritime. Une brève présentation de l'intrigue suffira à le montrer. Dans le prologue, l'étoile Arcture, qui expose la situation et introduit les personnages, évoque la tempête qu'elle a déclenchée pour punir un marchand de filles scélérat et sauver l'héroïne de la fable (v. 67-71). Grâce aux informations fournies par ce personnage divin, le spectateur comprend d'emblée que ces événements constituent un ressort dramatique essentiel : Démonès, vieillard athénien exilé à Cyrène, a perdu sa fille, Palestra, qui a été enlevée par des pirates puis vendue à un proxénète. Le jeune Pleusidippe, épris de Palestra, a versé des arrhes pour l'acheter. Mais le *leno* Labrax, sur les conseils de son hôte sicilien Charmidès, n'a pas respecté son engagement et s'est embarqué pour la Sicile, où il comptait vendre Palestra et sa compagne, Ampélisque, à un meilleur prix (v. 33-66). Cependant, ses plans ont été déjoués puisque son navire a sombré dans la tempête déchaînée par Arcture. Les ingrédients traditionnels de la *palliata* sont réunis : argument amoureux, jeune fille au pouvoir d'un *leno* parjure, esclave ingénieux au service des amours de son maître, péripéties romanesques<sup>2</sup> ; la pièce peut commencer : le jour se lève sur une côte désolée. Le décor se réduit à une pauvre maison, un autel, un temple et peut-être quelques rochers<sup>3</sup>. Dans la première scène apparaît Scéparnion, esclave de Démons, qui s'efforce de réparer les dégâts causés par la tempête (v. 83-88). Arrive alors Pleusidippe, à la recherche de Labrax, qui lui avait donné rendez-vous pour un banquet près du temple de Vénus (v. 89-184). Après le départ du jeune homme, Palestra et Ampélisque, rescapées du naufrage, font successivement leur entrée et trouvent refuge auprès de la prêtresse de Vénus, Ptolémocratie (v. 185-273). Mais le *leno* et son compagnon, eux aussi rejetés sur la plage (v. 485-556), finissent par découvrir leur refuge. Les jeunes filles parviennent cependant à échapper aux griffes de Labrax, qui tentait de les arracher à l'autel de Vénus, grâce à l'intervention de Trachalion, fidèle esclave de Pleusidippe, qui implore emphatiquement l'aide de Démonès (v. 615-663). Après avoir confié les jeunes filles au vieillard et à ses esclaves (v. 664-838),

1. Cf. Pline l'Ancien XIX, 15. Le commerce du Silphium et de sa résine, le *lasericium*, contribuait à la prospérité de Cyrène. Aussi cette plante, fréquemment représentée sur les monnaies, était-elle devenue l'emblème de la cité. Cette culture est mentionnée dans la comédie, cf. *Rud.* 630-633.

2. Sur les codes de la *palliata*, cf. F. DUPONT (1985), *L'acteur-roi ou le théâtre dans la Rome Antique*, Paris, p. 248-266 et (1999), *Le théâtre latin*, Paris, p. 105-121.

3. Les rochers sont fréquemment mentionnés par les personnages (cf. *Rud.* 76, 166, 180, 206). Il est possible qu'ils aient été représentés sur scène. Cependant, on peut aussi penser que ces rochers n'existaient que symboliquement, à travers le discours des personnages. Sur les problèmes posés par l'espace scénique du *Rudens*, cf. J. C. DUMONT (2001), « L'espace plautinien : de la place publique à la ville », *Où Courir ?*, *Pallas*, n° 54, p. 103-112 ; C. W. MARSHALL (2006), *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*, Cambridge, p. 50-60 ; M. FAURE-RIBREAU (2009), « Les défis de l'argumentation du *Rudens*, ou comment jouer une comédie en bord de mer », *Vita Latina*, n° 181, décembre 2009, p. 18-28.

Trachalion part informer son maître, qui traîne le *leno* en justice (v. 839-891). Pendant ce temps, le pêcheur Gripus, esclave de Démonès, fait son entrée, traînant dans ses filets une valise qu'il vient de pêcher et dont il espère tirer grand profit (v. 906-937). Mais la nature de cette pêche miraculeuse n'échappe pas à Trachalion, que son maître avait justement envoyé sur le rivage. Ayant identifié la valise du *leno*<sup>1</sup>, qui recélait, entre autres, les *crepundia* indispensables à l'identification de Palestra, Trachalion s'efforce de la récupérer (v. 938-1044). Ne parvenant à s'accorder au sujet de la possession de la valise, les deux esclaves demandent à Démonès d'arbitrer leur différend. Le vieillard découvre, tandis que Palestra énumère le contenu de sa précieuse cassette, que la jeune naufragée n'est autre que sa propre fille (v. 1045-1190). Elle pourra ainsi épouser Pleusidippe, qui par bonheur se révèle être un parent éloigné de Démonès (v. 1191-1204). Ampélisque, rachetée au *leno* grâce au contenu de la valise, épousera Trachalion, affranchi en récompense de son dévouement (v. 1205-1226). Gripus, contraint par Démonès de rendre la valise à Labrax (v. 1227-1263), obtient en retour son affranchissement. Quant au *leno*, non seulement il retrouve une grande partie de sa fortune, mais il est convié par Démonès au banquet final (v. 1357-1423).

Il appert de ce résumé qu'en dépit de sa conformité au genre de la *Nea* et de la *Palliata*, le *Rudens* se distingue *a priori* par son cadre maritime et sauvage, par l'absence de conflit père/fils et par le rôle modeste attribué à l'esclave Trachalion, qui ne met en œuvre aucune supercherie pour servir son jeune maître<sup>2</sup>. Mais cette comédie pittoresque et attachante comporte bien d'autres spécificités qu'il conviendra d'explorer. Le lecteur ne trouvera dans le présent volume aucune révélation inédite sur la biographie de Plaute, sur la date de composition ou même sur les sources du *Rudens*. Concernant la carrière de Plaute, les témoignages antiques ne sont guère fiables, à l'exception peut-être de celui de Cicéron, qui nous apprend que le poète serait mort en 184 avant notre ère, après avoir composé plusieurs pièces durant sa vieillesse, en particulier le *Pseudolus*, qui date de 191<sup>3</sup>. On peut déduire de ces indications une date de naissance antérieure à 250. Il est également raisonnable de penser avec Aulu-Gelle que Plaute, qui parlait le grec, fut acteur avant de combiner les fonctions de chef de troupe, auteur de comédies et interprète<sup>4</sup>. En revanche, ni son lieu de naissance, Sarsina en Ombrie selon Suétone, ni son nom, Titus Maccius Plautus, qui évoque un personnage de l'atellane, ni la date de sa venue à Rome, que l'on peut approximativement situer entre 240 et 220,

1. Comment l'esclave a-t-il pu identifier cette valise, qu'il n'avait jamais vue auparavant ? Peut-être en songeant à celle dont lui avait parlé Ampélisque, et dont il avait prophétisé la redécouverte, cf. *Rud.* 395-397.

2. Cf. I. DAVID (2010) dans DAVID I. et PUCCINI-DELBAY G. (2010), *Silves latines*, Plaute, *Rudens*; Pétrone, *Satiricon*, Neuilly, 2010, p. 17.

3. Cf. Cic. *Brut.* 60 ; *CM* 50.

4. Cf. Gell. *Noct. Att.* III, 3, 14 et la mise au point de J. C. DUMONT et M. H. GARELLI (1998), *Le théâtre à Rome*, Paris, p. 39-40.

ni le détail de sa formation littéraire ne sont établis avec certitude<sup>1</sup>. Quant aux anecdotes qui présentent successivement notre poète en acteur au chômage suite à la guerre d'Hannibal, en chef d'entreprise commerciale, en naufragé ruiné et finalement en esclave pour dettes réduit à « tourner la meule<sup>2</sup> », pour être conformes à « la précarité des gens de théâtre<sup>3</sup> », elles n'en sont pas moins sujettes à caution. Le fait que l'on relève de nombreux échos de ces épisodes romanesques au sein des comédies plautiniennes ne suffit pas à établir qu'ils renvoient à l'expérience de l'auteur. Il est en revanche plus légitime de supposer que les biographes antiques ont mis à profit ces éléments dramatiques pour reconstituer la vie de Plaute. Il en est ainsi, dans le *Rudens*, des plaintes du *leno* Labrax, qui, suite au naufrage de son navire, se désole d'avoir perdu tous ses biens en mer :

« *Qui homo <esse> sese miserum et mendicum uolet,  
Neptuno credat sese atque aetatem suam;  
Nam siquis cum eo quid rei commiscuit,  
Ad hoc exemplum amititit ornatum domum.* » (v. 485-488)

Qui voudra n'être qu'un malheureux, un mendiant, n'aura qu'à confier à Neptune sa personne et son existence. Quiconque s'avise d'avoir affaire avec lui, voici en quel équipement il vous le renvoie dans ses foyers<sup>4</sup>.

Même s'il est tentant de voir dans les lamentations du *leno* une allusion aux propres mésaventures du poète dans ses entreprises maritimes, la validité de ce rapprochement est difficilement démontrable, d'autant que le motif semble remonter au *Pornoboskos* de Posidippe.

La date de composition du *Rudens* demeure également énigmatique puisqu'en dehors du *Stichus* et du *Pseudolus*, dont les didascalies révèlent qu'ils ont été respectivement composés en 200 et 191, nous ne disposons d'aucune indication chronologique. De plus, les quelques allusions à l'actualité que l'on relève dans la comédie ne sont guères utiles de ce point de vue. On peut tout au plus conclure d'une référence à la *uelitatio* (v. 525) que le *Rudens* est postérieur à l'année 211, date de création du corps des vélites. La mention des *hostes* en revanche (v. 82), qui peuvent aussi bien désigner l'armée carthaginoise qu'Antiochos de Syrie, n'apporte aucune précision supplémentaire<sup>5</sup>.

Quant à la question des sources du *Rudens*, elle est à la fois très simple et insoluble. Simple parce Plaute révèle dans le prologue (v. 32-33) le nom de son modèle, à savoir Diphile, poète de la *Nea*, contemporain de Ménandre. Cependant, si nous savons que les modèles de la *Casina* et de la *Vidularia* étaient du même auteur, nous n'avons aucune information sur le titre et l'argument

1. Cf. Suet. *Vir. ill.* 24. Pour une tentative de reconstitution et une discussion approfondie sur ces questions, cf. C. PANSIÉRI (1997), *Plaute et Rome ou les ambiguïtés d'un marginal*, Bruxelles, p. 38-146.

2. Cf. Hier. *Chron. Ad. Ann.* 1817.

3. Voir C. PANSIÉRI (1997), *op. cit.*, p. 142.

4. Traduction A. ERNOUT (1938).

5. Sur ce point, cf. la synthèse récente d'I. DAVID (2010), *op. cit.*, p. 18.

de ces comédies, qui ne sont pas parvenues jusqu'à nous. Dans ces conditions, il aussi aventureux de chercher à déterminer l'originalité de Plaute par rapport à ses modèles grecs que de tenter une reconstitution des pièces originales à partir des *palliatae* qui en sont inspirées<sup>1</sup>. On a proposé de rattacher le *Rudens* à une comédie de Diphile intitulée *Epitrope* / *Le Tribunal d'arbitrage*, elle-même imitée des *Epitrepontes* de Ménandre, dont nous avons conservé la plus grande partie<sup>2</sup>. Les pièces de Ménandre et de Plaute donnent en effet toutes deux lieu à une scène de reconnaissance permise par des *signa* que se disputent deux esclaves. Dans les deux cas, l'arbitre sollicité pour régler le conflit a des liens de parenté avec l'enfant à qui appartiennent les objets du litige. Mais, dans la mesure où les pièces de Diphile sont perdues, ces rapprochements demeurent hypothétiques, d'autant que le motif de l'*anagnorisis*, largement exploité dans la comédie plautinienne, remonte à la tragédie, et en particulier à Euripide, dont Plaute semble avoir été un lecteur attentif<sup>3</sup>. C'est pourquoi, même si le rôle de la *Nea* reste prédominant, il faut également faire la part des autres types de modèles dramatiques (tragédie, atellane et mime), mais aussi des modèles non dramatiques (épopée), ainsi que des influences non littéraires, qu'il s'agisse des pratiques juridiques, des traditions religieuses ou des *realia*.

Face à ces incertitudes, il paraît plus raisonnable et plus constructif de revenir au texte lui-même et de se concentrer, avec la prudence qui s'impose à l'égard d'un corpus incomplet, sur « l'originalité du *Rudens* par rapport aux autres pièces de Plaute », conformément au programme tracé par J. C. Dumont dans un article récent<sup>4</sup>. C'est dans cette perspective que huit spécialistes du théâtre latin ont étudié la composition, les personnages et les thématiques dominantes de la pièce, à l'occasion de rencontres destinées aux agrégatifs mais aussi, plus largement, à tous les spécialistes et amateurs de théâtre. Le présent volume réunit les communications présentées lors de deux journées d'étude successives consacrées au *Rudens* : la première, organisée par Malika Bastin et Sabine Luciani, a eu lieu le 11 mai 2010 à l'université Stendhal — Grenoble III, grâce au soutien du département de Lettres classiques, de l'U.F.R. Lettres et arts et du laboratoire RARE (Rhétorique de l'Antiquité à la Révolution) ; la seconde, organisée par Bénédicte Delignon et Pascale Paré-Rey, avec le soutien du CEROR (Centre d'études et de recherches sur l'Occident romain), de l'École normale supérieure de Lyon et de l'université Jean Moulin — Lyon III, a eu lieu dans cette même université le 21 mai 2010.

1. Pour la comédie plautinienne dans son ensemble, cf. E. FRAENKEL (2007), *Plautine elements in Plautus*, trad. anglaise par T. Drevikovsky et F. Muecke, Oxford/New York. En ce qui concerne le *Rudens* en particulier, cf. E. LEFÈVRE (1984), *Diphilos und Plautus. Der Rudens und sein original*, Mainz et ID. (2006), *Plautus Rudens*, Tubingen, qui propose une reconstitution de l'original grec à partir de ce qu'il considère comme des innovations plautiniennes.

2. Cf. F. MARX (1959<sup>2</sup>), *Rudens*, Amsterdam.

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

4. Cf. J. C. DUMONT (2010), « Originalité du *Rudens* », *Vita Latina*, n° 182, juin 2010, p. 9-19.

Pour tenter d'éclairer les liens qu'entretient le *Rudens* avec l'ensemble du *corpus* plautinien, les trois premières études envisagent, selon différentes perspectives complémentaires, la composition et l'unité de cette comédie, dont la discontinuité et les incohérences ont souvent été soulignées par la critique<sup>1</sup>.

- À titre d'introduction, Bénédicte Delignon propose une réflexion sur la structure du *Rudens*, envisagée non pas en relation à la question de l'unité des sources mais en termes de cohérence interne : il s'agit d'interroger, au plan dramatique, psychologique et générique, l'efficacité de la composition, qui correspond à la juxtaposition de deux actions<sup>2</sup>.
- Cette lecture est prolongée et confirmée par les analyses de Michel Griffe, qui rappelle à juste titre le rôle essentiel joué par la métrique dans la structure des comédies plautiniennes et du *Rudens* en particulier. La division en actes, qui ne remonte pas à Plaute, est artificielle et dénuée de toute pertinence par rapport au développement de l'intrigue. En revanche, l'alternance entre le *diuerbium*, qui correspond aux répliques parlées, et le *canticum*, parties récitées ou chantées accompagnées de musique, comporte une fonction structurante et spectaculaire primordiale<sup>3</sup>. Cela apparaît clairement dans l'analyse métrique du *Rudens* et dans la délimitation séquentielle qui en résulte. L'étude de la métrique contribue à mettre en évidence la spécificité du *Rudens*, qui présente une grande variété de rythmes et donne une place prépondérante à la musique. Cette dernière caractéristique est à mettre en relation avec l'importance accordée à l'émotion et au pathétique. Notre *palliata* est en effet traversée par un fil directeur tragique, qui imprime sa marque de façon plus ou moins explicite sur la représentation et lui confère une tonalité particulière<sup>4</sup>. Cependant, les marqueurs comiques, références à la farce atellane, à la *fescennina iocatio*, à la pratique de la *uelitatio*, sont néanmoins présents et impliquent une réflexion sur le mélange des registres, qui constitue également une spécificité du *Rudens*.
- Cet aspect est étudié par Christina Filoche, qui aborde les questions génériques selon une double perspective : « Comique et tragique dans le *Rudens* » et « le *Rudens* de Plaute, une comédie ? ». En dépit de la *fabula* mélodramatique qui nourrit l'intrigue et des accents pathétiques qui

1. Cf. C. COULTER (1913), « The Composition of the *Rudens* of Plautus », *Classical Philology*, n° 8, 1, p. 57-64 ; G. JACHMANN (1931), *Plautinisches und Attisches*, Berlin ; H. DREXLER (1934), *Die Komposition von Terenz' Adelphen und Plautus' Rudens*, Leipzig ; W. H. FRIEDRICH (1953), *Euripides und Diphilos zur Dramatugie der Spätformen*, Munich ; E. LEFÈVRE (2006), *op. cit.*

2. Cf. A. GARZYA (1969), *op. cit.*

3. Cf. F. DUPONT (1985), *op. cit.* et (1999), *op. cit.* ; C. W. MARSHALL (2006), *op. cit.*, p. 203-244.

4. Cf. F. LEO (1912), *Plautinische Forschungen zur Kritik und Geschichte der Komödie*, Berlin, p. 159 et suiv. ; W. H. FRIEDRICH (1953), *op. cit.*, p. 171-233 ; M. BIANCO (2006), dans BIANCO M. M. et PETRONE G. (éd.) (2006), *La commedia di Plauto e la parodia : il lato comico dei paradigmi tragici*, Palermo, p. 65-70 ; J. C. DUMONT (2010), *art. cit.*, p. 15-16.

caractérisent les voix féminines<sup>1</sup>, il convient de ne pas négliger la place de la parodie et de souligner le triomphe du rire dans les deux derniers actes.

Après ces trois premières études d'ensemble portant sur les questions structurelles et génériques, les trois suivantes sont centrées sur les figures qui animent l'intrigue et contribuent fortement à l'originalité de chaque comédie. En effet, dans la mesure où les personnages donnent lieu à de multiples variations par rapport au type auquel ils appartiennent, il est important de préciser leurs traits distinctifs, qu'ils relèvent du langage, de la gestuelle, des costumes ou des masques.

- Dans cette perspective, Isabelle David souligne le rôle des gestes dans la caractérisation des personnages : outre les gestes conventionnels, qui contribuent à définir les personnages les uns par rapport aux autres, et les gestes caractérisants, qui permettent de rattacher le personnage à un type donné, les personnages accomplissent également certains gestes individuels qui introduisent un écart par rapport aux attentes du spectateur et visent à les singulariser. Il en est ainsi de l'attitude très digne de Démonès, de la gestuelle tragique de Palestra ou encore des mouvements violents accomplis par Labrax.
- C'est ce dernier personnage, dont la portée comique et la fonction dramatique sont primordiales, qui retient l'attention de Jean Christian Dumont. Après avoir rappelé que le *leno*, qui se caractérise traditionnellement par le parjure, le mépris des règles sociales et la voracité, représente dans l'univers de la comédie le principal obstacle à la fin heureuse attendue, l'auteur montre comment Plaute renouvelle le type grâce à la figure excessive de Labrax. Ce « champion du parjure » surpasse en effet les autres *lenones* de comédie par son impudence éhontée et par les souffrances qui lui sont infligées. Cependant, parmi le personnel comique du *Rudens*, la figure sentencieuse et antipathique de Gripus, dont l'entrée en scène correspond à une « catastrophe » dans l'économie de la *fabula*, constitue également une variation originale.
- C'est ce que montre Christina Filoche à travers le commentaire de son monologue (v. 900-937). Loin d'être un divertissement dont l'intérêt se limiterait au comique de caractère, la monodie de Gripus, qui prend la forme d'un *canticum mutatis modis*, comporte une fonction dramatique importante. L'entrée en scène tardive de cet esclave, qui chante la pêche miraculeuse d'un mystérieux poisson-valise, précipite en effet le dénouement en permettant la reconnaissance de la jeune Palestra. La tonalité poétique du monologue, qui met en voix les rêveries du *seruus*, attire en outre l'attention du spectateur sur les accessoires-clés de l'intrigue, à savoir la valise, qui, outre la fortune du *leno*, contient les *crepundia* de

1. Cf. E. FRAENKEL (1922), *Plautinisches im Plautus*, Berlin, p. 342 ; C. MARSHALL (2006), *op. cit.*, p. 159-194 ; M. SEITA (2006), *op. cit.*, p. 24-36 ; D. DUTSCH (2008), *Feminine Discourse in Roman Comedy : On Echoes and Voices*, Oxford, p. 126-137.

l'héroïne, ainsi que le cordage, au moyen duquel Gripus traîne la valise et dont Trachalion cherchera à s'emparer dans la scène suivante.

Si l'analyse menée dans ces trois études met en évidence les liens étroits qui unissent la caractérisation des personnages et le déroulement de l'intrigue, elle introduit également un questionnement sur la signification du *Rudens*. Ainsi, le cynisme qui caractérise l'esclave Gripus représente à la fois une source de comique et un ressort dramatique. Cependant, pour défendre ses intérêts face à son maître Démonès, ce personnage formule en outre une observation perspicace sur les prétentions didactiques du théâtre comique :

*Spectaui ego pridem comicos ad istunc modum  
Sapienter dicta dicere atque is plaudier,  
Cum illos sapientis mores monstrabant poplo.  
Sed cum inde suam quisque ibant diuorsi domum,  
Nullus erat illo pacto ut illi iusserant.* (v. 1249-1254)

J'ai souvent vu au théâtre débiter de ces belles maximes, et le public applaudissait les leçons de morale qu'on lui donnait. Mais ensuite, quand on s'en retournait chacun chez soi, personne ne se conduisait de la façon qu'on lui avait enseignée.

Cette réplique, dont la dimension métathéâtrale a souvent été soulignée, remet en cause non seulement la morale énoncée par Démonès mais la fonction didactique de la comédie<sup>1</sup>. Comment dès lors interpréter le *Rudens*, dont l'intrigue a pu à bon droit être assimilée au « triomphe de la vertu<sup>2</sup> » ? C'est à cette question fondamentale que tentent de répondre les deux études suivantes, qui explorent la place accordée à la justice divine et humaine dans l'univers comique du *Rudens*.

- Dans la première, Nicolas Boulic s'intéresse à la portée comique et dramaturgique du prologue afin de préciser les rôles respectifs de la causalité divine et de la causalité humaine au sein de la *fabula*. Grâce à une mise en relation de la théodicée développée par l'étoile Arcture et des stéréotypes liés aux différents rôles, il montre que l'intrigue correspond à une combinatoire de la volonté divine et des codes comiques.
- Michèle Ducos s'interroge ensuite sur l'articulation de la justice et du droit dans le *Rudens*. Elle montre que, si les textes comiques abordent naturellement les questions liées au droit privé, en particulier celles qui concernent la famille, l'esclavage ou le commerce, ils ne doivent en aucun cas être considérés comme des documents fiables sur les pratiques juridiques romaines, mais comme des textes littéraires qui mettent en œuvre des fictions juridiques mêlant romanité et hellénisme. Il en est ainsi du *Rudens*, où le droit est présent sous forme parodique, notamment dans le débat entre Gripus et Trachalion (v. 938-1044). La controverse entre les

1. Cf. par exemple, T. J. MOORE (1998), *The Theater of Plautus : Playing to the Audience*, Austin.

2. Cf. J. C. DUMONT (1987), « Le *Rudens* ou le triomphe de la vertu », *Vita Latina*, n° 108, p. 2-7, qui répond en particulier à M. DELCOURT (1964), *Plaute et l'impartialité comique*, Bruxelles, p. 225-236.

deux esclaves autour de la propriété de la valise, qui calque la procédure en revendication d'un bien, constitue une *uariatio* comique sur l'action de la loi.

Enfin, la dernière étude envisage les conditions de la représentation théâtrale en essayant de reconstituer le décor de la comédie.

- À titre de conclusion, Pascale Paré-Rey s'intéresse en effet à la place de la mer dans le *Rudens*. Bien que la mer soit souvent présente en arrière-plan dans les pièces de Plaute, elle occupe rarement, si ce n'est peut-être dans la *Vidularia*, comédie en partie perdue, une place aussi importante que dans le *Rudens*. Le décor y est en effet organisé en fonction du rivage, qui est censé se trouver du côté opposé à celui de la ville et du port. Cependant le statut de la mer est paradoxal puisque, si elle est omniprésente tant dans les discours des personnages que dans la construction des *dramatis personae* et constitue un ressort essentiel de l'action, elle ne fait pas partie de l'espace théâtral. Ainsi le cadre maritime, qui contribue à l'originalité et à l'unité de cette comédie, en reflète-t-il également la complexité et la richesse.

Dès lors, il est évident que le titre, *Rudens*, qui ne ressemble guère à ceux des autres pièces plautiniennes, n'a pas été choisi au hasard : non seulement, il souligne l'importance du cordage, qui rend possible le dénouement de l'intrigue, mais il suggère d'emblée l'atmosphère de la pièce. Il est amusant de constater que la progression de la fiction s'apparente ici à une *explicatio rudentis*, qui annonce l'image dont usera Cicéron pour évoquer la succession immuable des événements. Si la *rudens* constitue effectivement l'accessoire essentiel et le fil directeur de notre comédie, il est tentant d'y voir en outre le symbole des lois qui président à la causalité comique :

[...] *sed est quasi rudentis explicatio sic traductio temporis nihil noui efficientis et primum quidque replicantis.* (Cic. *Diu.* I, 127).

[...] mais il en est du passage du temps comme du déroulement d'un cordage : le temps ne produit rien de neuf, mais déroule de nouveau les événements selon une succession immuable<sup>1</sup>.

Cette image fort célèbre appelle quelques remarques sur le sens du substantif *rudens*, qui détermine non seulement la traduction du titre, mais la compréhension de la pièce. Rappelons avec Paul Marius Martin — que je remercie vivement pour cette suggestion — que le terme français *cordage*, normalement utilisé en marine uniquement pour les agrès, ne correspond pas *stricto sensu* à la nature de l'objet utilisé dans la pièce : « le débat entre deux personnages qui se disputent la valise, dont l'un tient le/la *rudens*, montre à l'évidence qu'il s'agit d'un *flin*, cordage assez souple pour être enroulé, servant à ficeler ou à arrimer ». C'est donc au mot *flin* plutôt qu'au traditionnel *cordage* qu'il faudrait recourir pour traduire le titre de notre comédie.

1. Traduction J. TURPIN (2004), Cicéron, *De la divination*, Paris.



## **Première partie**

Composition et genre



# La structure du *Rudens*

Bénédicte DELIGNON  
(E.N.S. de Lyon, CEROR)

La structure du *Rudens* a tôt attiré l'attention des commentateurs, en ce qu'elle joue un rôle fondamental dans l'identification de l'original ou des originaux de la comédie de Plaute. Nous présenterons d'abord les trois hypothèses qui ont vu le jour, les éléments de composition sur lesquels elles se sont respectivement appuyées et les limites auxquelles elles se sont heurtées. Nous proposerons ensuite une approche tout autre, qui entend nourrir le débat traditionnel en adoptant un point de vue différent sur la composition de la comédie.

## 1 Les principales analyses de la structure du *Rudens* et leurs limites

### 1.1 *La structure binaire du Rudens et l'hypothèse de deux originaux grecs*

Dès 1913, C. Coulter proposait de voir dans le *Rudens* non pas la transposition d'une seule comédie de Diphile, mais l'association de deux comédies grecques bien distinctes, l'une de Diphile et la seconde d'un autre poète difficile à identifier<sup>1</sup>. Son hypothèse s'appuyait sur le fait que le *Rudens* comporte non pas une intrigue, mais deux. Dans la première intrigue, le *leno* trompe un jeune homme en s'enfuyant avec la jeune femme qu'il lui a pourtant promise ; après un certain nombre de péripéties (le naufrage, le refuge dans le temple, l'arrivée secourable du voisin), le jeune homme retrouve la jeune fille et traîne le *leno* devant la justice. Dans la seconde intrigue, un *leno* fait naufrage avec la jeune Athénienne qu'il a enlevée, perd la valise contenant les *crepundia* ;

---

1. C. C. COULTER (1913), « The Composition of the *Rudens* of Plautus », *Classical Philology*, n° 8, 1, p. 57-64.

mais la valise et les *crepundia* seront retrouvés et une scène de reconnaissance permet à la jeune fille de recouvrer sa liberté et de faire un bon mariage.

C. Coulter, parce qu'elle cherche à prouver l'existence de deux originaux distincts, est amenée à proposer une analyse binaire de la structure du *Rudens*, avec deux parties indépendantes l'une de l'autre. Ainsi souligne-t-elle le fait que le temple de Vénus est absolument nécessaire dans la première partie, mais totalement superflu dans la seconde. À l'inverse, elle remarque que l'origine athénienne de Démonès et de Palestra est sans importance dans la première partie mais capitale dans la seconde, que Gripus est absent de la première partie et joue le premier rôle dans la seconde, que Scéparnion disparaît totalement dans la seconde partie, et qu'Ampélisque et Charmidès finissent par devenir des personnages tout à fait secondaires. C'est ce qu'A. Garzya appelle la « structure paratactique<sup>1</sup> ».

### 1.2 *L'hétérogénéité du Rudens et l'hypothèse du « Spiel im Spiel »*

Si l'hypothèse des deux originaux grecs n'a pas eu une grande postérité, le caractère hétérogène, voire incohérent de la structure a par la suite souvent été souligné, pour être mis au service d'une autre hypothèse : celle de l'insertion par Plaute d'éléments originaux tellement nombreux qu'ils auraient fini par constituer une comédie dans la comédie, une pièce plautinienne mêlée à la pièce de Diphile. C'est le sens des analyses de G. Jachmann en 1931, puis de H. Drexler en 1934, ou encore d'E. Lefèvre en 1984, et plus récemment de P. Riemer en 1996<sup>2</sup>. Et finalement, pour ce qui est de l'analyse de la structure du *Rudens*, le résultat n'est pas très différent. Il s'agit là encore d'insister sur les incohérences et les maladresses de la composition.

Ainsi G. Jachmann et H. Drexler considèrent-ils que Plaute, par souci de plaire à un public populaire et de créer des effets comiques faciles, est allé jusqu'à faire fi de la cohérence de l'action de Diphile. P. Riemer part lui aussi de l'idée que la dimension farcesque serait proprement plautinienne. Il considère que Plaute a inséré dans un modèle grec moralisant des scènes de son cru, afin de plaire au plus large public. Le titre du *Rudens*, qui ne rend évidemment pas compte de l'ensemble de la comédie mais renvoie exclusivement à la deuxième partie, viserait selon lui à attirer l'attention des spectateurs sur les scènes qui seraient une pure création de Plaute<sup>3</sup>. On ne se trouve plus, comme avec C. Coulter, face à une structure binaire dans laquelle la première et la

1. A. GARZYA (1997), *La parole e la scena*, Naples, p. 399.

2. G. JACHMANN (1931), *Plautinisches und Attisches*, Berlin ; H. DREXLER (1934), *Die Komposition von Terenz' Adelphen und Plautus' Rudens*, Leipzig ; E. LEFÈVRE (1984), *Diphilos und Plautus. Der Rudens und sein Original*, Wiesbaden ; P. RIEMER (1996), *Das Spiel im Spiel : Studien zum plautinischen Agon in Trinummus und Rudens*, Stuttgart/Leipzig.

3. P. RIEMER, *op. cit.*, contrairement à ses prédécesseurs, souligne les incohérences non pour stigmatiser une certaine désinvolture plautinienne, mais pour faire l'éloge de Plaute. Il dit son enthousiasme pour tout ce qui, selon lui, révèle un goût de Plaute pour l'irrationnel. Mais quel que soit l'objectif visé, l'analyse est pour le moins contestable, puisqu'elle s'appuie sur un préjugé qui ne vaut plus. Voir *infra*, note 5, page ci-contre.

seconde partie sont plus ou moins indépendantes, mais face à une structure hétérogène, dans laquelle se mêlent sérieux et désinvolture, comique à valeur morale et comique gratuit, finesse attique et farce latine.

### 1.3 La cohérence de la structure et l'hypothèse de l'original unique

Aucune de ces deux hypothèses ne s'est imposée au point de faire taire les partisans de l'original unique et de la relative fidélité de Plaute à son modèle grec. C'est en effet l'hypothèse du modèle unique qui a été privilégiée par les premiers commentateurs, parmi lesquels on compte F. Leo en 1912, E. Fraenkel en 1922 et F. Marx en 1928<sup>1</sup>. Elle est encore soutenue par A. Thierfelder en 1962, et plus récemment par R. G. Ussher en 1993<sup>2</sup>.

Il faut dire qu'aucun des arguments brandis par les commentateurs précédemment cités ne paraît décisif. Comme l'a fait remarquer M. Seita, le fait que le *Rudens* comporte deux intrigues n'induit pas que Plaute ait transposé deux originaux<sup>3</sup>. Le théâtre grec connaît bien d'autres exemples de pièces à double intrigue, à commencer par l'*Hécube* d'Euripide. Or Euripide n'est pas sans avoir eu une certaine influence sur la composition du *Rudens*<sup>4</sup>. Quant aux analyses de la comédie dans la comédie, elles reposent toutes sur un préjugé, celui d'un Plaute au comique farcesque, ancien acteur d'atellane, soucieux surtout de plaire à un public populaire peu éclairé et peu regardant. Or il est parfaitement établi, notamment depuis la découverte des derniers *papyri* de Ménandre, que le comique farcesque n'est pas une spécificité plautinienne, qu'il fait partie du comique de la *Nea* dès l'origine et que Plaute a sans doute été plus fidèle à ses modèles grecs qu'on a longtemps voulu le croire<sup>5</sup>.

1. F. LEO (1912), *Plautinisches Forschungen*, Berlin, p. 160-161; E. FRAENKEL (1922), *Das Plautinische im Plautus*, Berlin, p. 384; F. MARX (1928), *Rudens: Text & Kommentar*, Amsterdam.

2. A. THIERFELDER (1962), *T. Maccius Plautus, Rudens*, Heidelberg; R. G. USSHER (1993), « Diphilus and Plautus' *Rudens* », dans K. LEE et al. (éd.), *Multarum Artium Scientia*, mel. R.G. Tanner, p. 35-42.

3. M. SEITA (2005), *La Vita è sogno? Lettura della Rudens di Plauto*, Alessandria; E. A. SONNENSCHN (1901), Oxford, considère que le contenu de la comédie de Diphile était très proche de celle que Plaute a imitée dans la *Vidularia*. À partir des fragments de la *Vidularia* que l'on trouve dans le palimpseste ambrosien, E. A. Sonnenschein propose une reconstitution de la comédie qui est effet très proche de la double intrigue du *Rudens*.

4. Sur l'influence d'Euripide sur le *Rudens*, voir notamment J. C. DUMONT (1998), « Plaute lecteur d'Euripide », dans M. TRÉDÉ et P. HOFFMANN (éd.), *Le Rire chez les Anciens*, Paris, p. 116 et suiv.

5. À l'origine de ces préjugés sur le théâtre de Plaute, on trouve les travaux d'E. FRAENKEL (1922), *op. cit.* Fraenkel considère que le *seruus currens* maître de l'action est une création plautinienne qui s'explique à la fois par l'influence d'un phénomène proprement romain, celui du vedettariat du *dominus gregis*, et par l'influence de l'atellane et des formes plus populaires de comédie. Cette idée est encore soutenue aujourd'hui, notamment par l'école allemande d'E. LEFÈVRE, G. VOGT-SPIRA, J. BLÄNDSORF, ou plus récemment R. F. HARTKAM. Pourtant la découverte de nouveaux fragments de Ménandre par E. W. HANDLEY dans les années quatre-vingt, et notamment du *Dis Exapaton*, a montré que cette lecture ne vaut pas, qu'il existe des comédies très variées chez Ménandre, et que Plaute n'est pas moins fidèle à la *Nea* que Térence. Voir notamment la mise au point de J. C. DUMONT (1989), « Les *Bacchides* de Ménandre à Plaute », dans *Plaute, Comédies*, II, Paris, p. 237-257.

L'hypothèse d'un original grec unique et d'une relative fidélité de Plaute à Diphile induit bien sûr une analyse de la structure du *Rudens* tout à fait opposée aux précédentes. Il s'agit de souligner toute la cohérence de la composition. Les commentateurs se plaisent dès lors à relever les multiples détails par lesquels les deux intrigues sont étroitement liées l'une à l'autre. Ainsi Trachalion, au vers 1055-1556, salue-t-il Démonès par un *iterum te saluto* qui fait référence à leur première rencontre au début de la comédie. Aux vers 1065-1066, le même Trachalion fait allusion à la scène de l'autel de la 1<sup>re</sup> partie. Aux vers 1281-1287, Labrax fait la liste de tous les malheurs qui lui sont arrivés depuis le début de la comédie. On pourrait ainsi multiplier les exemples.

#### 1.4 Nécessité d'adopter une autre perspective pour analyser la structure du *Rudens*

Au terme de cette rapide présentation, il est possible de faire au moins deux constats :

- Toute analyse de la structure du *Rudens* qui vient s'inscrire dans le débat sur l'original ou les originaux du *Rudens* est faussée, en ce qu'elle est partielle et relève uniquement les éléments de la structure susceptibles de faire argument. C'est ainsi que l'on aboutit à des interprétations contradictoires entre elles.
- Toutes ces analyses, parce qu'elles sont liées à la question de l'unité ou de la multiplicité des sources, interrogent exclusivement la cohérence ou l'incohérence de la composition. Elles laissent ainsi de côté de multiples aspects de la structure du *Rudens*, qui n'ont rien à voir avec la question de la cohérence ou de l'incohérence, ni même de l'homogénéité ou de l'hétérogénéité.

Face à ces deux constats, il convient de s'affranchir de la question des sources et d'envisager le *Rudens* comme un tout. Que Plaute ait écrit sa comédie en traduisant plus ou moins scrupuleusement Diphile ou en le défigurant, le *Rudens* n'en est pas moins une œuvre à part entière, dont la structure doit être analysée pour elle-même. Il ne s'agit plus de savoir ce que cette structure peut révéler de la genèse du *Rudens*, mais tout simplement de comprendre comment elle s'organise et quelle est son efficacité dramatique.

## 2 Structure du *Rudens* et visée morale

Dans *La parola et la scena*, A. Garzya fait remarquer qu'au-delà de quelques défauts de composition, le *Rudens* présente une indéniable cohérence : celle du discours moral qui se dessine au fil de la comédie<sup>1</sup>. Mais A. Garzya n'utilise cette grille de la lecture morale que pour analyser la construction et la fonction des différents personnages. Elle s'avère pourtant tout à fait pertinente lorsqu'il

---

1. A. GARZYA, *op. cit.*, p. 400 et suiv.

s'agit d'étudier la composition de la comédie. Elle permet en effet de mettre en lumière une véritable structure, dotée d'une logique claire et d'une réelle efficacité dramatique. Dans le prologue, l'étoile Arcture commence en effet par expliquer comment Jupiter s'y prend pour assurer la justice sur terre, pour punir les scélérats et récompenser les justes. Cet exposé sur la justice divine est immédiatement suivi du résumé des événements qui précèdent le début de la comédie : la trahison du *leno* et le naufrage. Le spectateur est dès lors invité à voir dans la comédie qui va suivre une illustration du discours d'Arcture : le *Rudens* est introduit comme la mise en scène du rétablissement par les dieux de la justice sur terre. Si l'on veut bien s'en tenir à cette lecture — sans anticiper sur toutes les questions qu'elle pose et sur un certain nombre d'ambiguïtés qui surgiront au fil de la pièce — la structure du *Rudens* apparaît très clairement. Elle se compose d'une exposition et de cinq mouvements, constitués chacun d'un ensemble de scènes qui permettent de franchir une étape vers le rétablissement de la justice.

### 2.1 *L'exposition*

Les 184 premiers vers constituent l'exposition. Dans cette exposition entrent, outre le prologue, la rencontre de Pleusidippe et de Démonès et le spectacle du naufrage. La rencontre de Pleusidippe et de Démonès permet évidemment aux deux protagonistes de faire connaissance et à Démonès d'être informé de la trahison du *leno*. Mais d'un point de vue strictement dramatique, Démonès n'a finalement pas besoin de rencontrer Pleusidippe et d'être informé de sa situation aussi tôt dans la pièce. L'intérêt de cette scène est donc ailleurs. Elle permet d'introduire les principaux personnages : Démonès et Pleusidippe, en acte ; puis Palestra, Ampélisque et Labrax, dans le récit du naufrage. Grâce au prologue, le spectateur connaît déjà les personnages et l'issue du naufrage. Mais il y a, de la part de Diphile ou de Plaute, une véritable prouesse dramatique à doubler le prologue, tout à fait convenu dans la fonction d'exposition de sa deuxième partie, d'une scène qui parvient à donner à voir, à travers un récit, ce qui ne peut pas être représenté. Les personnages voient le naufrage se dérouler devant eux et le racontent aux spectateurs qui, en raison des limites ou des conventions de la scène théâtrale, ne peuvent pas le voir : c'est la technique de la teichoscopie, empruntée à la tragédie<sup>1</sup>. Les vers 83 à 184 tirent donc leur véritable intérêt de leur capacité à mettre en scène ce qui vient d'être narré

1. La « teichoscopie » (ou « vision depuis les remparts ») est un terme que l'on emploie pour caractériser une scène dans laquelle un personnage fait le récit de ce qui est en train de se dérouler ailleurs, dans un hors-scène. C'est une manière de dilater l'espace scénique. Cette technique apparaît d'abord dans l'épopée, et notamment dans *l'Iliade*, III, 121-144, lorsqu'Hélène décrit à Priam les héros grecs qu'elle est seule à voir. Elle a été reprise par la tragédie. On en trouve un exemple dans *l'Agamemnon* d'Eschyle, où Cassandre voit et décrit ce qui se passe à l'intérieur du palais au chœur, qui ne le voit pas. Dans le *Rudens*, la teichoscopie est un marqueur tragique, et non épique, puisque c'est le rapport de la comédie à la tragédie qui est à l'œuvre dans toute la pièce.

par le prologue. Autrement dit le *Rudens* présente l'originalité de proposer successivement une exposition sous forme de récit et une exposition sous forme de drame narrativisé. L'action ne commence véritablement qu'avec l'arrivée de Palestra et d'Ampélisque sur le rivage.

## 2.2 *Premier mouvement : le spectacle de l'injustice*

L'exposition est suivie d'un certain nombre de scènes qui forment ce que l'on pourrait appeler « le spectacle de l'injustice ». Il s'agit pour Plaute de donner à voir un monde dans lequel les innocents et les justes connaissent le sort le plus malheureux. Pour mettre en scène le rétablissement de la justice, il faut en effet commencer par montrer le règne de l'injustice et du désordre moral. Participent à ce spectacle de l'injustice les *cantica* de Palestra qui disent l'infortune des mortels, les retrouvailles émues et désespérées d'Ampélisque et de Palestra, qui l'une et l'autre songent à mourir, l'arrivée au temple des deux jeunes femmes en suppliantes, et le chœur des pêcheurs qui chantent la misère des petites gens.

## 2.3 *Deuxième mouvement : la première punition, une punition infligée par les dieux*

Après le spectacle de l'injustice, plusieurs scènes permettent d'aboutir à une première manifestation de la justice divine sur terre : la punition, par Arcture, de Labrax et de Charmidès. Labrax est l'exemple même de l'impie, qui ne respecte pas la *fides*, puisqu'il a promis à Pleusidippe de lui accorder Palestra et qu'au lieu de tenir sa promesse, il a tenté de fuir en bateau, avec la jeune femme et l'argent de Pleusidippe. Charmidès est son complice. Tous deux sont punis par Arcture, qui fait se lever une tempête. Non seulement ils ne peuvent pas accomplir jusqu'au bout leur forfait, mais ils se trouvent ruinés. Les deux dernières scènes du second mouvement donnent à voir le résultat de cette punition, puisque Charmidès et Labrax entrent en scène tout trempés et parfaitement désespérés. La tempête constitue donc une première punition infligée par la justice divine que représente Arcture. C'est d'ailleurs ainsi que Charmidès lui-même l'interprète :

*Pol minime miror, nauis si fractast tibi,  
Scelus te et sceleste parta quae uexit bona.* (v. 505-506)

Par Pollux, je ne m'étonne pas que ton navire ait été brisé, lui qui te transportait toi, le criminel, et tes biens, criminellement acquis.

Ces deux scènes, qui donnent à voir les deux scélérats punis par Arcture, sont préparées par toutes celles qui précèdent. Lorsque Trachalion rencontre les pêcheurs, il fait un portrait à charge du *leno*, qui est d'emblée donné comme l'incarnation même du crime, en adéquation parfaite avec ce que le spectateur attend de son type. Ampélisque fait ensuite à Trachalion le récit

de la trahison de Labrax, et l'impiété du *leno* ne réside plus seulement dans les caractéristiques habituelles de son type, mais dans les faits : il a vraiment agi contre la *fides*. La scène qui réunit Ampélique et Scéparnion peut paraître tout à fait superflue et n'avoir pas d'autre intérêt que de proposer un intermède de comique grivois. Mais si on la relit dans la perspective morale qui est la nôtre, elle prend sens : cette parenthèse de légèreté comique est brutalement interrompue lorsqu'Ampélique aperçoit le *leno* ; elle est alors tout à fait terrorisée et entre vite dans le temple, laissant là sa cruche et Scéparnion ; c'est la cruauté du *leno* et la terreur qu'il exerce sur les deux jeunes femmes qui se trouvent ainsi mises en scène. Toutes ces scènes visent donc à dire la scélératesse du *leno* et de son hôte. Leur naufrage apparaît dès lors comme une punition méritée.

Mais cette punition, si elle constitue une première étape dans le rétablissement de la justice annoncé par Arcture, ne suffit pas à réformer les mœurs et à convaincre les criminels de faire le bien. Charmidès continue en effet à suggérer à Labrax d'agir contre la *fides*. Après avoir fait écho aux plaintes de son complice, il conclut ainsi :

*Quid, stulte, ploras ? Tibi quidem edepol copias,  
Dum lingua uiuet, qui rem soluas omnibus.* (v. 557-558)

Pourquoi gémiss-tu, imbécile ? Tant que ta langue sera en vie, par Pollux, tu auras de quoi rembourser tous tes créanciers.

Quant à Labrax, il est absolument incorrigible ; dès que Scéparnion lui apprend que Palestra et Ampélique ont trouvé refuge dans le temple, il s'y précipite, bien décidé à remettre la main sur ce qu'il considère comme son bien. Après avoir agi contre la *fides*, il agit ainsi contre la *pietas*. C'est pourquoi une seconde punition s'avère nécessaire. C'est la seconde étape du rétablissement de la justice et le troisième mouvement de la comédie.

#### 2.4 *Troisième mouvement : la seconde punition, une punition infligée par les hommes*

La seconde punition est infligée au seul Labrax. Il ne faut pas en conclure que Labrax est plus criminel que Charmidès aux yeux de Plaute. Il faut plutôt voir là un souci d'efficacité dramatique. I. David a montré, dans la conférence qu'elle a donnée en février 2010 aux Études Latines, que dans le *Rudens* Labrax est le personnage qui correspond le mieux à son type, le *pornoboskos* du catalogue de Pollux<sup>1</sup>. C'est ce qui fait de lui l'impie par excellence, autrement dit le personnage idéal pour mettre en scène la punition de l'impiété. Il faut noter que cette seconde punition ne lui est pas infligée par Arcture, mais par les hommes : c'est devant un tribunal bien humain que le traîne Pleusidippe.

1. I. DAVID, « Du masque au personnage : types et individus dans le *Rudens* de Plaute », Société des Études Latines, Paris 4 — Sorbonne, le 13 février 2010.

Or, si Arcture n'a eu qu'à faire se lever une tempête pour que la justice divine remplisse son office<sup>1</sup>, la justice humaine est bien difficile à mettre en œuvre. La fonction des scènes qui précèdent la victoire de Pleusidippe sur Labrax est précisément de mettre en scène cette difficulté. Démonès fait d'abord un songe dont il comprendra après coup qu'il préfigure son rôle de sauveteur auprès des deux jeunes femmes. Trachalion convainc ensuite Démonès d'entrer dans le temple et d'arracher les jeunes femmes au *leno* : le public croit alors que le songe va se réaliser et que Démonès va sauver les deux malheureuses. Mais il n'en est rien : les deux jeunes femmes sortent, parfaitement désespérées, et trouvent un ultime refuge au pied de l'autel, à nouveau seules et constatant l'impuissance de Trachalion. Il faudra ensuite toute l'énergie de Trachalion et toute la détermination de Démonès et de ses esclaves pour monter la garde en attendant l'arrivée de Pleusidippe. La justice humaine réclame donc à la fois le courage et l'union de tous les honnêtes gens.

Cette seconde punition du scélérat est aussi une récompense pour les justes, puisqu'en traînant Labrax devant la justice, Pleusidippe le met hors d'état de nuire : Ampélisque et Palestra sont débarrassées de leur bourreau. Mais cette récompense, obtenue grâce à l'action des hommes et de manière finalement indirecte, comme un bénéfice secondaire, ne suffit évidemment pas à illustrer ce qu'annonçait Arcture dans son prologue, à savoir les bienfaits dont Jupiter entend combler les justes. C'est à quoi s'emploie l'étape suivante, qui constitue le quatrième mouvement de la comédie.

## 2.5 Quatrième mouvement : la récompense des justes par les dieux

La véritable récompense, pour Palestra comme pour Démonès, est la scène de reconnaissance. Palestra n'est pas seulement une innocente victime du *leno*. Elle est une figure de la *pietas*, comme l'atteste la scène de supplication à la porte du temple de Vénus. Démonès incarne quant à lui l'honnêteté parfaite, et c'est même à cette honnêteté sans faille qu'il doit sa pauvreté, si l'on en croit Gripus. La reconnaissance de la naissance libre de Palestra et les retrouvailles avec ses parents sont évidemment le fruit du hasard, ou plutôt de la volonté divine, puisque c'est uniquement la pêche pour ainsi dire miraculeuse de Gripus et sa rencontre avec Trachalion qui ont permis de révéler les *crepundia* et d'identifier Palestra. Mais la justice divine ne se réalise pas aussi facilement que précédemment. Gripus rechigne à brandir les *crepundia*, tout à ses rêves de richesse et à sa folie des grandeurs. Trachalion ne parvient pas à

1. À la fin du prologue, Arcture souligne elle-même la facilité avec laquelle elle a fait se lever cette tempête, qui relève finalement de ses prérogatives habituelles. *Rud.* 67-71 : « *Ego quoniam uideo uirginem adsportarier, / Tetuli ei auxilium et lenoni exitium simul : / Increpui hibernum et fluctus moui maritimos. / Nam Arcturus signum sum omnium <unum> acerrimum ; / Vehemens sum exoriens, cum occido, uehementior.* » : « Moi, dès que j'ai vu qu'on enlevait la jeune fille, je suis venue la secourir et en même temps perdre le *leno* : j'ai fait gronder la tempête et j'ai soulevé les flots de la mer. Car je suis Arcture, la plus violente des étoiles ; je m'emporte quand je me lève, et quand je me couche, je m'emporte plus encore. ».

l'en convaincre, et il faut toute l'habileté de Démonès, qui n'agit pas en maître autoritaire mais en véritable médiateur, pour obtenir gain de cause. Dans ce quatrième mouvement, pour que la justice soit parfaitement rétablie, il aura fallu la conjonction de la volonté divine et de l'effort humain.

## 2.6 *Cinquième mouvement : le rétablissement de la justice universelle*

Une fois la justice rétablie, le *Rudens* propose un spectacle du bonheur qui est symétriquement inverse du spectacle du malheur qui ouvrait la comédie : c'est le cinquième mouvement de la comédie. Les punitions et les récompenses obtenues par les personnages principaux non seulement rétablissent la justice pour les protagonistes concernés, mais permettent l'avènement d'un monde de justice dans lequel chacun finit par trouver sa légitimité et son bonheur. Démonès donne ainsi Palestra en mariage à Pleusidippe et en profite pour négocier auprès de ce dernier l'affranchissement de Trachalion : la reconnaissance de Palestra fait à la fois le bonheur de Pleusidippe et Trachalion. Les punitions qu'il a subies ont rendu Labrax plus conciliant : il accepte le compromis proposé par Démonès, qui aboutit à l'affranchissement de Gripus et d'Ampélique et fait deux heureux supplémentaires. Mais la justice et le bonheur ne sont pas toujours là où l'on croit, nous dit Plaute. Gripus essaie une dernière fois de tirer de l'argent de la valise du *leno*, Labrax essaie une dernière fois de duper Gripus. À la fin pourtant, l'un se verra affranchi à défaut d'être riche, l'autre récupérera sa valise à défaut de conserver ses deux courtisanes, et ils accepteront tous deux de participer au repas donné par Démonès et à la liesse commune.

## 2.7 *Équilibre et articulations de la composition*

Plusieurs indices attestent que cette structure a été pensée comme telle par Plaute, qu'elle soit héritée de Diphile ou qu'il l'ait lui-même composée. C'est d'abord la recherche d'un équilibre entre les différents mouvements. Les trois mouvements qui permettent le rétablissement de la justice, à savoir la punition divine, la punition humaine et la récompense divine, sont d'une longueur sensiblement égale : 286 vers, 312 vers et 298 vers. Les deux parties liminaires qui se répondent, le spectacle de l'injustice et le rétablissement universel de la justice, sont plus courtes : 120 vers pour la première, 218 vers pour la dernière. De plus, le passage d'un mouvement à l'autre se signale toujours par une scène remarquable. Les *cantica* de Palestra ouvrent ainsi le spectacle de l'injustice, juste après l'exposition. Le chœur des pêcheurs en marque l'issue et, par sa nature d'intermède, fait charnière avec la punition divine des impies. Le songe de Démonès introduit le mouvement de la punition humaine infligée au *leno*. Les *cantica* de Gripus marquent le début de la récompense divine des justes. Un monologue de Démonès ouvre le spectacle de la justice rétablie et du bonheur universel. Avec ces scènes charnières, toujours remarquables

dans leur forme originale ou inattendue, Plaute attire l'attention du spectateur et sollicite son intérêt pour le nouveau mouvement qu'elles inaugurent.

Mais cette structure n'est pas uniquement motivée par la mise en œuvre d'une leçon morale. C'est également autour de ces cinq mouvements que s'organisent la scénographie d'une part, le jeu sur les registres d'autre part. Et c'est là toute la force de Plaute : non seulement il s'appuie sur une composition cohérente, équilibrée et bien pensée pour porter le discours moral de la comédie, mais il sait en exploiter toutes les ressources pour lui conférer une véritable efficacité dramatique.

### 3 Structure du *Rudens* et scénographie

#### 3.1 *La scénographie autour du temple*

Dans les trois premiers mouvements, la scénographie s'organise autour du temple. Elle consiste à faire entrer les personnages principaux dans le temple. Elle consiste ensuite à les en faire sortir. Le premier mouvement aboutit à l'entrée dans le temple de Palestra et Ampélisque. Le second mouvement permet l'entrée dans le temple de Labrax, puis de Charmidès. C'est alors le triomphe de l'impiété et de l'injustice, puisque Palestra et Ampélisque se trouvent à nouveau à la merci de Labrax. Le troisième mouvement est inauguré par l'entrée dans le temple de Démonès. Cette entrée provoque la sortie de tous les personnages : on assiste simultanément à un renversement du rapport de force moral — c'est désormais Labrax qui est menacé — et à un renversement du sens des déplacements scéniques.

Dans les deux premiers mouvements, la scénographie ne se fait pas tout à fait unilatéralement vers l'intérieur du temple. Un certain nombre d'aller-et-retours de l'intérieur à l'extérieur et de l'extérieur à l'intérieur sont effectués par Ampélisque, par Scéparnion et par Trachalion. Mais ce sont des aller-et-retours qui ont pour seule fonction de faire entrer les principaux protagonistes : Ampélisque fait entrer Trachalion, puis Scéparnion ; Scéparnion à son tour fait entrer Labrax et Charmidès ; Trachalion quant à lui fait entrer Démonès. Ampélisque, Trachalion et Scéparnion sont en quelque sorte de vecteurs secondaires qui facilitent le mouvement principal : celui de l'entrée des principaux personnages dans le temple. La scénographie permet donc à Plaute de matérialiser les différentes étapes de la progression morale dans le *Rudens*. Le temple est en effet un lieu symboliquement chargé : c'est à la fois le lieu de la *pietas* et du crime contre la *pietas*. L'entrée progressive des deux jeunes femmes et du *leno* se fait pendant les deux premiers mouvements, celui du spectacle de l'injustice et de la première punition infligée par Arcture. Elle marque le triomphe du crime contre la *pietas* et l'insuffisance de la punition divine. L'entrée de Démonès et la sortie progressive de tous les personnages se font pendant le troisième mouvement, celui de la punition infligée par les hommes. Elles concrétisent la défaite du *leno* et le retour à la *pietas* et à la

justice. Au mouvement scénique répondent ainsi le mouvement moral et la structure de la comédie.

### 3.2 *La scénographie autour de la maison de Démonès*

Les deux derniers mouvements s'appuient sur une scénographie similaire, cependant elle ne s'organise plus autour du temple, mais autour de la maison de Démonès. Démonès incarne, dans le *Rudens*, l'honnêteté absolue et il obtient la plus grande récompense qu'il puisse imaginer, puisqu'il retrouve sa fille. Or les deux dernières parties consistent, scéniquement, à faire entrer petit à petit tous les personnages dans la maison de Démonès, comme si cette maison matérialisait la capacité des uns et des autres à endosser la vertu et le bonheur de son propriétaire. Ainsi les deux jeunes femmes sont-elles tout d'abord exclues de la maison de Démonès, qu'elles quittent en jeunes femmes sauvées, mais pas encore tout à fait heureuses : Démonès les a arrachées aux mains du *leno*, mais leur naissance libre n'a pas encore été reconnue, et l'épouse de Démonès se méfie d'elles comme de jeunes courtisanes. Après la scène de reconnaissance, elles entrent aussitôt dans la maison de Démonès : leur bonheur est désormais parfait, Palestra est reconnue comme une jeune femme libre et Ampélisque sera bientôt affranchie. L'entrée dans la maison de Démonès marque pour elles la fin de tous les malheurs et de toutes les injustices. De même l'entrée de Pleusidippe se fait au moment où il sait qu'il pourra épouser Palestra, autrement dit au moment où il cesse d'être victime de la trahison du *leno* en retrouvant celle qu'il aime. L'entrée de Trachalion va de pair avec sa certitude d'être affranchi.

Certains personnages ont cependant plus de difficultés que d'autres à entrer. C'est le cas de Gripus, qui voudrait bien revenir chez son maître avec la valise qu'il vient de pêcher, mais auquel Trachalion barre la route. Gripus reste ensuite à la porte de la maison, refusant de participer à la joie des retrouvailles ou n'y étant pas convié. Il y demeure pour négocier avec Labrax. Mais il finira par entrer comme les autres lorsque son maître lui aura signifié son affranchissement. Tant que Gripus se trompe de bonheur, tant qu'il pense pouvoir profiter des biens mal acquis, il reste à la porte de la maison de Démonès. Lorsqu'il admet que ces biens ne lui appartiennent pas et qu'il accepte de se contenter de la liberté qui lui est offerte, il entre. L'entrée est une entrée morale, autant que physique. Et c'est sans doute ce sens qu'il faut donner à l'invitation que Démonès fait finalement au *leno*. Labrax revient du tribunal sinon repenté, du moins prêt à la négociation. Tant que la négociation se fait avec un autre menteur, à savoir Gripus, elle se fait à la porte de chez Démonès. Quand la négociation débouche, grâce à Démonès, sur un compromis honnête et sans mensonge, Labrax peut entrer chez Démonès, qui l'invite à souper. La scénographie des deux dernières parties prend sens, elle aussi, au regard de la structure de la comédie. Les deux dernières parties sont la dernière étape du rétablissement de la justice, avec la récompense des justes par les dieux et la

contamination de tous les personnages par le bien. Au mouvement moral vers le bien répond le mouvement scénique vers la maison de Démonès.

#### 4 Structure du *Rudens* et jeu sur les registres

Comme la scénographie, le jeu sur les registres s'organise et prend sens au sein de la structure du *Rudens*. L'une des spécificités du *Rudens*, on le sait, est d'insérer dans la comédie des éléments empruntés à la tragédie. Les différents commentateurs<sup>1</sup> ont ainsi relevé de multiples emprunts à la tragédie en général et à celle d'Euripide en particulier : des scènes, des personnages, des motifs, des mètres ou des registres. Au-delà de ce relevé, il peut être intéressant de déterminer, pour un passage du *Rudens*, une coloration dominante. Lorsque l'élément tragique y est prédominant ou déterminant, le passage prend une couleur tragique. Ainsi les *cantica* de Palestra offrent-ils des thèmes et un mètre tragique : le registre comique cède alors face au registre tragique. À l'inverse, lorsque Trachalion se confronte à Labrax, même si les deux jeunes femmes réfugiées au pied de l'autel forment un tableau tragique, rappelant Andromaque ou Créuse dans *l'Ion* ou encore Pâris dans *l'Alexandre*, elles restent muettes et les railleries pleines de sel avec lesquelles Trachalion prend sa revanche sur Labrax, ainsi que les types des personnages qui mènent le dialogue, l'emportent : la tonalité demeure comique. Or, le registre de chaque scène, sa tonalité dominante, ne semble pas choisi au hasard, mais prend sens au sein de la structure mise en lumière.

##### 4.1 *Jeu des registres dans l'exposition*

L'exposition, pour commencer, ne se contente pas d'annoncer la leçon morale que se propose d'illustrer le *Rudens* : elle annonce également les deux registres avec lesquels la comédie entend jouer. Le prologue proféré par un dieu renvoie en effet d'emblée à la tragédie. La scène qui suit, en revanche, parce qu'elle est scandée par les remarques insolentes de l'esclave Scéparnion, qui accuse Pleusidippe de vouloir se comporter en parasite, ancre le *Rudens* du côté de la comédie.

##### 4.2 *Le registre tragique dans le spectacle de l'injustice*

Le spectacle de l'injustice, qui suit immédiatement l'exposition, est entièrement dominé par la tonalité tragique. Le long *canticum* de Palestra rappelle

1. Voir J. BLÄNSDORF (1993), « Plautus, *Amphitruo* und *Rudens* oder Wieviel literarische Parodie verträgt eine populäre Komödie? », dans W. AX et R. E. GLEI (éd.), *Literaturparodie in Antike und Mittelalter*, Trier, p. 57-74 ; F. LEO (1912), *Plautinische Forschungen zur Kritik und Geschichte der Komödie*, Berlin, p. 113 et suiv. ; W. H. FRIEDRICH (1953), *Euripides und Diphilos, zur Dramaturgie der Spätformen*, Munich ; C. QUESTA (1971), *Il ratto dal Serraglio*, Bologne, p. 42-47 ; J. C. DUMONT (1993), *art. cit.*

celui de Ménélas naufragé dans l'*Hélène* d'Euripide, ou même un fragment de l'*Andromacha aechmalotis* d'Ennius, tant pour les mètres que pour les thèmes. L'introduction des *cantica* dans la comédie latine est d'ailleurs due, si l'on en croit E. Fraenkel, à l'influence de la tragédie, et plus particulièrement de la tragédie euripidéenne<sup>1</sup>. Les scènes qui suivent, même si elles ne sont pas dotées du même désespoir, restent placées sous le registre tragique. Les retrouvailles de Palestra et d'Ampélisque, par la sincérité et la noblesse des sentiments mis en jeu, évoquent davantage les retrouvailles d'une princesse et de sa suivante que les retrouvailles de deux jeunes courtisanes. Lorsqu'elles se réfugient dans le temple, les deux jeunes femmes sont accueillies par Ptolémocratie, qui offre plus de gravité et de dignité que l'esclave qui ouvre le sanctuaire dans l'*Hélène*. Le chœur enfin, qui a disparu de la *Nea* et constitue ici une sorte d'anomalie, est un long lamento des petites gens.

#### 4.3 *Le registre comique et la punition infligée par les dieux*

Toute la partie suivante est à l'inverse placée sous le registre comique. Le rire, qu'il s'agisse de celui du public face au *leno* et à son complice ou de celui des autres personnages qui raillent les deux complices, a valeur de sanction. La punition est infligée par Arcture, mais en étendant le registre comique à tout le mouvement, Plaute double la punition d'une sanction par le rire, rire des spectateurs comme des personnages. Au-delà de la sanction, le rire dit le plaisir avec lequel le public ou les personnages voient Labrax et Charmidès punis de leur crime. C'est cette double fonction qu'il faut attribuer au rire dans les deux dernières scènes : le public rit du spectacle grotesque offert par Labrax et Charmidès, lorsqu'ils arrivent sur scène tout trempés et défaits, le second courant en vain après le premier qui ne veut pas l'attendre ; il rit lorsque les deux complices se disputent ou se tournent eux-mêmes en dérision. Dans la scène qui suit, c'est Scéparnion qui se moque d'eux, en refusant l'hospitalité à Charmidès avec une plaisanterie sur le *tegillum*<sup>2</sup>. Or ce rire, à la fois sanction et expression d'une vive satisfaction, est préparé par toutes les scènes qui ouvrent le mouvement. Lorsque Trachalion rencontre les pêcheurs, il dresse un portrait à charge du *leno* et la force de son portrait est telle qu'elle parvient à arracher un sourire, et peut-être un rire, à ces petites gens qui viennent de chanter leur misère et qui ont soudain le cœur à plaisanter, avec ironie et esprit :

1. E. FRAENKEL (1922), *op. cit.*, p. 321.

2. Il y a débat pour savoir ce que désigne exactement le *tegillum*. E. A. SONNENSCHNEIN (1979), *T. Macci Plauti, Rudens*, New York, *ad loc.* suivi par H. C. FAY (1983), *Rudens, Plautus*, Bristol, *ad loc.*, pense qu'il s'agit plutôt d'une sorte de natte tressée en roseau, que les paysans devaient mettre au-dessus de leur tête pour se protéger. Pour A. T. BRADSHAW (1973), « Sceparnio's raincoat in Plautus, *Rudens* 576 », *CQ*, n° 23, p. 275-278, il s'agit d'un morceau de toit troué. Quoi qu'il en soit, Scéparnion se moque ici de Charmidès, en lui proposant un secours qui n'en est pas un.

*Cum istius modi uirtutibus operisque natus qui sit  
Eum quidem ad carnificem est aequius quam ad Venerem commeari.* (v. 321-322)

Un homme qui est né avec de telles vertus et de telles capacités ferait mieux de rendre visite au bourreau plutôt qu'à Vénus.

Lorsqu'elle rencontre Trachalion, Ampélisque dit toute la traîtrise du *leno* et se livre avec l'esclave à un certain nombre de plaisanteries dont Labrax fait les frais<sup>1</sup> et Trachalion dit tout le plaisir qu'il éprouve à se moquer du *leno*.

*TR. Sed nunc ubi est leno Labrax?*

*AM. Per<i>it potando, opinor.*

*Neptunus magnis poculis hac nocte eum inuitauit.*

*<TR.> Credo hercle anancaeo datum quod biberet. Vt ego amo te,  
Mea Ampelisca! Vt dulcis es! Vt mulsa dicta dictis!* (v. 361-364)

Tr. Mais maintenant, où est Labrax le *leno*? Am. Il est mort en buvant, je suppose. Neptune l'a régala cette nuit avec de grandes coupes. Tr. Par Hercule, je crois qu'on l'a obligé à boire d'un trait. Comme je t'aime, ma chère Ampélisque! Comme tu es douce! Tu dis des paroles suaves comme le miel!

La tonalité comique de tout le second mouvement prend donc sens au sein de la structure mise en lumière : le rire vaut comme sanction de Labrax et comme expression de la satisfaction du public ou des personnages face au spectacle du criminel puni par les dieux<sup>2</sup>.

#### 4.4 *Oscillation du tragique au comique et punition infligée par les hommes*

Dans le troisième mouvement de la comédie, qui aboutit à la punition infligée au *leno* par les hommes et à la première récompense des justes, on trouve une alternance du registre tragique et du registre comique. Nous avons vu que toutes les scènes de ce troisième mouvement visaient à dire la difficile mise en œuvre de la punition humaine, qui réclame à la fois le courage, la détermination et l'union des hommes de bien. L'oscillation permanente entre le registre tragique, associée dès le début au spectacle du malheur et de l'injustice, et le registre comique, associé au rétablissement de la justice avec la première punition et la sanction par le rire, a la même fonction : souligner la difficulté de cette mise en œuvre.

Le songe de Démonès comporte un certain comique et n'est pas étranger à l'idée de sanction du *leno*, puisque Labrax est représenté en singe, ce qui

1. *Rud.* 373-374.

2. Il faut mettre à part la scène de la rencontre d'Ampélisque et de Scéparnion, dans laquelle le comique vise à faire contraste avec la terreur qui s'empare d'Ampélisque dès que le *leno* surgit. Le comique est là aussi au service de la visée morale, puisqu'il s'agit de montrer la cruauté du *leno* et la terreur qu'il exerce sur les deux jeunes femmes. Mais le procédé n'est pas le même : il ne s'agit pas d'un rire de sanction.

suscite nécessairement le rire du spectateur, pour lequel le songe est parfaitement clair. Mais il est rattaché par sa forme à la tragédie : il s'inscrit dans la série des songes prémonitoires qui peuplent le genre tragique. C'est une manière de conférer à Démonès une forme de grandeur : il est celui par lequel les valeurs les plus nobles s'introduisent dans la comédie. Mais à ce stade de la comédie, la victoire est loin d'être acquise. Les supplications que Trachalion adresse à Démonès pourraient être tragiques, et d'une certaine manière le sont, par leur contenu. Mais la forme adoptée est comique, puisque Trachalion, qui tient tellement à convaincre Démonès qu'il lui faut voler au secours des deux jeunes femmes, lui adresse des prières et formule pour lui des souhaits parfaitement absurdes, au point que le vieillard finit par le croire fou. Plaute retarde ainsi le passage à l'acte de Démonès : si le spectateur rit, c'est qu'il sait que ce malentendu ne va pas durer et que Démonès finira par endosser le rôle de sauveur qui doit être le sien. Mais l'intervention de Démonès n'a pas l'efficacité attendue : les deux jeunes femmes sortent du temple parfaitement désespérées, et c'est alors le registre tragique qui reprend le dessus ; la victoire de Démonès et la punition du *leno* semblent à nouveau s'éloigner. Les trois affrontements qui suivent marquent pourtant la victoire des hommes de bien : c'est d'abord Trachalion qui met le *leno* en accusation, puis Démonès, et enfin Pleusidippe. Pour Trachalion et Démonès, il s'agit bien sûr de monter la garde, car Labrax ne doit ni toucher aux deux jeunes femmes, ni s'enfuir avant l'arrivée de Pleusidippe. Mais cette fonction de gardiens leur donne l'occasion de railler le *leno*. On retrouve le rire sanction, qui prépare ici la punition humaine qui sera infligée par un tribunal. C'est finalement la victoire du comique, c'est-à-dire la victoire de l'honnêteté qui rit de l'impiété.

#### 4.5 *Victoire de la justice et du registre comique*

Dans les deux mouvements qui suivent, le registre comique l'emporte définitivement. Cela ne signifie pas que la récompense divine des justes peut se faire sans encombre : Gripus, en particulier, s'y oppose. Mais l'ombre de l'injustice et de l'impiété ne règne plus sur la comédie : le spectacle du malheur a pris fin avec la punition du *leno*. Il y aura désormais différentes natures de comique : un comique plus farcesque, lorsque les personnages sont de mauvaise foi ou se trompent de bonheur — on pense par exemple au comique de la négociation absurde de Gripus et de Trachalion, qui croient tous deux que le bonheur réside dans la richesse et qui devront se contenter tous deux de l'affranchissement, ou encore au comique de la négociation de Gripus et de Labrax, véritable jeu de poker dans lequel il s'agit de savoir qui des deux mentira le mieux à l'autre ; un comique plus sérieux, grandi par la leçon morale, lorsque les personnages sont honnêtes et justes — on pense aux deux scènes d'arbitrage de Démonès, dans lesquelles le vieillard n'hésite pas à user de la plaisanterie, mais comme d'un moyen pour arriver au bien. Mais il n'y aura plus de scènes à tonalité tragique. Et si la scène de reconnaissance emprunte certains éléments

à la tragédie, notamment le fait que Palestra elle-même nomme les *crepundia* sans les voir comme le fait Créuse lorsqu'elle annonce à l'avance tout ce que Ion trouvera dans son berceau, prouvant ainsi qu'elle est sa mère, cela ne suffit pas à donner une tonalité tragique au passage : c'est uniquement une manière de conférer une certaine grandeur ou une certaine gravité à une scène qui n'en reste pas moins typique des dénouements heureux de la comédie<sup>1</sup>.

## 5 Conclusion

L'analyse de la structure du *Rudens*, si elle ne permet pas d'apporter un éclairage décisif sur la question du modèle de Plaute, montre que le *Rudens* est admirablement composé. C'est l'œuvre d'un poète comique — Diphile ou Plaute, peu importe — qui sait allier efficacité didactique, efficacité poétique et efficacité scénographique. Que Plaute ait réuni tous ces talents ou qu'il ait su les reconnaître en Diphile en choisissant de le traduire, le lien étroit établi par la structure entre visée morale, visée poétique et visée dramatique confirme, une fois de plus, que le Sarsinate ne saurait être réduit à un amateur de farces gratuites et de comique populaire.

Le schéma présenté ci-après entend donner un aperçu de la structure du *Rudens* telle que nous venons de l'analyser. On y retrouvera les cinq mouvements décrits, les scènes charnières encadrées, le nombre de vers face à chaque mouvement, la tonalité dominante face à chaque scène, ainsi qu'un jeu de flèches qui rend compte de la scénographie. Par convention, les flèches ascendantes marquent l'entrée dans le temple ou dans la maison de Démonès, et les flèches descendantes la sortie du temple ou de la maison de Démonès. Dès qu'une scène est dotée d'une flèche, c'est qu'elle prépare, d'une manière ou d'une autre, l'entrée ou la sortie d'un personnage. Le nom du personnage concerné est noté à droite de la flèche.

---

1. Voir M. TELÒ (1998), « La scena di riconoscimento nello *Ione* di Euripide e Plauto, *Rudens* 1134 », *SCO*, n° 46, p. 909-917, qui montre que la scène inspirée d'Euripide est intégrée à une scène qui tient davantage d'un arbitrage comme on en trouve chez Ménandre que de la tragédie.

L'exposition : v. 1-184	184 vers	Prologue Le récit de la ruse du <i>leno</i> et l'ekphrasis du naufrage. (I, 1— I, 2)	tragique comique
1 <sup>er</sup> mouvement : Le spectacle de l'injustice : v. 185-305	120 vers	<u>Le <i>canticum</i> de Palestra</u> (I, 3) Les retrouvailles désespérées de Palestra et Ampélique (I, 4) Le refuge dans le temple (I, 5) <u>Le chœur des pauvres gens (les pécheurs)</u> (II, 1)	tragique ↑ tragique ↑ tragique ↑ <b>les deux jf entrent</b> dans le temple tragique
2 <sup>e</sup> mouvement : 1 <sup>re</sup> punition des impies : v. 306-592	286 vers	Le portrait à charge du <i>leno</i> par Trachalion (II, 2) Le récit de la trahison du <i>leno</i> par Ampélique (II, 3) Scéparnion et Ampélique : une scène comique interrompue par l'arrivée terrifiante de Labrax. (II, 4, II, 5) Charmidès et Labrax : le spectacle d'un malheur réjouissant, ou la punition infligée par la Fortune aux impies. (II, 6) Scéparnion, Labrax, Charmidès : railleries de Scéparnion : le rire comme une sanction supplémentaire. (II, 7)	comique ↑ <i>Ampélique sort</i> du temple comique ↑ <i>Trachalion entre</i> dans le temple comique ↑ <i>Ampélique, puis Scéparnion entrent</i> comique ↑ <i>Scéparnion sort</i> du temple comique ↑ <b>Labrax et Charmidès entrent</b> dans le temple
3 <sup>e</sup> mouvement : 2 <sup>nd</sup> e punition des impies et 1 <sup>re</sup> récompense pour les justes : v. 593-905	312 vers	<u>Le songe de Démonès</u> : rêve de justice (III, 1) Trachalion invite Démonès à se faire le bras humain de la justice divine. (III, 2)	tragique ↑ comique ↑ <i>Trachalion sort</i> ; <b>Démonès entre</b> .
2) Désespoir des deux jeunes femmes et impuissance de Trachalion (III, 3) Affrontement du <i>leno</i> et de Trachalion : sanction du rire (III, 4) Affrontement du <i>leno</i> et de Démonès : sanction du rire et des bâtons (III, 5) Arrivée de Pleusidippe, qui conduit de force le <i>leno</i> au tribunal : la justice humaine. (III, 6) Monologue de Démonès qui se félicite d'avoir aidé les deux jeunes femmes. (IV, 1)			tragique ↓ <b>les deux jf sortent</b> du temple comique ↓ <b>Démonès, puis Labrax sortent</b> . comique comique

4<sup>e</sup> mouvement : 2<sup>nd</sup>e récompense pour les justes : v. 906-1204

Le *canticum* de Gripus : rêve d'un bonheur inique (IV, 2)

La négociation de Trachalion et de Gripus : une négociation absurde, fondée sur le mensonge, (IV, 3)

L'arbitrage de Démonès : retour à la vérité à la justice (IV, 4)

La scène de reconnaissance : Palestra et Démonès récompensés par la Fortune. (IV, 4)

Monologue de Démonès qui se réjouit du bonheur qui lui échoit. (IV, 5)

5<sup>e</sup> mouvement : rétablissement universel de la justice : v. 1205-1423

Démonès promet d'obtenir l'affranchissement de Trachalion (IV, 6)

Démonès tente de convaincre Gripus des avantages de l'honnêteté (IV, 7)

Bonheur de Pleusidippe, qui obtient Palestra en mariage. (IV, 8)

Second rêve de bonheur inique de Gripus, qui croit pouvoir soutirer un talent à Labrax. (V, 1 ; V, 2)

Démonès affranchit Gripus et engage le *leno* à accepter un compromis juste (réhabilitation du *leno*, invité à partager le souper de Démonès (V, 3)

298 vers

version comique du *canticum* tragique de P. ↑ Gripus veut rentrer chez Démonès

comique farcesque ↓ Gripus arrêté par Trachalion

comique moral ↓ Démonès et les deux jf sortent

version tragique d'une scène comique ↑ **tous rentrent, sauf Gripus**

↑ Démonès sort

comique ↓ Trachalion sort

comique à valeur réflexive ↑ Démonès rentre, pas Gripus

comique ↑ **Pleusidippe et Trachalion entrent**

comique farcesque ↑ **Gripus entre, pas Labrax**

↓ Démonès et Gripus sortent

comique moral ↑ **tous entrent, même Gripus et Labrax.**

218 vers

# Plaute, *Rudens*

## Analyse métrique

Michel GRIFFE

(Université Paul-Valéry — Montpellier III)

L'analyse métrique est d'une extrême importance pour comprendre la construction et le fonctionnement d'une comédie de Plaute. En effet, le découpage en actes est dû, la plupart du temps, aux éditeurs modernes qui ont voulu faire entrer les comédies anciennes dans le lit de Procruste du théâtre classique. Une comédie latine est en réalité composée de **séquences** qui comportent chacune une partie initiale parlée (*diuerbium*) en iambiques sénaires suivie de parties chantées (*canticum*) en « mètres variés » ou en trochaïques septénaires avec accompagnement musical. Le nombre de ces séquences, leur longueur et leur succession sont à géométrie très variable d'une pièce à l'autre.

L'originalité du théâtre de Plaute par rapport à celui de Térence réside principalement dans l'ampleur des parties musicales ; le parlé en iambiques sénaires dans le *Rudens* occupe à peine plus de 500 vers sur 1 423 ! La comédie plautinienne ressemblait donc plus à une opérette d'Offenbach qu'à une comédie de Molière, d'où la musique n'était pourtant pas absente. La comparaison avec Offenbach est particulièrement éclairante, car elle permet en outre de comprendre la nature ludique de ce théâtre : il ne viendrait à l'idée de personne de voir dans *La Belle Hélène* une représentation de la société sous le Second Empire : il s'agissait avant tout d'amuser un public frivole. Il y a aussi dans le livret de Meillac et Halévy une utilisation parodique de la mythologie fort proche de ce qu'on trouve chez Plaute (voir notamment le prologue du *Rudens* et l'*Amphitryon* dans son entier).

Il importe donc, dans un premier temps, de repérer les séquences dans le *conspectus metrorum* qui figure à la fin du volume VI de l'édition Ernout comme dans toutes les éditions savantes. Il faut ensuite étudier la construction interne de chaque séquence. Enfin on mettra la construction métrique

en rapport avec la progression de l'intrigue, le jeu des personnages et les dialogues. On trouvera ci-dessous une esquisse de ce travail qui sera complété par l'explication de trois scènes représentatives.

Oublier la métrique dans une explication de texte, une étude littéraire ou une leçon, serait considéré par le jury comme une faute. Une étude métrique ne consiste pas uniquement à scander. Certes un minimum de connaissances techniques dans ce domaine sont indispensables, mais il ne s'agit pas de décoriquer un crétive tétramètre ou des *cola Reiziana*, mais seulement de scander les iambiques sénaires et les trochaïques septénaires qui constituent la base métrique de la comédie. Cette tâche n'est pas toujours facile en raison de règles particulières dues à la prononciation ancienne du latin et aux licences métriques. Mais avec un peu d'entraînement et en repérant les coupes, on parvient en général à s'en sortir.

Les iambiques sénaires correspondent au parlé (récits ou aux dialogues d'exposition...); les trochaïques septénaires rythment les scènes les plus spectaculaires, ils étaient chantés ou, selon certains, parlés avec accompagnement de musique et de danses; enfin les mètres variés consistent souvent en chansons monologuées.

L'analyse métrique s'attachera principalement à étudier la façon dont le vers est utilisé pour servir l'objectif comique : solennité parodique, ruptures dramatiques soulignées par les brusques changements de rythme, par des coupes inhabituelles, regroupements plaisants de mots à l'aide d'allitérations (consonnes) ou d'assonances (voyelles)... La méthode à ce niveau n'est pas fondamentalement différente de celle qui est appliquée à l'étude des vers français.

N.B. La correspondance avec le découpage moderne en scènes est donnée ci-dessous entre parenthèses pour faciliter le retour au texte, mais l'entrée de nouveaux personnages sur la scène ne constitue pas toujours une rupture, c'est le changement métrique qui remplit ce rôle.

## 1 Étude des séquences

### 1.1 1<sup>re</sup> séquence (289 vers) - *Le naufrage*

#### 1.1.1 1-184 iambiques sénaires

##### 1 - 82 Prologue = Arcture

Comme l'intrigue du *Rudens* est assez complexe, l'exposition est largement préparée par un prologue. Cet artifice ou plutôt cette convention — car tout est artifice dans la comédie — était appréciée par le public romain pour sa fantaisie. L'objectif de l'auteur est non seulement de donner des informations au spectateur, mais surtout de le mettre dans l'ambiance de la comédie le plus tôt possible. C'est pourquoi le style plat du récit (verbe en milieu de principale, coïncidence entre le vers et la proposition syntaxique) est précédé par un « morceau de bravoure » sans rapport immédiat avec l'intrigue : l'espionnage des méchants pour le compte de Jupiter, où le rythme est plus animé.

**83 - 88** (acte I scène 1) Scéparnion

Ces 6 vers n'ont d'autre objectif que de planter le décor : pour que le spectateur comprenne la scène suivante, il faut lui rappeler qu'on est au bord de la mer et qu'il vient d'y avoir une tempête. Comme il ne faut pas attendre pour provoquer le rire, Plaute trouve moyen d'y glisser une plaisanterie littéraire, l'allusion à une tragédie d'Euripide. Si cette référence n'était pas devenue banalement proverbiale, elle prouve que le théâtre à Rome n'était pas réservé à l'élite cultivée ! Tout le monde avait accès à la *cavea* où l'entrée était gratuite. Le théâtre contribuait à la culture populaire comme les œuvres d'art, sculptures et peintures dans les édifices publics par exemple.

**89 - 184** (acte I, scène 2) Pleusidippe, Scéparnion, Démons

L'entrée en matière théâtrale commence (et se termine) ici par un échange à trois personnages. Là encore, Plaute aime bien retarder l'exposition par quelque pirouette, une *altercatio* assez traditionnelle chez lui entre un esclave et un jeune homme. L'esclave dans l'Antiquité n'a pas le droit (au moins théoriquement) de parler en présence des maîtres sans y avoir été invité. Or, comme l'esclave est le principal acteur de la comédie, il doit faire preuve de sa compétence et mériter le droit à la parole qu'on lui conteste. D'où le dialogue acide entre Scéparnion et Pleusidippe. Le sens du vers 113 s'éclaire à la lecture du vers 119. *Oratio* a ici son sens étymologique de « faculté de parler ». Il faut comprendre *quem* « un individu à qui » *praetereat* « devrait échapper » (*praeterire* est transitif) *oratio* « la faculté de parler » *ero praesente* « en présence du maître ». Le subjonctif *praetereat* donne à la relative une valeur générale. Il n'y a aucune raison de voir ici une quelconque corruption du texte, pas plus d'ailleurs qu'au vers 111 : « Est-ce que par hasard tu cherches des endroits où tu pourrais venir bientôt voler ? ». Il n'y a aucun problème de lecture. La deuxième moitié de la scène est un reportage en direct, plus vivant qu'un simple récit. Le rythme saccadé des vers entretient le suspense. Au vers 180, *errationis fecerit compendium* signifie littéralement « elle accomplira un raccourcissement de son errance ». D'où la traduction d'Ernout « elle ne sera pas perdue bien longtemps ». Démonès se hâte de mettre fin à l'intérêt de l'esclave pour les demoiselles, sans se douter qu'il y a là sa propre fille. Les spectateurs eux le savent par le prologue. D'où l'intérêt dramatique de cette fin d'exposition. Plaute exploite le filon dans la scène suivante.

## 1.1.2 185-289 mètres variés

**185-219** (acte I, scène 3) Palestra

On assiste à une rupture brutale du rythme, qui passe aux mètres variés lyriques sans transition de trochaïques. La chanson de la jeune fille au cœur pur appartient au registre du roman sentimental, une spécialité grecque. Mais il ne faut pas se laisser surprendre : nous sommes dans la comédie et comme le public connaît la suite de l'histoire (qui se termine toujours bien) le ton est

en réalité celui de la parodie. À preuve le vers 206b (*neque quisquam homo mi obuiam uenit*) prononcé en regardant le nombreux public dans les yeux!

L'apparat critique d'Ernout signale que les vers sont souvent impossibles à scander (*incerta*) : il ne faut pas oublier en effet que les mètres variés à rythme constant sont disposés en continu dans les manuscrits. Les *reiziani* sont des séquences anapestiques<sup>1</sup>. Les crétiques et les bacchiaques sont des mètres « péoniques » (à 5 temps) qui admettent de nombreuses substitutions et forment des « systèmes ». Les iambo-trochaïques sont des octonaires iam-biques ou des septénaires trochaïques indépendants<sup>2</sup>.

**220-242** (acte I, scène 4) Palestra, Ampélisque

On ne trouve pas de rupture dans le rythme. Le chanté et la solennité du ton produisent un effet d'irréalité mystérieuse.

**243-257** (acte I, scène 5) Ptolémocratie, Palestra, Ampélisque

Il s'agit de l'apparition du temple et de la prêtresse de Vénus.

**258-289** (acte I, scène 6) Ptolémocratie, Palestra, Ampélisque

## 1.2 2<sup>e</sup> séquence (167 vers) - Retour à terre des naufragés

### 1.2.1 290-413 iambiques septénaires

Le iambique septénaire, plus rare que le sénaire et plus long, donc un peu plus solennel, est un vers du parlé, il ouvre une nouvelle séquence et marque un retour à la comédie.

**290-305** (acte II, scène 1) Pêcheurs

La tonalité parodique est ici nettement plus sensible que dans les scènes avec Palestra.

**306-330** (acte II, scène 2) Trachalion, pêcheurs

C'est le retour à la franche comédie avec l'arrivée de l'esclave de Pleusidippe qui se moque des pêcheurs ; le rythme ne change pas.

**331-413** (acte II, scène 3) Ampélisque, Trachalion

L'épisode du naufrage est repris sous forme de récit. Le ton tragique de la jeune femme contraste avec les plaisanteries de l'esclave, qui ramène progressivement l'action à l'intrigue principale : les amours contrariés d'un jeune homme de bonne famille et d'une pure jeune fille prisonnière d'un *leno*, sujet obligé de toute comédie latine.

### 1.2.2 414-457 (acte II, scène 4) trochaïques septénaires Ampélisque, Scéparnion

Cette scène de « flirt » appartient au registre du chanté (ou du parlé avec accompagnement musical selon les théories). C'est la première apparition

1. Voir L. NOUGARET (1956), *Traité de métrique latine classique*, Paris, p. 86 et suiv.

2. *Ibidem*, p. 67 et suivantes.

dans la pièce du trochaïque septénaire, qui sert en général à composer des dialogues très animés et des « morceaux de bravoure ». On n'est donc pas étonné d'y trouver de nombreuses équivoques scabreuses (*sapienti* = « sage » et « qui s'y connaît »...).

Après la sortie de Scéparnion, Ampélique continue en trochaïques sur deux vers (447 et 449) puis passe au sénaire (450-458) lorsqu'elle aperçoit sur le rivage son maître avec le *leno* et le Sicilien. La réapparition des sénaires iam-biques indique une nouvelle séquence et une nouvelle direction de l'action : la fin de l'épisode du naufrage et le retour du *leno* avec ses conséquences.

### 1.3 3<sup>e</sup> séquence (142 vers) - Retour à terre du *leno*

#### 1.3.1 458-558 iam-biques sénaires

**458-484** (acte II, scène 5) monologue de l'esclave Scéparnion

L'esclave rapporte la cruche avec l'eau du sacrifice. Cette scène n'était pas strictement indispensable à l'intrigue mais elle l'était métriquement pour la cohérence de la séquence. Ajoutons que c'est l'occasion pour Plaute de placer un bref épisode comique : le débat de conscience de Scéparnion pour savoir ce qu'il doit faire de la cruche.

**485-558** (acte II, scène 6) entrée de Labrax le *leno*, et de Charmidès le parasite, qui arrivent du rivage

La dispute virulente entre le *leno* et le Sicilien, qui croient avoir tout perdu, est le morceau de bravoure de cette séquence. Le *leno* est le souffre-douleur patenté de toute comédie latine digne de ce nom. On l'accable de tous les sarcasmes qui glissent sur lui comme l'eau sur le plumage des canards et il se fait généralement escroquer sans aucun scrupule à la fin de la partie.

#### 1.3.2 559-592 (acte II, scène 7) trochaïques septénaires - Scéparnion, Labrax, Charmidès

Le spectateur assiste à une vive altercation entre Scéparnion et les deux naufragés, composée en trochaïques septénaires.

### 1.4 4<sup>e</sup> séquence (186 vers)- *Trachalion attack*

#### 1.4.1 593-614 (acte III, scène 1) iam-biques sénaires

Il s'agit d'un très court passage introductif en sénaires comme pour toutes les quatre séquences finales. Plaute utilise presque exclusivement le *canticum* dans le reste de la pièce. Cette particularité métrique et l'abondance des dialogues donnent au rythme du *Rudens* beaucoup de vivacité.

#### 1.4.2 615-663 (acte III, scène 2) trochaïques septénaires

Le jeu de Trachalion qui appelle Démonès au secours fait tout l'intérêt de la scène. Il faut l'imaginer dansant un ballet frénétique.

### 1.4.3 664-705 (acte III, scène 3) mètres variés

Retour au lyrisme des mètres variés avec l'apparition des jeunes filles sur le seuil du temple de Vénus.

### 1.4.4 706-779 (acte III, scène 4) trochaïques septénaires

Violente *altercatio* entre Démonès et Labrax le *leno* sur fond de débat juridique.

## 1.5 5<sup>e</sup> séquence (410 vers) - La défaite du leno et la découverte du coffre

C'est la plus longue séquence de la comédie et la plus mouvementée.

### 1.5.1 780-905 iambiques sénaires (125 vers)

**780-838** (acte III, scène 5) - Démonès, Labrax, Palestra, Ampélisque

Il s'agit d'une scène d'attente. Démonès avec l'aide de ses esclaves armés empêche Labrax de partir avec les filles qui se sont réfugiées au pied de l'autel devant le temple. On s'en tient à un échange de menaces avant l'arrivée de Pleusidippe.

**839-891** (acte II, scène 6) - Pleusidippe, Trachalion, Labrax, Charmidès, Palestra, Ampélisque, plus les gros bras.

On assiste à une scène d'action. Pleusidippe est prêt à tailler en pièces le *leno*, qui se défend comme il peut de sa trahison : la navigation avait pour but de venir livrer la fille au temple de Vénus ! Charmidès refuse de lui venir en aide. Pleusidippe emmène le *leno* au tribunal.

**892-905** (acte IV, scène 1) - Démonès

Démonès revient brièvement. Ce retour est nécessaire pour expliquer au spectateur l'arrivée de son esclave Gripus, parti pêcher en mer.

### 1.5.2 906-962 mètres variés (56 vers)

**906-937b** (acte IV, scène 2) - Gripus seul en scène

Commence le *canticum* de Gripus : il a trouvé dans ses filets le coffre perdu par Labrax qui contient les économies du *leno* et les *signa* de reconnaissance de Palestra. Le fidèle Gripus rêve de se faire affranchir grâce au trésor et bâtit des châteaux en Espagne.

**938-962** (acte IV, scène 3 début) - Trachalion, Gripus

Ici commence la scène qui a donné son nom au *Rudens* : Trachalion, l'esclave de Pleusidippe intercepte le pêcheur Gripus, qui porte le coffre d'où pend un cordage (*rudens*) dont va se saisir Trachalion pour s'emparer du coffre solidement tenu par Gripus. Commence alors un long débat juridique entre les deux esclaves sur la propriété du coffre.

La curiosité de cette scène réside dans le changement métrique après le v. 962, où les septénaires trochaïques prennent le relais des mètres variés. Ce

n'est pas un phénomène rare dans le théâtre de Plaute. Comment l'interpréter ? Probablement par un changement de la mise en scène qu'on peut induire du texte : les deux esclaves se disputent physiquement le coffre, Trachalion s'est emparé du cordage, sur lequel il tire, et Gripus résiste en sens inverse avec le coffre entre ses bras. On peut donc supposer ici l'existence d'un ballet avec musique et parties chantées.

À ce ballet succède, conformément à la tradition, une *altercatio* entièrement en septénaires.

1.5.3 963-1190 (*acte IV, scène 3 suite et acte III, scène IV*) trochaïques septénaires - Trachalion, Gripus, puis Démonès, Palestra, Ampélisque

C'est le plus long passage de la pièce en septénaires (227 vers). Il est donc particulièrement important. Cette scène nous paraît traîner quelque peu en longueur, mais il ne faut pas oublier que les Romains raffolaient de ce genre de confrontations dont ils avaient le spectacle quotidien sur le forum. Les discussions juridiques chez Plaute ont été étudiées et on s'est aperçu qu'elles reflétaient une connaissance assez fantaisiste du droit de l'époque<sup>1</sup>. L'objectif est avant tout parodique (cf. la comparaison avec les poissons). Gripus finit par accepter le compromis proposé par Trachalion : prendre Démonès comme arbitre, croyant que son maître lui donnera gain de cause. L'affaire est donc portée devant Démonès et prend la forme d'un procès qui débute avec débat sur la priorité de parole. Puis Plaute fait durer à plaisir la scène de reconnaissance.

1.6 6<sup>e</sup> séquence (35 vers) - Vers un heureux dénouement

Après la plus longue, voici la plus courte des séquences.

1.6.1 1191-1204 (*acte IV, scène 5*), iambiques sénaires - Démonès seul

Démonès laisse éclater sa joie.

1.6.2 1205-1226 (*acte IV, scène 6*), trochaïques septénaires - Démonès Trachalion.

Démonès promet de plaider pour la liberté de Trachalion, son mariage avec Ampélisque et le mariage de Palestra avec Pleusidippe. Plaute réussit à rendre comique cette scène secondaire par un jeu de mots récurrent sur *licet*.

1. Voir, dans ce volume, la contribution de M. Ducos, « Justice et droit dans le *Rudens* » et J. C. DUMONT, « Droit et comédie », *Ars Scribendi*, n°2, en ligne sur [www.ars-scribendi.ens-lsh.fr](http://www.ars-scribendi.ens-lsh.fr).

### 1.7 7<sup>e</sup> séquence (53 vers) - *Maîtres et esclaves*

#### 1.7.1 1227-1264 (acte IV, scène 7), iambiques sénaires - *Gripus, Démonès*.

Gripus demande à Démonès de garder pour lui l'argent du coffre. Ce dernier refuse vertueusement.

#### 1.7.2 1265-1280 (acte V, scène 1), trochaïques septénaires - *Pleusidippe Trachalion*.

Pleusidippe laisse éclater sa joie et demande à son esclave la permission de faire sa demande en mariage. Nouveau jeu récurrent sur *censeo*.

### 1.8 8<sup>e</sup> séquence (134 vers) - *Le retour du leno et la revanche de Gripus*

#### 1.8.1 1281-1356 (acte V, scène 1 et acte V, scène 2), iambiques septénaires puis iambiques sénaires à partir de 1338. *Gripus, Labrax*

Gripus rencontre le *leno*, qui lui parle de la perte de son coffre. Gripus comprend qu'il tient sa revanche. Gripus fait jurer à Labrax de lui ristourner un talent s'il lui fait rendre son coffre. On remarquera le changement de mètre à partir du v. 1338. Le serment sur l'autel de Vénus est en sénaires alors que le début du dialogue est en septénaires iambiques, qui est aussi un vers du *diuerbium*.

#### 1.8.2 1357-1423 (acte V, scène 3), trochaïques septénaires. *Gripus, Démonès, Labrax*

Démonès et Labrax se mettent d'accord. Ce dernier retrouve son coffre, mais il paiera un talent à Démonès, qui lui en rétrocèdera la moitié pour affranchir Ampélisque, et gardera lui-même l'autre moitié, qui lui paiera l'affranchissement de Gripus. Tout est bien qui finit bien : la morale et la justice sont sauvées, les esclaves ont bien rempli leur rôle et en ont été récompensés. Le jeune premier et la jeune première auront beaucoup d'enfants ! Le *leno* fait les frais de l'histoire, mais il a l'insigne honneur d'être invité à dîner par Démonès.

### 1.9 Conclusion

Le *Rudens* est probablement l'une des comédies les plus réussies de Plaute. Le nombre élevé des séquences reflète la richesse de l'intrigue (par exemple : deux esclaves manipulateurs, au lieu d'un seul) et la grande variété du rythme, où la musique tient une place prépondérante. L'organisation interne des séquences dénote un souci constant chez Plaute de ménager des surprises (alternance du septénaire et du sénaire iambique dans le parlé, *cantica* à rythme changeant).

## 2 Le *diuerbium* en iambiques

### *Rudens* v. 1333 à 1356 (acte V, scène 2)

Gripus fait jurer à Labrax de lui ristourner un talent d'argent s'il rentre en possession de son coffre.

Septénaires  
iambiques

- - u u | - - | - - | u - // - - | - - - | - - | -  
**G.** *Per Venerem hanc iurandum est tibi. L. Quid iurem ? G. Quod iubebo.*  
 u u | - - | - - - | u - // - - | - - | u - | -  
 1335 **LABR.** *Praei uerbis quiduis. [id] quod domi est, numquam ulli supplicabo.*  
 u - | - - - | u u | - | u - // - - | - - | u - | x  
**G.** *Tene aram hanc. L. Teneo. C. Deiera te mi argentum daturum*  
 u - | - u u | u u - | u - // - - | - - u u | - - | x  
*eodem die, <tui> uiduli ubi sis potitus. LABR. Fiat.*

Sénaires  
iambiques

u - | - - - | - // - | - - | - - | u -  
*Venus Cyrenensis, testem te testor mihi,*  
 - - | u - | - // u u | - - | - - | u -  
*si uidulum illum, quem ego in naui perdididi,*  
 - - | - - - | - // - | - - | - - | u -  
 1340 *cum auro atque argento saluom inuestigauero*  
 - - | u - | - - | u - | - - | u -  
*isque in potestatem meam peruenerit...*  
 u - | u - | - // - | u // - | - - | u -  
**GRIP.** *Tum ego huic Gripo, inquito, et me tangito.*  
 u - | - - | - // - | - // u u | - - | u -  
**LABR.** *<Tum ego huic Gripo — dico> Venus, ut tu audias*  
 u - | - - | - - | - // - | u u | u -  
*talentum argenti magnum continuo dabo.*  
 - - | - - - | - // - | - - | - - | u -  
 1345 **GRIP.** *Si <quid> fraudassis, dic ut te in quaestu tuo*  
 u u - | - - | - // u u | - - | - - | u -  
*Venus eradicet, caput atque aetatem tuam.*  
 - - | u - | - // u u | - - | - - | u -  
*Tecum hoc habeto tamen, ubi iuraueris.*  
 - - | - - | - // - | - - | - - | u -  
**LABR.** *Iliaec aduersum si quid peccasso, Venus,*  
 u u - | u - | - // u u | - / - | - - | u -  
*ueneror te ut omnes miseri lenones sient.*  
 u - | - // - | - - | - - | - | - | u -  
 1350 **GRIP.** *Tamen fiet, etsi tu fidem seruaueris.*  
 - - | u - | u // u u | - - | - - | u -  
*Tu hic opperire, iam ego faxo exhibit senex;*  
 - - | - - | u u | - // - | u - | u - | u -  
*eum tu continuo uidulum reposcito.*  
 - - | u u - | - // - | u - | - - | u -  
**LABR.** *Si maxime mi illum reddiderit uidulum,*  
 - u u | - u u | - // - | u - | u - | u -  
*non ego illi hodie debeo triobolum.*  
 u - | u - | - // - | - - | - - | u -  
 1355 *meus arbitratust, lingua quod iuret mea.*  
 - - | u - | - - // - | u - | - - | u -  
*sed conticiscam : eccum exit et ducit senem.*

GRIPUS. — Tu vas maintenant jurer par notre Vénus<sup>1</sup>...

LABRAX. — Que faut-il jurer ?

GRIPUS. — Ce que je vais te dire.

LABRAX. — Dicte-moi les paroles que tu voudras. (*À part, avec ironie*) Il y a des choses pour lesquelles je suis en fonds, et n'ai besoin de supplier personne.

GRIPUS. — Tiens cet autel.

LABRAX. — Je le tiens.

GRIPUS. — Jure formellement que tu me donneras l'argent le jour même où tu seras en possession de ta valise.

LABRAX. — Soit. Vénus Cyrénéenne, je te prends à témoin que si la valise que j'ai perdue dans mon naufrage se retrouve saine et sauve avec tout son or et son argent, et qu'elle revienne en ma possession, alors je donnerai à cet homme<sup>2</sup>...

GRIPUS (*le reprenant*). — je donnerai à Gripus ici présent. Répète, et touche-moi.

LABRAX. — Alors je donnerai à Gripus, ici présent, que je désigne nommément, de façon que tu m'entendes, ô Vénus, un grand talent d'argent, et cela tout aussitôt.

GRIPUS. — Si tu manques à ta parole, ajoute que tu veux que Vénus te ruine dans ton commerce, et te perde à tout jamais. (*En aparté*) Dans tous les cas, que l'imprécation reste sur ta tête, une fois que tu l'auras prononcée.

LABRAX (*reprenant d'un ton solennel*). — Si je manque en quoi que ce soit à mon serment, ô Vénus, je t'en supplie, que tous les *lenos* aient un sort misérable.

GRIPUS. — C'est ce qui arrivera toujours, même si tu tiens ta parole. Attends-moi ici ; je m'en vais t'amener le vieillard ; tu lui réclameras aussitôt ta valise. (*Il entre chez Démonès*).

LABRAX (*seul, regardant Gripus qui s'en va*). — Qu'il me rende ma valise tant qu'il voudra, je ne lui dois pas un tribole. C'est moi qui suis juge de tenir ou non ce que ma langue peut jurer. Mais silence ; le voici qui revient avec le vieillard.

## 2.1 Les septénaires iambiques

Ce sont des vers du dialogue comme les sénaires, mais beaucoup plus rares que ces derniers (1300 exemples chez Plaute). Pour les Grecs et les Romains, la séquence brève-longue avec *ictus* sur la longue (rythme « ascendant ») est

1. Traduction A. ERNOUT (Belles Lettres).

2. Attention ! La réplique soulignée aux vers 1338 *sq.* est attribuée à Gripus par l'édition Teubner (Leo, 1896) qui s'appuie sur le manuscrit D. Pour sa part, Ernout suit Schoell (1922) qui attribue la réplique à Labrax. Ce choix paraît préférable, mais il n'est pas indispensable de rajouter *Tum ego huic...* après 1340, ce que la métrique exclut. Gripus interrompt le serment de Labrax pour faire préciser à ce dernier — de la parole et du geste — que le destinataire de l'argent est bien lui, Gripus. Il ne faut pas oublier que la prestation de serment à Rome est une procédure publique. La présence des témoins est indispensable. Ici le public du théâtre remplace celui du forum.

celle qui semblait refléter le mieux la langue parlée<sup>1</sup> et, de fait, cette séquence est statistiquement la plus fréquente en prose. Les septénaires iambiques ne diffèrent des septénaires trochaïques que par la place de l'*ictus*, qui porte sur la deuxième moitié du pied. Ils sont composés de deux hémistiches inégaux séparés par la césure (diérèse) :

- un premier hémistiche constitué de 4 iambes ou équivalents (sauf au quatrième pied qui est obligatoirement pur) = tétrapodie acatalectique c'est-à-dire « complète » ;
- **un deuxième hémistiche** constitué de trois iambes ou équivalent et d'une dernière syllabe indifféremment longue ou brève = tétrapodie catalectique c'est-à-dire « incomplète ».

$$\frac{\cup}{\cup\cup} \frac{\cup}{\cup\cup} \mid \frac{\cup}{\cup\cup} \frac{\cup}{\cup\cup} \mid \frac{\cup}{\cup\cup} \frac{\cup}{\cup\cup} \mid \cup - \parallel \frac{\cup}{\cup\cup} \frac{\cup}{\cup\cup} \mid \frac{\cup}{\cup\cup} \frac{\cup}{\cup\cup} \mid \frac{\cup}{\cup\cup} \frac{\cup}{\cup\cup} \mid \frac{\cup}{\cup}$$

## 2.2 Notes sur le texte

v. 1334 *tibi* : n'est pas scandé  $\cup\cup$  comme le voudrait la loi des mots iambiques<sup>2</sup> (qui n'est pas une obligation absolue) mais garde sa scansion normale  $\cup -$  à la coupe.

v. 1335 *praei* : est la leçon d'un seul manuscrit (Z) préférée à juste titre par tous les éditeurs pour des raisons de sens. L'expression *praeire uerbis* « précéder avec les mots » désigne dans le rituel du serment l'obligation pour celui qui exige le serment du jureur de répéter avant lui les paroles exactes du serment. Cette procédure s'explique par la valeur juridique du serment : les témoins doivent pouvoir s'assurer que le contenu du serment est le même pour les deux protagonistes. La leçon *prae* de BCD est une mauvaise correction métrique pour obtenir une longue. En réalité la diphtongue *-ae-* s'abrège devant voyelle et *prae-i* se résout en une double brève en fonction de la loi des mots iambiques.

v. 1335 *id* : est supprimé à juste titre par l'éditeur anglais Bentley (d'où les crochets droits dans le texte d'Ernout). En effet, sans cette correction le vers n'est pas scandable.

v. 1337 *tui* : rajouté par un autre éditeur, Seyffert, pour pouvoir scander le vers qui serait incomplet sans cela mais ne constituerait pas pour autant un sénnaire !

1. Pour Cicéron, dans l'*Orator* (LVII, 191), « l'iambique est le nombre qui ressemble le plus à la prose, d'où il résulte qu'il soit de préférence le plus employé au théâtre à cause de son air de vérité, le dactyle des hexamètres étant plus approprié à la grandiloquence ».

2. Il s'agit de la règle dite *breuis breuians* « syllabe brève qui abrège <une longue> », ou *correptio iambica* « abrègement iambique », qui peut entraîner facultativement (c'est là la difficulté) une scansion de *amas* en  $\cup\cup$  au lieu de  $\cup -$  au gré de l'auteur.

### 2.3 Les sénaires iambiques

C'est le vers par excellence du *diuerbium* (parlé). Il est l'héritier du trimètre iambique grec, mais les pieds y sont indépendants, tous les équivalents métriques sont permis sauf au dernier pied, obligatoirement pur. Plaute évite toutefois les séquences de quatre brèves. La coupe est penthémimère ou plus rarement heptémimère. Pour scander, il est important de repérer au préalable les césures, ce qui facilite considérablement le travail !



Cet extrait du *Rudens* est très intéressant pour étudier l'emploi du sénaire car le passage au sénaire après le septénaire se fait à l'intérieur de la même scène avec les mêmes personnages. Après la conversation « de marchands de tapis » dans un style familier fort plaisant, on passe ici à un discours formulaire, qui pastiche la langue judiciaire. Le changement de rythme souligne ce changement de registre stylistique. La différence avec le septénaire tient à deux particularités : le sénaire est acatalectique (composé de 6 pieds complets), et donne une impression plus « carrée » au sens que Cicéron donne à ce mot en parlant du rythme. Enfin, il est plus court et convient mieux au style lapidaire du droit.

### 2.4 Notes sur le texte

v. **1338** *Cyrenensis* : les noms propres entrent dans les vers comme ils peuvent. L'adjectif *Cyrenensis* a une syllabe longue de trop. Les acteurs jouaient sur la prononciation en raccourcissant les longues pour que le vers ne s'entende pas faux.

v. **1339** *quem ego* : Normalement le *-em* de *quem* et le *-o* de *ego* doivent s'éliider, mais la scansion du vers exige deux brèves, monnaie de la longue paire. Faut-il scander *qu'ego* avec hiatus à l'heptémimère, ou *quem eg'*? On a préféré *quem eg'* pour ne pas couper la relative.

v. **1340** : ce vers est entièrement composé de spondées à l'exception du dernier pied. Ce n'est pas interdit. Dans ce cas, seul l'*ictus* marque le rythme. L'effet produit est celui d'une certaine lourdeur, qui convient bien ici à l'amphigouri du style juridique.

v. **1341** : ce vers ne comporte pas de coupe, ce qui est en principe considéré comme une faute. Cela se produit néanmoins lorsqu'il y a en milieu de vers un mot long (de 4 à 7 demi-pieds) ou une formule consacrée. *Potestatem* remplit ici la première condition puisque la syllabe finale *-em* ne s'élide pas.

v. **1342** *tum ego* : ce passage présente une difficulté de scansion. On a opté ici pour l'élision régulière de *tum*, la non-application de la loi des mots iam-

biques et l'hiatus *ego-huic* en admettant que le *h-* compte pour une consonne. L'hémistiche est répété au vers suivant presque à l'identique : le *-o* de *Gripo* n'est pas élide et entraîne donc une coupe heptémimère, ce qui incite à poser la même coupe heptémimère après *inquito* pour le vers 1342.

**Gripo** : quelle est la quantité du *-i-* ? On optera pour la longue en raison de l'étymologie probable du nom qui est une prononciation populaire de *grypus* « qui a le nez aquilin ». L'acteur devait être affublé d'un nez à la Cyrano, signe probable d'un gros défaut : l'*avaritia*, dont Gripus fait largement preuve dans la pièce.

**Problème pour un commentaire** : faut-il relever l'assonance *-o -o -o -o* ? En effet, deux de ces *-o* s'élient dans le vers 1342, mais les trois *-o* du vers 1343 subsistent. De plus, les spécialistes estiment que la voyelle éliée était en réalité prononcée, mais rapidement. On peut donc légitimement penser que l'effet d'assonance a été recherché par Plaute.

v. 1343 **Tum ego** : malgré la reprise des mêmes mots, la scansion est légèrement différente : le *-o* de *Gripo* ne s'élide pas, donnant le pied qui manque avec l'emploi de *dico*.

v. 1345 **Si fraudassis** : c'est le texte des manuscrits qu'Ernout maintient avec une *crux*. Il manque une syllabe à ce vers. Les éditeurs corrigent de diverses manières : *Sed si* (Bothe), *si quid* (Seyffert), *si qui* (Schoell). La correction doit se faire dans la première partie du vers à cause de la coupe.

v. 1349 **miseri** : il faut remarquer la place privilégiée de *miseri* entre penthémimère et heptémimère.

v. 1350 **fiet** : ce mot est monosyllabique par synizèse des deux voyelles, malgré le *-i-* long. *Fiat* à l'inverse est scandé dissyllabique en 1337. Il faut remarquer également la coupe trihémimère, rare dans le sénnaire.

v. 1352 : ce vers comporte 4 coïncidences accent tonique/*ictus* métrique, ce qui est beaucoup, compte tenu du fait que Plaute termine le plus souvent ses sénaires par un dissyllabe, qui exclut toute coïncidence d'accent/*ictus*. Plus il y a de coïncidences, plus le rythme du sénnaire est sensible.

v. 1354 : il faut noter le hiatus *ego illi*.

### 3 Le *canticum* en trochaïques

#### 3.1 *Rudens* v. 1205 à 1226 (acte IV, scène 6)

Démonès promet de plaider pour la liberté de Trachalion, son mariage avec Ampélique et le mariage de Palestra avec Pleusidippe. Plaute réussit à rendre vivante cette scène secondaire par un jeu de mots amusant sur *licet*.



femmes, retenez-vous Trachalion ? Ah ! Le voici qui sort,  
heureusement.

TRACHALION (*Parlant à Palestra à l'intérieur*). — En quelque endroit qu'il soit,  
je le découvrirai bien, et je te l'amènerai avec moi, ton Pleusidippe.

DÉMONÈS. — Raconte-lui ce qui m'est arrivé au sujet de ma fille ; prie-le de tout  
quitter pour venir jusq'ici.

TRACHALION. — Entendu.

DÉMONÈS. — Tu lui diras que je lui donnerai ma fille en mariage.

TRACHALION. — Entendu.

DÉMONÈS. — Et que je connais son père, que nous sommes parents.

TRACHALION. — Entendu.

DÉMONÈS. — Mais dépêche-toi.

TRACHALION. — Entendu.

DÉMONÈS. — Ramène-le vite, qu'on prépare le souper.

TRACHALION. — Entendu.

DÉMONÈS (*impatienté*). — Toujours, entendu.

TRACHALION. — Entendu. Mais sais-tu quelle chose je voudrais obtenir de toi ?  
C'est que tu te rappelles ta promesse, et que je sois libre dès  
aujourd'hui.

DÉMONÈS. — Entendu.

TRACHALION. — Obtiens de Pleusidippe qu'il m'affranchisse.

DÉMONÈS. — Entendu !

TRACHALION. — Et engage ta fille à l'en prier ; elle le décidera sans peine.

DÉMONÈS. — Entendu.

TRACHALION. — Et qu'Ampélisque devienne ma femme, dès que j'aurai ma  
liberté.

DÉMONÈS. — Entendu !

TRACHALION. — Que les effets me prouvent que je n'ai pas servi des ingrats.

DÉMONÈS. — Entendu !

TRACHALION (*impatienté*). — Toujours, entendu ?

DÉMONÈS. — Entendu ! Je te rends la monnaie de ta pièce. Mais dépêche-toi  
d'aller de ce pas à la ville, et de revenir ici.

TRACHALION. — Entendu. Je serai tout de suite ici ; en attendant, fais tous les  
autres préparatifs nécessaires.

DÉMONÈS. — Entendu. (*Trachalion sort*) Qu'Hercule le maudisse avec son  
entendement. M'a-t-il assez rebattu les oreilles avec ses "Entendu !", à  
tout ce que je disais ? »

### 3.2 *Le septénaire trochaïque*

Le septénaire trochaïque est un vers plus long que le sénaire, donc déjà à ce titre plus difficile à scander. Pour y parvenir sans trop de risques d'erreurs, il est indispensable, avant de procéder à l'identification des quantités, de repérer la coupe principale ou plus exactement la « diérèse » puisque la coupe du septénaire — à la différence du sénaire iambique ou de l'hexamètre dactylique — ne passe pas au milieu d'un pied, mais se trouve à la jointure des



### 3.4 Notes sur le texte

- **v. 1207** : La coupe est inhabituelle. Au lieu de se situer après le 4<sup>e</sup> trochée à la jonction des deux hémistiches, elle est avancée d'un pied. Cela se produit quand le quatrième temps marqué (-bus) tombe sur la finale d'un mot de plus d'une syllabe (*familiaribus*). Dans ce cas, le troisième pied (-ari-) est obligatoirement pur (- ◡ dans le cas présent ou, à la rigueur, ◡ ◡ ◡)<sup>1</sup>. Cette coupe inhabituelle souligne la figure étymologique *familiaribus* - *familiam*, les deux mots se trouvant chacun en fin d'hémistiche.

- **v. 1207** : *auxerunt* est scandé par Plaute ---, la désinence -*erunt* avec *e* bref ne se rencontre chez lui qu'en fin de vers ou d'hémistiche. La forme en -*erunt* avec *e* long n'est pas étymologique (\*-*es-ont*), ni celle qui a subsisté dans les langues romanes (italien *fecero* et épigraphie *dedro*). Il semble y avoir eu confusion avec l'autre forme de 3<sup>e</sup> personne du pluriel en -*ere* (rapprochée par les comparatistes de l'avestique -*aire*) qui repose sur une ancienne diphtongue *ei* ou *oi*.

- **v. 1208** *istum* : l'initiale *is-* est scandée brève à cause du monosyllabe bref qui précède (*quid*). C'est une conséquence de la loi sur les mots iambiques<sup>2</sup>. **Sacres** : cet adjectif est formé sur un thème en -*i-* comme *sēgnis*, *lēnis*. Ces adjectifs ont tous un radical long alors que *sācer* possède un -*a-* bref, qui n'aurait pas convenu pour la métrique. Cette explication *metri causa* n'est pas la seule : l'emploi d'un adjectif archaïque souligne le contexte religieux.

- **v. 1209** : pour la coupe, voir le v. 1207. Dans les quatre derniers trochées l'*ictus* métrique correspond à l'accent de mot.

- **v. 1210** : *ubi ubi* « quel que soit le lieu où » est scandé comme un mot unique car ressenti comme un relatif adverbial formant un tout<sup>3</sup>. Mais la loi des mots iambiques s'est appliquée dans la prose avant la fusion des deux éléments.

- **v. 1210** : *mec(um) ad* est scandé ◡ ◡ au temps faible.

- **v. 1212-1214** : il n'y a pas de coupe-diérèse dans ces trois vers. L'effet est volontaire car cette absence n'est justifiée par la présence d'aucun mot long. Le résultat phonétique en est celui de longs blocs prononcés rapidement d'une seule émission de voix, qui contrastent avec les très laconiques *licet* de Trachalion. À l'impatience verbale de Démonès répond la placidité ironique de l'esclave qui finit par irriter son maître.

- **v. 1215 et 1216** : On observera comment les répliques courtes se répartissent à l'intérieur du septénaire : elles s'insèrent entre des coupes secondaires toujours au milieu des pieds : trihémimères (1215), penthémimères (1215 et 1216) ou dekatrishémimères (*licet* en fin de vers en 1215 et *sq.*). En 1216 la coupe principale après *sed*, en 1217 après *ut*, n'est pas conforme à la structure syntaxique des propositions : ce n'est pas une faute contre les règles métriques, mais cela ne facilite pas pour nous le repérage de la coupe avant l'identification des

1. Voir L. NOUGARET (1956), *op. cit.*, p. 68, § 173.

2. Voir *ibid.* p. 80, § 212.

3. Cf. *utut* « quelle que soit la manière dont », *quamquam* etc.

quantités<sup>1</sup>! Comme les acteurs devaient marquer une pause après *sed* et *ut*, le grammairien peut se poser la question de savoir si, pour les Anciens, les conjonctions de coordination et de subordination ne faisaient pas partie de ce que nous considérons comme la principale. Les Anciens, en effet, n'avaient pas une conception hiérarchisée de la structure de la phrase (principale-subordonnée). Cette analyse « en profondeur » de la phrase ne s'impose chez les linguistes que très progressivement à partir de la grammaire générale de Port-Royal.

- v. 1219 *facito oret* : le vers avec les deux brèves *făcĭto* et l'élision du *-o* final de *facito* n'est pas correct. De fait il faut scander *facito oret* ∪ ∪ – | – – avec un hiatus apparent *-o / o-*. L'ancienne désinence *-tōd* de l'impératif dit futur attestée dans les inscriptions supprime l'hiatus *facito-oro* et donne le schéma prosodique *facito* ' ∪ ∪ –. Dans les deux hypothèses. L'*ictus* métrique frappe la première syllabe *fa-* dans *facito* et dans *facile* soulignant la **figure étymologique** *facito / facile*.

- v. 1223 : On voit encore une fois que les coupes secondaires qui séparent les répliques, penthémimère après *licet 1* et heptémimère après *licet 2*, priment sur la diérèse, qui isole grammaticalement *tibi* de *rursum refero gratiam*. À moins de marquer une pause après *tibi* et de considérer que ce datif est le régime de *licet* (« Cela t'est permis, merci bien »), mais cette solution est peu satisfaisante pour le sens (Démonès remercierait Trachalion des faveurs qu'il ne lui a pas accordées!), il vaut mieux ponctuer comme le font les éditeurs après *licet 2*. L'expression *referre gratia* semble bien qualifier l'emploi à répétition de *licet* par Démonès à la suite de Trachalion et il faut comprendre « je te rends la grâce que tu m'as faite (en me répétant *licet*) » c'est-à-dire « Je te renvoie la politesse » ou — comme le dit Ernout — « Je te rends la monnaie de ta pièce ». Il ne faut pas oublier que Trachalion est un esclave et qu'un esclave n'a pas le droit de donner une permission à son maître. Mais il arrive souvent dans la comédie, comme lors des Saturnales, que les relations sociales soient inversées, quitte à ce que tout rentre dans l'ordre à la fin. Le comique de Plaute joue très souvent sur ces règles du dialogue que les linguistes appellent « conditions de félicité » pour produire un effet comique qui échappe complètement au lecteur moderne.

- v. 1223 : La diérèse tombe **après** la conjonction de coordination (cf. ci-dessus).

- v. 1224 : *ero* est scandé ∪ –. La *correptio iambica* n'est pas appliquée.

---

1. Voir aussi v. 1223.

## 4 Le *canticum* en mètres changeants (*mutatis modis canticum* ou C.M.M.)

### 4.1 Généralités

Ces parties de la comédie plautinienne sont aisément repérables dans le texte à la longueur variable des vers et dans le *conspectus metrorum* situé à la fin de l'édition de la Collection des universités de France, où elles occupent une grande place en raison du changement de rythme presque à chaque vers. On en trouve dans le *Rudens* trois ensembles de 201 vers au total : le premier — le plus long — dans la séquence 1 (v. 185 à 289), le second dans la séquence 4 (v. 664 à 705) et le troisième dans la séquence 5 (906-962).

Le premier intervient immédiatement après le *diuerbium* et n'est pas suivi de septénaires, il y a donc un saut brutal du parlé au chanté ; ce passage est consacré au dialogue des jeunes filles en grand péril au milieu des écueils. Le second, dans la séquence 4 (v. 664 à 705), est inséré au milieu de deux longs passages en septénaires trochaïques (v. 615-653 et 706-779). Il est au centre de la geste de Trachalion et les mètres variés correspondent ici au dialogue de l'esclave avec les deux jeunes filles menacées de retourner chez le *leno*. Le troisième (v. 906 à 962) a été évoqué dans notre analyse métrique du *Rudens* à laquelle on se reportera. Il commence par une chanson de Gripus et se termine sur un dialogue entre Gripus et Trachalion. Il est important de noter que le passage au septénaire après un échange entre Trachalion et Gripus en anapestiques (v. 956-961b) ne coïncide pas avec l'apparition de nouveaux personnages, Démonès et les filles n'entreront en scène qu'au vers 1045.

Les vers utilisés dans le *Canticum Mutatis Modis* sont rarement ceux du *diuerbium* (sénaïres) et du *canticum* en septénaires trochaïques, ils comportent surtout des vers spécifiques aux rythmes très variés, qu'ils soient à trois temps : iambes, trochées ; à quatre temps : anapestes (⊔ ⊔ ⊔), à cinq temps : crétiques (⊔ ⊔ ⊔), bacchiaques (⊔ ⊔ ⊔) et même à 6 temps : choriambes (⊔ ⊔ ⊔ ⊔), ioniques (majeur ⊔ ⊔ ⊔ ⊔, mineur ⊔ ⊔ ⊔ ⊔). Seul le vers dactylique semble avoir été évité par Plaute sans doute parce qu'il était emblématique du genre littéraire le plus prestigieux : l'épopée. Cette variété pose d'ailleurs un problème au musicologue contemporain : comment était-il possible de passer aussi fréquemment d'un rythme à l'autre au sein d'une même chanson ? Sans doute faut-il croire que l'unité de rythme n'était pas très stricte dans les modes musicaux de l'Antiquité... De fait, le changement n'est pas aussi brutal que la multiplication de vers différents pourrait le laisser croire, car ces vers sont souvent regroupés en sous-ensembles métriques comme on le verra ci-dessous. Même s'il n'est pas nécessaire de scander en détail, il importe de comprendre le *conspectus metrorum* qui identifie ces vers, de reconnaître les éventuels ensembles qui forment des sortes de couplets et d'en tirer des indications pour un commentaire littéraire.

#### 4.2 Les ensembles métriques (les spécialistes parlent de « systèmes »)

- **Ensembles iambo-trochaïques** : octonaires iambiques ± septénaires ou octonaires trochaïques (cf. v. 681-705)

- **Ensembles anapestiques** :

- octonaires ± septénaires ± quaternaires ± dipodies (cf. v. 928-940)

- « reiziani » : ensembles homogènes nommés d'après leur découvreur, le philologue Hermann W. Reiz. Il s'agit de tétrapodies anapestiques et iambiques. Elles comportent des vers longs de 8 demi-pieds et des vers courts de 5 demi-pieds entièrement anapestiques, qui apparaissent isolément ou sous forme de diptyques dans le *Rudens*.

- **Ensembles crétiques** : le crétique (– ∪ –) est ainsi nommé parce qu'il serait d'origine crétoise. Il forme des vers de quatre pieds (2+2) (cf. v. 199-216, 207-216, 233-252, 615-674).

- **Bacchiaques** (∪ – –) : vers de 4 pieds (tétrapodies) employés fréquemment par Plaute en tirades assez longues (cf. v. 186-194)

#### **Le commentaire métrique et littéraire des *cantica mutatis modis***

Ces couplets et les ruptures qu'ils introduisent correspondent souvent à des moments forts du *canticum*, comme le désespoir d'Ampélique en crétiques aux vers 205-216, puis, un peu plus loin, la joie intense des retrouvailles en vers très courts de iambiques monométriques et tripodies trochaïques (229-232). La scène 3 de l'acte III commence de façon très dramatique entre Palestra et Trachalion en crétiques puis se termine entre le même Trachalion et Ampélique en iambo-trochaïques sur un ton plus apaisé à partir du moment où les jeunes filles sont sous la protection de Vénus.

L'étude de la chanson de Gripus est particulièrement instructive; elle est construite sur un rythme constant anapestique en alternance avec des bacchiaques. Il commence son récit en tétramètres bacchiaques (v. 906-914) puis il passe aux anapestiques pour exprimer sa joie intense de la découverte (v. 912-914) et reprend son récit en revenant aux bacchiaques (v. 915-918). Des vers 920 à 923, il se lance avec des vers longs et pompeux dans une dissertation morale sur le travail des esclaves. Puis il revient en vers courts à son récit (tripodie trochaïque des vers 924a, b, c). Il commence ensuite à rêver à un possible affranchissement en vers longs (*incerti* de 925-932, probablement des anapestiques) et enfin il s'évade dans la folie des grandeurs en dimètres anapestiques de 933a-937b. La parodie est soulignée par la chute en forme de retour humoristique à la réalité (*sed hic rex cum aceto pransurust*). Ne pas accorder de place au commentaire métrique dans une explication de cette scène constituerait une faute, d'autant que ce n'est pas une tâche trop difficile grâce au *conspectus metrorum* et à la disposition des vers, décalés à gauche, dans l'édition Ernout (ce n'est pas toujours le cas dans les éditions savantes étrangères).

4.3 *La chanson de Gripus (v. 906 à 937b) : Châteaux en Espagne*

- 906 *Neptuno has ago gratias meo patrono,  
qui salsis locis incolit pisculentis,  
quom me ex suis locis pulchre ornatum expediuit,  
templis reducecem plurima praeda onustum,*
- 910 *salute horiae, quae in mari fluctuoso  
piscatu nouo me uberi compotiuuit ;  
miroque modo atque incredibili hic piscatus mihi lepide euenit,  
neque piscium ulla unciam hodie pondo cepi, nisi hoc quod fero  
hic in rete.*
- 915 *Nam ut de nocte multa impigreque exurrexi,  
lucrum praeposui sopori et quieti :  
tempestate saeua experiri expetiui,  
paupertatem eri qui et meam seruitutem  
tolerarem, opera haud fui parcus mea.*
- 920 *Nimis homo nihilist quis piger est nimisque id genus odi ego male.  
Vigilare decet hominem qui uolt sua temperi conficere officia ;  
non enim illum expectare oportet, dum erus se ad suom suscitet officium.  
Nam qui dormiunt libenter, sine lucro et cum malo quiescunt.  
Nam ego nunc mihi, qui impiger fui,  
repperi ut piger, si uelim, siem :  
hoc ego in mari quidquid inest*
- 925 *repperi ; quidquid inest, graue quidem inest ; aurum hic  
ego inesse reor. Nec mihi consciust ullus homo.  
Nunc haec tibi occasio, Gripe, optigit, ut liberet extempulo praetor te.  
Nunc sic faciam, sic consilium est : ad erum ueniam docte atque astu[te],  
pauillatim pollicitabor pro capite argentum, ut sim liber.*
- 930 *Iam ubi liber er<o>, igitur demum instruam agrum atque aedis, mancipia ;  
nauibus magnis mercaturam faciam ; apud reges rex perhibebor.  
Post animi causa mihi nauem faciam atque imitabor Stratonicum,*
- 933a *oppida circumuectabor.*
- 933b *Vbi nobilitas mea erit clara,*
- 934 *oppidum magnum communibo :  
ei ego urbi Gripo indam nomen,*
- 935 *monimentum meae famae et factis,  
ibi qui regnum magnum instituam.*
- 936 *Magnas res hic agito in mentem  
instruere. Hunc nunc uidulum condam.*
- 937 *Sed hic rex cum aceto pransurust.*
- 937b *Et sale, sine bono pulmento.*

« Je remercie mon patron, Neptune, qui règne sur les séjours salés et poissonneux : il m'a renvoyé de ses séjours joliment pourvu, il m'a laissé revenir de ses sanctuaires chargé d'un abondant butin, en sauvant ma barque qui, au milieu d'une mer déchaînée m'a richement gratifié d'un nouveau genre de pêche. (*Tétramètres bacchiaques. Bacchée* : ◡ –)

Par un incroyable miracle, voici la pêche que j'ai eu la chance de faire : je n'ai pas pris un gramme de poisson, mais cette chose-là que je porte dans mon filet. (*Octonaires anapestiques. Anapeste* : ◡ ◡ –)

Je n'ai pas hésité à me lever en pleine nuit et à mettre mon gagne-pain avant mon repos et ma tranquillité, j'ai décidé d'affronter une sévère tempête, et pour soulager la pauvreté de mon maître et ma propre servitude, je n'ai pas ménagé ma peine. (*Tétramètres bacchiaques*)

Des moins que rien, les paresseux ! Moi je hais à mort cette race. Il doit toujours être sur le qui vive celui qui veut être ponctuel dans son travail. Il ne doit pas perdre une minute lorsque son maître l'appelle au travail, car ceux qui se complaisent dans le sommeil ne gagnent que des coups à fainéanter. (920 *octonaire iambique*, 921 *octonaire anapestique*, 922 *incertus*, 923 *octonaire trochaïque*)

Moi pour ma part, qui n'ai jamais été paresseux, j'ai trouvé le moyen d'être paresseux si je veux : j'ai trouvé cette chose dans la mer, mais je ne sais pas ce qu'elle contient. (*Tripodie trochaïque catalectique*)

Je ne sais pas ce qu'il y a dedans, mais — en tout cas — c'est lourd. C'est de l'or, je crois, qu'il y a dedans. Et je suis seul sur le coup. Là tu tiens l'occasion, Gripus, de te faire affranchir par le préteur. Là, voici comment je vais faire, voici mon plan : j'irai trouver mon maître, habilement, subtilement, je lui proposerai à la fin de l'argent en échange de ma liberté. Quand je serai libre je me procurerai un champ, une maison, des esclaves, je ferai du commerce avec de grands navires, je passerai pour un roi chez les rois. Ensuite, pour mon plaisir, je me construirai un navire et j'imiterai Stratonicus : (*incerti et octonaires anapestiques*)

Je ferai la tournée des villes. Quand mon nom sera connu, je bâtirai une grande ville, je lui donnerai mon nom, Gripus, pour perpétuer ma gloire et mes exploits, car j'y fonderai un grand royaume. Voilà les grands projets que je bâtis dans ma tête. Mais pour l'instant il me faut cacher ce coffre. Le roi s'en va déjeuner de vinaigre et de sel, et non de bon ragoût. (*Dimètres anapestiques*)<sup>1</sup>. »

1. Traduction M. Griffe. Pour un commentaire littéraire et stylistique de ces vers, voir, dans ce volume, la contribution de C. FILOCHE, « Gripus ou la catastrophe. Commentaire des vers 907-937 du *Rudens* de Plaute », *infra*, p. 119 et suivantes.

## Deux sujets de leçon et leur méthodologie : « Comique et tragique dans le *Rudens* » et « Le *Rudens* de Plaute, une comédie ? »

Christina FILOCHE  
(Université de Bourgogne, CPCT)

L'énoncé « Comique et tragique dans le *Rudens* » appartient à la catégorie que l'on nomme « sujet-thème de recherche » dans les rapports de jury. Il implique une démarche initiale d'inventaire et doit consister en une réflexion sur les liens entre les deux registres réunis par la copule « et ». Le sujet à la modalité interrogative, intitulé « Le *Rudens* de Plaute, une comédie ? », est un sujet-débat. Sa présentation, sous forme de question, requiert la définition des termes de la discussion, et sa finalité consiste à démontrer de façon dialectique qu'il n'existe pas de lecture univoque, mais que la vérité de l'œuvre peut dépasser les genres littéraires établis et mêler les styles et les influences, de sorte que son unité est généralement à chercher dans l'originalité, voire la diversité, d'un univers esthétique qui est propre à l'auteur, ou même à l'œuvre en particulier. Or le *Rudens* constitue une pièce tout à fait singulière dans le corpus plautinien, et se prête particulièrement bien, non seulement à l'exercice du sujet-débat, mais encore à une réflexion littéraire sur la question générique.

La comédie se définit comme un genre dramatique qui présente des personnages de la vie ordinaire. Son niveau de langue est courant, voire familier : il correspond en latin au *sermo cottidianus*. Les genres de la comédie et de la tragédie sont à bien distinguer des registres que constituent les notions de « comique » et de « tragique ». Le registre comique est destiné à provoquer le rire chez le spectateur ; il recouvre l'ensemble des procédés qui visent à susciter ce rire. Or la notion de genre n'implique pas l'exclusivité d'un registre, et il n'est pas interdit de trouver des éléments tragiques à l'intérieur d'une comédie, de même que le registre comique se rencontre dans la tragédie, en particulier celle d'Euripide.

## 1 Plan du sujet 1. « Comique et tragique dans le *Rudens* »

### 1.1 *Le tragique*

#### 1. Le registre tragique dans le *Rudens*

#### 2. L'intertextualité avec le genre de la tragédie

La tragédie que l'on reconnaît souvent chez Plaute, sous le masque comique, est surtout celle d'Euripide<sup>1</sup>, dont la propension au mélange des genres est notoire, et le registre tragique fertile en interprétations comiques.

#### 3. Pour ou contre une interprétation parodique

La parodie du registre épique, comme celle du tragique, procède d'une recette comique éculée, déjà largement utilisée par Aristophane<sup>2</sup>.

J'emploie le terme parodie au sens opérationnel de réécriture ludique d'un système littéraire reconnaissable (texte, style, registre, genre, *etc.*), qui se trouve imité, exhibé, et surtout transformé de manière à produire un décalage et un contraste comiques, avec une distance ironique ou critique, par rapport à une norme connue<sup>3</sup>. Cette définition, fondée sur les enseignements récents des principales théories critiques du xx<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>, est donc plus large que celle admise par G. Genette<sup>5</sup>, mais elle tente de résoudre la tension que le théoricien a engendrée entre sa rigueur terminologique, d'une part, et la prise en compte, d'autre part, de la réception de la parodie, ou plutôt de celle des effets du parodique<sup>6</sup>.

1. Sur l'influence d'Euripide dans le *Rudens*, cf. F. LEO (1912), *Plautinische Forschungen zur Kritik und Geschichte der Komödie*, Berlin, p. 113 et suiv.; W. H. FRIEDRICH (1953), *Euripides und Diphilos, zur Dramaturgie der Spätformen*, Munich, p. 171 et suiv.; C. QUESTA, *Il ratto dal serraglio*, Bologne, p. 42-47.

2. Sur la parodie chez Plaute, cf. G. PETRONE et M. M. BIANCO (2006), *La commedia di Plauto e la parodia. Il lato comico dei paradigmi tragici*, Palerme.

3. C'est ainsi que la parodie se distingue de la satire, dont la cible est largement extra-littéraire (une personnalité, un fait de société), alors que celle de la parodie est interne à la littérature (canons d'un genre ou d'un style « usé », œuvre singulière, *etc.*). Cette distinction n'empêche pas de concevoir une parodie à visée satirique, lorsqu'un détournement de texte sert à se moquer d'un sujet non littéraire, comme c'est souvent le cas avec l'héroï-comique.

4. Cf. en particulier M. BAKHTINE (1978), « Du discours romanesque », *Esthétique et théorie du roman*, Paris, p. 83-233 ; L. HUTCHEON (1986), *A Theory of Parody*, London ; M. ROSE (1993), *Parody : Ancient, Modern and Post-Modern*, Cambridge.

5. G. GENETTE (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris. L'auteur y propose une classification structurale, plutôt que fonctionnelle, de ce qu'il nomme les pratiques hypertextuelles, et dont la parodie n'est qu'un cas particulier. C'est notamment par la prise en compte, entre l'hypertexte et l'hypotexte, du « régime » et de la « relation » à l'œuvre dans la pratique parodique, qu'il met en garde contre la confusion entre la parodie et des notions voisines, comme le pastiche, qui se contente d'imiter, ou la satire, essentiellement extra-littéraire.

6. C'est l'élargissement fonctionnel du sens qui sépare le parodique de la parodie.

## 1.2 *Le comique*

### 1. La comédie (genre)

Le *Rudens* relève indiscutablement du genre de la comédie, dont il comporte tous les critères de définition :

- la condition sociale (basse) des personnages<sup>1</sup>
- les masques et les costumes, qui sont spécifiques au genre<sup>2</sup>
- les types de personnages exclusivement comiques (*leno*, parasite)
- le jeu des acteurs, la gestuelle outrée caractéristique du genre.

En revanche, le dénouement heureux ne saurait constituer un indicateur générique de la comédie, étant donné qu'il existe des tragédies qui finissent bien<sup>3</sup>.

### 2. Le comique (registre)

- *fabula* romanesque
- *seruus currens*
- bastonnade
- intermèdes comiques
- comique de mots
- comique de situation
- comique de caractère
- relation maître / esclave
- épilogue ludique
- banquet final

### 3. La réflexivité (méta-poétique)

- La rupture de l'illusion théâtrale
- La métaphore du théâtre
- La mise en abîme

## 1.3 *Une tragi-comédie ?*

- Le *Rudens*, une tragi-comédie ?
- La *tragi-comoedia* de l'*Amphitryon* et le genre du *Rudens*
- Le cas-limite des *Captifs* et la morale du *Rudens*

1. Cf. Aristote, *Poétique*, 1448a 5 : « La même différence sépare la tragédie et la comédie. Celle-ci tend à imiter des êtres pires que ceux de la réalité ; celle-là des êtres meilleurs. »

2. Au-dessus d'un maillot de couleur chair, comportant les rembourrages nécessaires aux effets comiques et aux différenciations sexuelles, les comédiens revêtent une tunique assez courte, proche de l'habit quotidien, avec un code de couleurs qui distingue les âges et les conditions (par ex. blanc pour les vieillards, teintes vives pour les jeunes gens). Le costume (*ornamenta*) est complété aux pieds par des sandales, à la tête par des masques et des perruques (de couleur rousse pour les esclaves par ex.), et par des objets caractéristiques de la profession (glaive ou lance du militaire, son chapeau de voyage, le pétase macédonien ; miroir, fer à friser ou *uolsellae*, pince à épiler, du proxénète ; trébuchet du banquier ; coutelas du cuisinier).

3. Ce sont notamment trois des quatre tragédies euripidéennes du cycle des Atrides : *Iphigénie en Tauride*, *Iphigénie à Aulis*, *Oreste*.

## 2 Plan du sujet 2. « Le *Rudens* de Plaute, une comédie ? »

2.1 Une comédie, oui...

2.2 ...mais émaillée d'éléments tragiques (qui n'en font pas une tragédie!),

2.3 voire peut-être une tragi-comédie<sup>1</sup> ?

## 3 Outil de travail : le tragique au fil et dans l'ordre du texte

Par souci d'économie, et pour éviter les redites, c'est dans l'ordre du texte que j'énumérerai les nombreux éléments tragiques présents dans le *Rudens*. Leur classement dans les deux plans précédemment proposés, ou dans tout autre ordre démonstratif original, n'en sera que plus commode, et plus rapide.

### 3.1 Prologue<sup>2</sup>

Comme tous les prologues plautiniens, celui du *Rudens* est composé des sénaires iambiques du *diuerbium*, mais il présente la particularité d'être prononcé par une étoile divinisée, Arcture. Or, c'est de la tragédie qu'est issue la tradition de faire dire par des dieux les prologues<sup>3</sup>, qui précèdent la *parodos* : chez Eschyle, tel est le cas du Pouvoir personnifié et d'Héphaïstos dans *Prométhée enchaîné*, ou d'Apollon (précédé de la Pythie) dans *Les Euménides*; chez Sophocle, on ne relève qu'Athéna, dans *Ajax*; chez Euripide, il s'agit d'Apollon dans *Alceste*, d'Aphrodite dans *Hippolyte*, d'Hermès dans *Ion*, de Poséidon et d'Athéna dans *Les Troyennes*, de Dionysos dans *Les Bacchantes*<sup>4</sup>.

1. Voir le contenu des différentes parties du sujet 1.

2. Le Prologue fait partie intégrante du texte de la pièce, et la question de sa prise en considération ne se pose donc pas, bien qu'il relève parfois davantage du péri-texte. Ainsi sa vocation protatique et narrative est-elle systématiquement détournée par Térence, au profit d'une fonction métapoétique : le dramaturge se livre, certes, à la traditionnelle *captatio benevolentiae* du public, mais il fait l'économie d'une exposition reportée dans les premières scènes, accroissant ainsi le suspense et l'ironie dramatique de ses intrigues; ses prologues sont donc détachés de l'action, et héritent en outre du ton polémique des parabases aristophaniennes, pour servir de tribune à une apologie du poète et à un manifeste littéraire. Cela se produit occasionnellement chez Plaute aussi, notamment lorsqu'il prive son Prologue d'un *argumentum* volontairement incorporé au début de la comédie (*Trin.* 17), ou qu'il le prétexte pour proposer une réflexion d'ordre littéraire sur les règles du théâtre (*Amph.* 51-63, *Capt.* 57, *Merc.* 1 sqq.); mais ce n'est pas le cas dans le *Rudens*.

3. Cf. E. FRAENKEL (1942), « The stars in the prologue of *Rudens* », *CQ*, n° 36, p. 10-14.

4. À titre de contre-exemples, il existe des prologues tragiques prononcés par des hommes (cf. tous ceux du corpus sophocléen hormis *Ajax*; cf. Euripide, *Médée*, *Héraclides*, *Andromaque*, *Hécube*, etc), et des prologues comiques prononcés par des dieux (cf. le Dieu Lare dans *L'Aulularia*.)

### 3.2 Acte I

Scène 1. Le texte du *Rudens* comporte une référence explicite à la tragédie : au vers 86, pour donner une idée de la violence inouïe de la tempête, et au lieu de la décrire, l'esclave Scéparnion la compare à la tempête de l'*Alcmène* d'Euripide.

Scène 2. Démonès, un vieillard d'origine athénienne, et son esclave Scéparnion observent au loin deux jeunes naufragées qui luttent contre la noyade (v. 148 *sqq.*). Mais le vieux maître réprimande bientôt son esclave, sous prétexte qu'il aurait mieux à faire à réparer les dégâts causés par la tempête (v. 177/178) : il considère que c'est une perte de temps de se préoccuper de deux étrangères dont le sort ne les concerne pas. Il ne s'agit pas ici de l'effet d'une contamination maladroite entre deux sources, mais d'ironie tragique. Démonès ignore ce que les spectateurs omniscients savent déjà depuis le prologue, à savoir que l'une des naufragées est sa propre fille, qu'il recherche depuis son enlèvement dans l'enfance, et qui vient échouer là sous ses yeux, démunie de tout, esclave vouée à la prostitution. Outre le suspens dramatique ainsi occasionné, l'effet produit sur le public est vraisemblablement la pitié, en tant que composante de la *catharsis*, que suscite, selon Aristote<sup>1</sup>, le tragique.

Scène 3. La scène est vidée, et le mètre change brusquement lorsque Palestra émerge des flots et chante sa détresse face à l'injustice divine dans une monodie (v. 185 *sqq.*). Ce long *canticum mutatis modis* de facture tragique rappelle les plaintes de Ménélas, lui aussi naufragé, dans l'*Hélène* d'Euripide, aux vers 400-433 :

Mais moi, battu par une houle profonde, j'erre sur une mer grise, depuis que j'ai détruit les murs de Troie. Je désire en vain revoir ma patrie, mais les dieux ne daignent pas me l'accorder. Jeté tour à tour sur les rivages déserts de la Libye et dans des ports inhospitaliers, à peine je m'approche de ma patrie, que les vents me repoussent, et jamais un souffle favorable n'enfle mes voiles jusqu'au port désiré. À présent, malheureux naufragé, après avoir vu périr mes amis, je suis jeté sur ces rives inconnues, où mon vaisseau s'est brisé contre les rochers ; il ne m'est resté que la carène et quelques débris, sur lesquels je me suis sauvé à grand-peine et par un bonheur inespéré, avec Hélène, que j'ai arrachée des mains des Troyens. J'ignore le nom de cette contrée et le peuple qui l'habite : je rougis de me montrer à la foule, et d'étaler mes haillons, la honte me fait cacher ma misère. Celui qui d'un rang élevé tombe dans la détresse souffre bien plus cruellement de cet état nouveau pour lui que celui qui fut toujours misérable. Cependant, le besoin me presse, je n'ai rien à manger, ni rien pour me couvrir. On le voit bien : je suis revêtu de lambeaux sauvés du naufrage ; la mer a englouti les manteaux, mes riches vêtements, et tout le luxe de ma parure d'autrefois. J'ai laissé dans une grotte voisine cette femme qui est la cause de tous mes malheurs ; je l'ai confiée à la garde du petit nombre d'amis qui me restent, et j'erre

1. ARISTOTE, *Poétique*, b28 : « La tragédie [...] est une imitation faite par des personnages en action, et non par le moyen de la narration, et qui, par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre. »

seul en ces lieux, pour chercher de quoi subvenir à leurs besoins. En voyant ce palais entouré de murs, ces portes dont l'aspect annonce l'opulence, je me suis approché : j'espère trouver dans cette riche demeure des secours pour mes matelots. Quant à ceux qui n'ont pas de quoi vivre, le voulaissent-ils, ils ne pourraient pas nous servir.

Telles sont en effet les lamentations de Palestra aux vers 187-190 et 204 : la ponctuation affective des interrogatives, qui scandent les plaintes de la jeune femme, est mise en valeur par des figures de construction et de sonorité, telles que l'anaphore (v. 189-190), la gradation de trois *kola* (v. 204), le polyptote (v. 187), et les allitérations en /m/ et en /p/ (v. 189-190). En outre, la monodie de Palestra se fonde sur l'emploi de quatre lexiques dysphoriques, à savoir les champs sémantiques du malheur, de l'injustice, de la piété et de la solitude, qui constituent des thèmes tragiques traditionnels. On relève en effet quatre occurrences de l'adjectif *miser* (v. 185, 189, 216a et 216b), le verbe *miserer* (v. 197), l'adverbe *male* (v. 198), le polyptote *laborist labore*m (v. 191), et de nouveau le substantif *labor* (v. 203) ; « les innocents » (v. 196), *innoxii*, sont de surcroît opposés au *scelus erile*, « le crime du maître » (v. 198), et l'on constate l'emploi presque exhaustif du paradigme morphologique de la piété, avec les substantifs contraires *pietas* (v. 190) et *impietas* (v. 198), le verbe *impio* (v. 192) et l'adjectif *impius* (v. 195). Quant à la solitude de Palestra, elle est rendue sensible de façon pathétique au vers 202, non seulement grâce au lexique, *solus*, mais encore grâce à la brièveté d'une phrase laconique, voire du mètre employé : *Ego nunc sola sum*, « À présent, je suis seule » ; on retrouve l'adjectif *solus* dans le polyptote du vers 205, *Ita hic sola solis locis composita*, « Ainsi maîtresse solitaire de ces lieux solitaires », dont la suite, une allusion au paysage « état d'âme » et aux éléments, souligne l'isolement de Palestra. Sa monodie culmine sur une apostrophe lyrique par excellence, dans la prosopopée adressée à ses parents absents au vers 216a, *parentes mei*. Elle fait ainsi écho à un fragment de l'*Andromaque Captive* (*Andromacha aechmalotis*) d'Ennius (v. 86-91), aussi bien par sa versification que par son vocabulaire<sup>1</sup> :

*Quid petam praesidi aut exequar quoue nunc  
Auxilio exili aut fuga freta sim ?  
Arce et urbe orba sum : quo accidam, quo applicem  
Cui nec arae patriae domi stant, fractae e disiectae iacent,  
Fana flamma deflagrata, tostii alti stant parietes  
Deformati atque abiete crispa.* (Ennius, *Andromacha* 86-91)

Scène 4. Puis c'est au tour d'Ampélisque de chanter, en écho, sa solitude<sup>2</sup> et son désespoir dans un mètre différent<sup>3</sup> mais des termes semblables

1. G. B. PIGHI (1951), « La monodia di Palaestra (*Rud.* 185-219) », *Dioniso*, n° 14, p. 3-8.

2. Au début de la scène, Palestra et sa *conserua* ne sont pas conscientes de la présence l'une de l'autre, grâce à la convention scénique qui permet à deux personnages présents sur scène de ne pas se voir.

3. La différenciation des deux naufragées se fonde en effet sur un critère métrique : tandis que

(v. 220 *sqq.*), avant de mêler ses plaintes à celles de Palestra en un duo chanté qui amplifie le pathétique de la scène (v. 229a *sqq.*). Il me semble que ce serait un contresens d'interpréter de tels passages du *Rudens* sous l'angle du comique de parodie. De fait, l'expression tragique y est parfaitement adaptée à la situation des personnages, et ne manifeste ni détournement, ni décalage par rapport aux modèles tragiques qui sont ici imités. Il ne peut donc être question de parodie.

Scène 5. Dans le trio chanté en mètres variés qui poursuit la partition lyrique de l'acte I (v. 258 *sqq.*), on ne quitte pas le registre tragique : la prêtresse de Vénus qui recueille les deux suppliantes naufragées est un personnage atypique totalement unique dans le corpus plautinien, et qui n'appartient pas aux *dramatis personae* comiques traditionnelles. Or elle présente manifestement davantage de *dignitas* et de *grauitas* que la vieille esclave qui, dans une situation analogue, ouvre la porte du palais de Théoclymène à Ménélas, mais lui refuse l'hospitalité, dans la stichomythie des vers 437-452 de l'*Hélène* d'Euripide :

UNE VIEILLE ESCLAVE. — Qui frappe à cette porte ? Retire-toi, ta présence devant cette entrée est importune à mes maîtres ; sinon tu prends le risque de mourir : tu es Grec, et il n'y a point ici d'asile pour eux.

MÉNÉLAS. — Tu parles bien, la mère. Je suis d'accord et je vais t'obéir, mais laisse-moi te dire un mot.

LA VIEILLE. — Va-t'en, étranger ; j'ai la charge de ne laisser approcher aucun Grec de ce palais.

MÉNÉLAS. — Ah ! Ne me repousse pas, n'use pas de violence !

LA VIEILLE. — C'est bien ta faute : tu ne veux pas m'écouter.

MÉNÉLAS. — Va annoncer à tes maîtres...

LA VIEILLE. Il m'en coûterait cher de faire ton message !

MÉNÉLAS. — J'ai fait naufrage, je demande l'hospitalité : ce sont des droits inviolables.

LA VIEILLE. — Va t'adresser à quelque autre maison.

MÉNÉLAS. — Non, j'entrerai dans celle-ci ; laisse-toi fléchir.

LA VIEILLE. — Tu te rends bien incommode ; on te chassera de force.

(EURIPIDE, *Hélène*, 437-452)

### 3.3 Actes II et III

La troupe des pêcheurs ouvre l'acte II au son d'un *canticum* déclamé en septénaires iambiques. Ce « chœur » chante une plainte lyrique de la misère selon des modalités qui n'appartiennent absolument pas à la tradition comique, et dont le registre pathétique rappelle certains échos euripidiens<sup>1</sup>. Globalement, à l'échelle de la comédie et relativement au reste du corpus,

---

Palestra emploie essentiellement des crétiques (v. 199a, 199b, 200-203, 207-216), Ampélisque privilégiée les anapestes (v. 220-228).

1. Cf. par ex. Euripide, *Troyennes*, v. 120-121 : « Aux misérables dont je suis, la Muse inspire des refrains d'infortune privés de choreutes. » ; *Hécube*, Premier Stasimon ; *Hélène*, Parodos.

la grande proportion de *cantica* (cf. tableau ci-dessous), dont l'introduction dans la comédie latine serait due tragédie<sup>1</sup>, et en particulier celle d'Euripide, appartient à l'ensemble des éléments qui contribuent à la tonalité tragique du *Rudens*.

	<i>Cantica</i>	Récitatif	<i>Diuerbia</i>
<b>Moyennes</b>	<b>15%</b>	<b>48%</b>	<b>37%</b>
<i>Casina</i>	40%	23%	37%
<i>Epidicus</i>	31%	47%	22%
<i>Pseudolus</i>	26%	33%	41%
<b><i>Rudens</i></b>	<b>24%</b>	<b>42%</b>	<b>34%</b>
<i>Mostellaria</i>	19%	43%	38%
<i>Bacchides</i>	17%	35%	48%
<i>Truculentus</i>	16%	53%	31%
<i>Persa</i>	15%	44%	41%
<i>Poenulus</i>	14%	27%	59%
<i>Amphitruo</i>	13%	60%	27%
<i>Cistellaria</i>	13%	49%	38%
<i>Aulularia</i>	12%	39%	49%
<i>Curculio</i>	10%	50%	40%
<i>Stichus</i>	10%	55%	35%
<i>Trinummus</i>	10%	44%	46%
<i>Menaechmi</i>	9%	55%	36%
<i>Captiui</i>	8%	59%	33%
<i>Miles gloriosus</i>	7%	64%	29%
<i>Mercator</i>	3%	54%	43%

Dans la suite de l'acte II, le proxénète émerge à son tour des flots et, après de nombreuses scènes purement comiques, il essaie, au début de l'acte III, d'arracher de force, et au mépris du droit sacré, les deux filles à l'asile inviolable du temple de Vénus<sup>2</sup>, selon le motif tragique de l'autel assiégé<sup>3</sup> :

[...] *Mulieres*

*Duae innocentes intus hic sunt, tui indigentes auxili,*  
*Quibus aduersum ius legesque insignite iniuria hic*  
*Facta est fitque in Veneris fano; tum sacerdos Veneria*  
*Indigne adflicatur. [...]*

1. Cf. E. FRAENKEL (1922, rééd. 1960), *Plautinisches im Plautus*, Berlin, Florence, p. 330 et suiv.

2. Les institutions religieuses de la *polis* grecque offrent une protection aux esclaves, qui peuvent trouver un refuge inviolable dans tout espace consacré (bois sacré, autel, temple). Le trait est sans doute emprunté par Plaute à son modèle, car il semblerait que la Rome républicaine, contrairement à la Rome impériale, n'acceptât pas ce droit d'asile; cf. J. C. DUMONT (1987), *Seruus: Rome et l'esclavage sous la République*, Paris, p. 137-143.

3. Le motif de l'autel assiégé a une origine épique, mais, dans la mesure où le *Rudens* joue sur la rencontre du tragique et du comique, c'est évidemment à la tragédie que Plaute l'emprunte ici.

*Veneris signum sunt amplexae. Nunc <homo audacissimus>*

*Eas deripere uult. Eas ambas esse oportet <liberas>.* (v. 641-645 et 648-649)

Ici, à l'intérieur ; se trouvent deux femmes, innocentes, qui ont besoin de ton aide : contrairement au droit et aux lois, on leur a fait et on leur fait encore une violence indigne dans le temple de Vénus ; et la prêtresse de Vénus aussi est indignement maltraitée. [...] Elles tiennent embrassée la statue de Vénus, mais un scélérat sans pudeur veut les en arracher. Ce sont certainement deux femmes de naissance libre.

« *Labrax. Ignem magnum hic faciam. [...]*

*Immo hasce ambas hic in ara ut uiuas comburam, id uolo.* » (v. 767-768)

LABRAX. — J'allumerai ici un grand feu. [...] Plutôt pour les brûler vives, ici, toutes les deux, sur l'autel ; voilà ce que je veux.

La scène du *Rudens* rappelle alors la situation de Créuse dans l'*Exodos* de l'*Ion* d'Euripide<sup>1</sup> : jalouse de l'héritier au trône que son époux Xouthos a recueilli sur les conseils de l'oracle d'Apollon, et ignorant qu'il s'agit en réalité de son propre fils, fruit de son union forcée avec le dieu, Créuse tente en vain de le faire empoisonner, puis se réfugie sur l'autel d'Apollon pour échapper à sa vindicte :

CRÉUSE. — Fidèles esclaves, je suis poursuivie, on veut m'égorger ! Un décret pythien m'a condamnée, je vais être livrée...

LE CORYPHÉE. — Infortunée, nous savions tes malheurs et quelle est ta détresse.

CRÉUSE. — Où fuir ? À grand'peine je me suis enfuie de la maison, pour éviter la mort : je suis arrivée furtivement jusqu'ici, en échappant à mes ennemis.

LE CORYPHÉE. — Quel asile plus sûr que cet autel ?

CRÉUSE. — Que me servira ce refuge ?

LE CORYPHÉE. — La loi divine (*thémis*) interdit de tuer une suppliante.

CRÉUSE. — Mais une loi (*nómos*) m'a condamnée.

LE CORYPHÉE. — Il faut d'abord que tu sois prise.

CRÉUSE. — Voici les cruels exécuteurs de la sentence, qui s'avancent, l'épée nue.

LE CORYPHÉE. — Mets-toi à l'abri du foyer sacré : s'ils osent te frapper dans cet asile, ton sang criera vengeance contre les meurtriers. Il te faut t'incliner devant ta destinée.

ION. — Ô Céphise à la tête de taureau, quelle vipère as-tu engendrée ? Quel serpent dont les yeux lancent une flamme meurtrière ? Elle porte en elle toutes les audaces, et elle n'est pas moins funeste que le venin de la Gorgone dont elle voulait me tuer. Qu'on la saisisse, que les longues tresses de sa chevelure soient attachées aux rochers du Parnasse, d'où son corps doit être précipité. [...] Ne viens pas compter sur l'autel, sur la maison d'Apollon pour te sauver. Pas de pitié, je garde la mienne pour moi et pour ma mère, de qui la vue m'est refusée, mais dont je ne

1. A. SALVATORE (1951), « La struttura ritmico-musicale del *Rudens* e l'*Ion*e di Euripide », *RAAN*, n° 26, p. 56-97.

renonce pas à prononcer le nom. Regardez donc ! Voyez la misérable !  
Elle trame ruse après ruse, blottie à côté de l'autel, dans l'espoir  
d'échapper à la justice (*dike*).

CRÉUSE. — Je te défends d'attenter à mes jours, en mon propre nom, et en  
celui du dieu qui me donne asile.

ION. — Qu'y a-t-il de commun entre Apollon et toi ?

CRÉUSE. — Mon corps est consacré ; je l'ai donné au dieu.

ION. — Et pourtant tu voulais m'empoisonner, moi qui lui appartiens ?

CRÉUSE. — Tu n'appartenais plus à Apollon, tu n'appartenais qu'à ton père.

ION. — J'étais bien fils de mon père et protégé du dieu.

CRÉUSE. — Tu l'as été, c'est vrai, mais aujourd'hui c'est moi, et non plus toi. [...]

ION. — Quitte cet autel et ce séjour sacré !

CRÉUSE. — Donne un ordre à ta mère, si tu sais où elle est !

ION. — Tu m'as tué et tu seras punie.

CRÉUSE. — Oui, si tu tiens à m'égorger ici, dans cet asile inviolable.

ION. — Quelle joie aurais-tu à mourir sous les rameaux du dieu ?

CRÉUSE. — Mon sang retombera sur celui qui m'a fait souffrir.

(Euripide, *Ion*, 1250-1268, 1275-1289 et 1306-1311)

De même, Euripide ouvre son *Andromaque* sur l'épouse éponyme du défunt Hector, réfugiée près de l'autel sacré de Thétis, car elle craint pour la vie du fils qu'elle a donné à son ravisseur Néoptolème, désormais marié à la jalouse Hermione, fille de Ménélas :

Et moi, dans mon effroi, j'ai fui vers l'autel tout voisin de Thétis et j'y reste  
immobile, attendant de lui mon salut. (Euripide, *Andromaque*, 42-44)

HERMIONE. — Et cependant la mort t'attend.

ANDROMAQUE. — Vois-tu l'image de Thétis, les yeux fixés sur toi ? [...]

HERMIONE. — Vas-tu enfin quitter l'enclos de la déesse ?

ANDROMAQUE. — Oui, si j'ai la vie sauve ; sinon jamais.

HERMIONE. — Eh bien, ta mort est décidée. [...]

Je vais mettre le feu, sans m'inquiéter de toi.

ANDROMAQUE. — Allume le bûcher. Les dieux seront témoins...

Hermione.... des blessures atroces dont ta chair souffrira.

ANDROMAQUE. — Tue-moi. Souille de sang l'autel.

La déesse te poursuivra. (Euripide, *Andromaque*, 245-260)

Or ce motif tragique de l'autel assiégé apparaît dans une autre comédie du corpus plautinien, la *Mostellaria*. Pour protéger le secret des débauches de son jeune maître, l'esclave Tranion a mystifié le vieux *pater familias*, en le persuadant que sa maison était hantée et que l'argent dépensé avait servi à financer l'acquisition d'une nouvelle demeure. Une fois démasqué, l'esclave se réfugie sur l'autel traditionnellement figuré par le décor, et provoque effrontément le *senex iratus* :

« Tranio. — *Ego interim hanc aram occupabo*. [...]

*Theopropides*. — *Iam iubeo ignem et sarmen <arae>, carnifex, circumdari*.

TR. — *Ne faxis [sis] ; nam elixus esse quam assus soleo suavior.*

TH. — *Exempla edepol faciam ego in te. TR. Quia placeo, exemplum expetis. »*  
(*Most.* 1094 et 1114-1226)

TR. — Moi, pendant ce temps, je m'installerai sur cet autel. [...]

TH. — Je vais faire apporter des sarments et mettre le feu autour de l'autel, bourreau. TR. N'en fais rien, je suis meilleur bouilli que rôti.

TH. — Par Pollux, je ferai un exemple sur toi. TR. C'est parce que tu es content de moi que tu veux faire de moi un exemple ?

Dans cette scène particulièrement comique de la *Mostellaria*, le motif tragique de l'autel assiégé est purement parodique, puisque Plaute le transforme jusqu'à produire un décalage comique par rapport à la norme tragique traditionnelle. En revanche, dans le *Rudens*, la question de l'interprétation parodique se pose et se discute, mais se tranche difficilement. Dans la troisième scène de l'acte III, notamment, l'expression pathétique semble parfaitement adaptée à la situation tragique des personnages, dont le masque figure sans doute l'effroi et la douleur. Il n'y aurait donc pas de détournement des modèles tragiques, qui sont ici imités par Plaute, peut-être par l'intermédiaire de Diphile :

« PAL. *Nunc id est cum omnium copiarum atque opium,*

*Auxili, praesidi uiduitas nos tenet. [...]*

*\*\*\*\*\* in metu nunc sumus ambae :*

*<Tanta> inportunitas tantaque iniuria*

*<Facta in> nos est modo hic intus ab nostro ero.*

*<Quin> scelestus sacerdotem anum praecipes*

*Reppulit, propulit perquam indignis modis,*

*Nosque ab signo intimo ui deripuit sua.*

*Sed nunc sese ut ferunt res fortunaequae nostrae,*

*Par est moriri. Neque est melius morte in malis*

*Rebus, miseris. »* (v. 664-676)

Voici le moment où toute ressource, tout secours, toute aide, toute défense nous font absolument défaut. (lacune) [...] (lacune) Dans quelle terreur sommes-nous toutes les deux ! Une si grande violence, un si grand affront viennent de nous être faits dans le temple par notre maître. Bien plus, ce scélérat a repoussé brutalement la vieille prêtresse, il l'a bousculée de la façon la plus indigne, et nous, il nous a arrachée avec violence à la statue tout au fond du sanctuaire. Maintenant, dans la détresse où nous sommes, et étant donné le sort que nous avons, il vaut mieux mourir. Il n'est rien de mieux que la mort dans le malheur et la misère.

Toutefois, ce motif tragique de l'autel assiégé, qu'il soit parodique ou non, introduit un autre motif, purement comique : celui du voleur frustré de sa proie et rossé, qui vaut au *leno* la bastonnade traditionnellement réservée à son rôle (acte III, scènes 4-6.).

### 3.4 Actes III et IV

C'est le vieillard Démonès qui ouvre les actes III et IV du *Rudens* par des monologues de transition. Plus précisément, l'ouverture de l'acte IV est déclamée en septénaires iambiques (récitatif), tandis que, dans celle de l'acte III, Démonès s'exprime en sénaires iambiques (*diuerbium*). À l'acte III, le vieillard raconte un rêve<sup>1</sup> qui n'est pas sans rappeler les songes prémonitoires de la tragédie<sup>2</sup> ; à l'acte IV, il annonce, dans une didascalie interne (v. 897 *sqq.*), l'entrée en scène de l'un de ses esclaves pêcheurs, dont l'absence dans les trois actes précédents se trouve naturellement justifiée par une sortie en mer intradiégétique. Sur le plan dramatique, Gripus constitue un personnage catastrophique, qui entre tardivement en scène et précipite le dénouement. L'acte III fut celui de la *desis* (nœud), dont l'acte IV inaugure progressivement la *lusion* (dénouement), à commencer par le coup de théâtre de la scène 2. La découverte de la valise par Gripus constitue en effet une péripétie de dénouement, puisqu'elle appartient à Labrax et qu'elle contient les objets nécessaires à la reconnaissance de Palestra. Puis la propriété de cette valise devient l'objet d'un différend de type judiciaire entre deux esclaves, qui choisissent naturellement le vieux maître Démonès comme arbitre. Cette parodie de procès prend la forme littéraire et dramatique d'un *agon*, dont le public romain goûtait particulièrement la *uis comica*, mais dont le modèle pourrait aussi bien être tragique.

À la scène 4 a lieu l'*anagnorisis* (v. 1043 *sqq.*). Palestra décrit alors de mémoire, et en détail, chacun des objets contenus dans la cassette recélée par la valise du proxénète ; ils sont la preuve de son identité, de sa liberté, de sa filiation avec Démonès :

« PAL. *Sunt crepundia. [...]*

*Ensiculust aureolus primum litteratus. DAEM. Dice dum, in eo ensiculo litterarum quid est ? PAL. Mei nomen patris.*

*Post altrinsecust securicula ancipes, itidem aurea*

*Litterata : ibi matris nomen in securiculast. DAEM. Mane.*

*dic, in ensiculo quid nomen est paternum ? PAL. Daemones. [...]*

*DAEM. Loquere matris nomen hic quid in securicula siet.*

*PAL. Daedalis. [...]*

*DAEM. Filiam meam esse hanc oportet, Gripe....*

*PAL. Post sicilicula argenteola et duae conexae manculae et sucula. [...]*

*PAL. Et bulla aurea est, pater quam dedit mi natali die.*

*DAEM. Ea est profecto. Contineri quin complectar non queo.*

*Filia mea, salue. » (v. 1154-1173)*

PAL. Il y a des jouets. [...] D'abord une petite épée en or, avec une inscription. DEM. Dis-moi, sur cette petite épée, quelle inscription y a-t-il ? PAL. Le

1. Cf. J. COLLART (1964), « La scène du songe dans les comédies de Plaute », *Hommages à J. Bayet*, Bruxelles, 70, p. 154-160.

2. Cf. ESCHYLE, *Choéphores* 523-35 (songe de Clytemnestre), *Les Perses* 181-98 (songe d'Atossa), *Prométhée enchaîné* 646-54 (rêve d'Io) ; EURIPIDE, *Electre* 417-23, *Hécube* 68-95, *Iphigénie en Tauroïde* 42-55.

nom de mon père ; puis, à côté, une petite hache à deux tranchants, également en or, avec une inscription : c'est le nom de ma mère qui est sur cette hache. DEM. Attends, dis-moi, sur la petite épée, quel est le nom de ton père ? PAL. Démonès. [...] DEM. Dis-moi quelle est le nom de ta mère gravé sur la petite hache ? PAL. Dédalis. [...] DEM. Elle est forcément ma fille, Gripus ! [...] PAL. Après, une petite faucille d'argent, et deux mains jointes, et une truie. [...] Et un médaillon d'or que mon père me donna pour l'anniversaire de ma naissance. DEM. C'est bien elle, je ne puis plus m'empêcher de l'embrasser. Ma fille chérie, salut.

De même, Créuse annonçait à l'avance tout ce que Ion trouverait dans son berceau, donnant ainsi la preuve de sa maternité :

ION. — Cette corbeille est-elle vide ? Ou bien que contient-elle ?  
 CRÉUSE. — Les langes dans lesquels je t'ai jadis exposé.  
 ION. — Pourrais-tu me les faire connaître sans les voir ?  
 CRÉUSE. — Que je meure si je ne le fais !  
 ION. Parle ; pareille assurance est étonnante.  
 CRÉUSE. — Regarde d'abord cette couverture que j'ai tissée alors que j'étais toute jeune.  
 ION. — De quel genre est-elle ? Il y en a tant, des tissus de jeunes filles.  
 CRÉUSE. — Le travail en est imparfait et décèle une main novice !  
 ION. — Ne crois pas m'abuser ainsi. Que représente-t-il ?  
 CRÉUSE. — Une Gorgone se trouve au milieu de l'étoffe.  
 ION. — O Zeus ! Quel destin me poursuit ?  
 CRÉUSE. — Les franges figurent des serpents, à la manière de l'égide.  
 ION. — C'est vrai, les voilà, tels que tu les décrias.  
 CRÉUSE. — O antique ouvrage de mes mains virginales !  
 ION. — Est-ce le seul objet sur lequel tu puisses si bien réussir ?  
 CRÉUSE. — Il y a encore des serpents d'or, un bijou d'antique origine, présent d'Athéna, qui veut que les enfants le porte, en souvenir d'Érichthonios notre ancêtre.  
 ION. — Dans quel but, à quel usage ce bijou en or, dis-moi ?  
 CRÉUSE. — On l'attache, mon fils, au cou de chaque nouveau-né.  
 ION. — Oui, le collier est là. Et le troisième objet, quel est-il ?  
 CRÉUSE. — Un rameau d'olivier dont je te couronnai, cueilli sur l'arbre qui le premier germa sur le rocher d'Athéna. S'il y est encore, il n'a pas perdu son vert feuillage, car il pousse sur une souche immortelle.  
 ION. — O ma mère, qu'avec plaisir je te revois, et j'embrasse avec joie ton visage chéri !  
 CRÉUSE. — O mon fils, ô toi qui m'es plus cher que la lumière du soleil...  
 (Euripide, *Ion*, 1412-1439)

À l'issue de cette présentation des éléments tragiques qui font l'originalité du *Rudens*, force est de souligner que l'horizon d'attente du public est complètement remis en question : l'intérêt des spectateurs en est probablement accru, mais il leur reste à savoir si le *Rudens* respecte le pacte comique inhérent à son genre.

#### 4 Outil de travail : le comique dans le *Rudens*

Voici les différents éléments (registre, topiques et motifs purement comiques) qui peuvent servir d'arguments dans la deuxième et la troisième sous-sections de la partie consacrée à la comédie dans les deux plans proposés ci-dessus<sup>1</sup> :

- *fabula* romanesque : ruine et exil du *pater familias* (v. 35-38), enlèvement de la *uirgo* par des pirates (v. 39), asservissement par un maquereau et escroc (v. 40 *sqq.*), amours contrariées avec un *adulescens* de bonne famille (v. 42 *sqq.*).

- *seruus currens* : amorce de ce motif comique par excellence<sup>2</sup> à la scène 2 du troisième acte (v. 615 *sqq.*), par exemple, lorsque Trachalion se précipite hors du temple de Vénus assiégé par le *leno*, pour trouver de l'aide ; on peut supposer que l'esclave a relevé sa tunique et qu'il court à travers la scène en direction de Démonès, auquel il délivre son message en l'informant des événements.

- bastonnade : coups et bagarres constituent une topique comique inévitable<sup>3</sup>, et le *Rudens* comporte son lot de menaces de coups et d'empoignades (v. 118, 635-7, 654, 656, 660-2, 710, 721-2, 731-2, 752-9, 762-3, 769-70, 780-838, 842, 845, 853, 945, 1007, 1010-1, 1089, 1018, 1125).

- intermèdes comiques : ces interludes ont une vertu purement divertissante, indépendamment de l'action dramatique ; ils appartiennent à l'horizon d'attente du public romain, qu'ils sont destinés à distraire et à faire rire. À l'acte II, la servante Ampélisque partage successivement la scène avec deux esclaves : la scène 3, qui permet la rencontre de l'esclave de l'*amans adulescens* avec la servante de sa maîtresse, relève encore de la fonction protatique et informative dévolue à l'exposition (Trachalion y apprend ainsi le naufrage et l'escroquerie du *leno*) ; la scène 4 (v. 414 *sqq.*), en revanche, ne présente aucun intérêt pour l'intrigue : elle confronte Ampélisque à Scéparnion en une scène dont la vulgarité ne vise que le dévouement des spectateurs. La *uis comica* de cette scène de séduction repose en effet sur le lexique érotique et les *blanda uerba*<sup>4</sup>, voire les allusions obscènes (v. 432, 437). Sur un autre registre, l'acte III comporte aussi une pure scène de divertissement, fondé sur la jouissance de la bastonnade (v. 780-838) : provocations, menaces et coups de bâton.

- comique de mots : la *uis comica* de Plaute se fonde sur un parti pris d'écriture, selon lequel la langue constitue l'un des vecteurs du comique. Les person-

1. Soit les II. 2 et II.3 du plan n° 1, et les I. 2 et I.3 du plan n° 2.

2. Cf. PLAUTE, *Amphitryon*, 984 *sqq.* (parodie), *Asinaria*, 267 *sqq.*, *Epidicus*, 192 *sqq.* (ruse), *Mercator*, 111 *sqq.*, *Stichus*, 274 *sqq.*, *Trinummus*, 1008 *sqq.* ; Térence, *Andrienne*, 338 *sqq.*, *Adelphe*, s 299 *sqq.*, *Phormio*, 841 *sqq.*

3. Instrument de la justice et interprète le plus fidèle de l'*imperium erile*, le bâton sert à châtier non seulement les esclaves, mais encore les personnages opposants du schéma actanciel (*leno*, soldat, jeune rival, *senex amator*).

4. Notamment le vocabulaire du corps, (*corpus*, *ocellis*, *papillae* v. 422-3 ; verbes *attractare* v. 421, *tangere* v. 426) ; le vocabulaire du plaisir (*hilaritudo* v. 422, *sauium* v. 424, *placide*, *belle* v. 426, *otium*, *ludo*, *deliciae* v. 429) ; l'interjection euphorique (*eu* v. 415) ; le modalisateur *amabo* (v. 438, 444) ; les appellations hypocoristiques (*hoc boni*, *specie lepida*, *adulescentula* v. 415-6, *Veneris effigia* v. 421, *bellam* v. 426) ; les apostrophes intimes (*mea lepida*, *hilara* v. 419, *mea uoluptas* v. 441, 444).

nages ne s'expriment pas dans une langue policée et uniforme, et leurs paroles ne sont toujours de bon ton. Ainsi le vieillard Démonès fait-il une allusion grivoise à ses jeunes protégées (v. 892-894), ainsi que trois remarques misogynes envers son épouse (v. 895-896, v. 1045-1047, v. 1204)<sup>1</sup>, qui ne semblent pas en situation, mais plutôt déplacées; elles correspondent davantage au (stéréo)type du *senex amator* libidineux<sup>2</sup>, mais relèvent de la fantaisie verbale plautinienne. Cette dernière s'appuie en outre sur des plaisanteries<sup>3</sup>, des mots grecs<sup>4</sup>, des insultes<sup>5</sup>, des formules d'imprécation et de malédiction<sup>6</sup>, des figures de style, comme l'épanadiplose, avec la répétition anaphorique de dix-sept occurrences de *licet* aux vers 1205 *sqq.*, ou de dix-neuf *censeo* aux vers 1265 *sqq.*<sup>7</sup>.

- comique de situation : il peut relever d'une convention scénique, comme celle qui permet à des personnages présents sur scène de ne pas se voir; ainsi en est-il au début de la première scène de rencontre de l'acte I (v. 89 *sqq.*), lorsque Pleusidippe ignore la présence de Scéparnion et Démonès. Une autre topique du code comique consiste en d'interminables atermoiements, qui retardent un message ou une action pourtant urgents : dans la deuxième scène de l'acte III, Démonès commence paradoxalement par refuser d'écouter l'appel à l'aide de Trachalion, qui doit réitérer plusieurs fois sa demande d'audition, pour finalement le presser de questions et lui demander d'être bref.

- comique de caractère : l'esclave est traditionnellement associé à la ruse, et le *Rudens* comporte une scène de fourberie (IV, 3) dans laquelle le rôle de Trachalion correspond au motif du *seruus callidus*. Adjuvant zélé aux amours de son maître, l'esclave loyal et dévoué fait preuve d'audace et d'esprit pour soutirer à Gripus la valise nécessaire à la réunion des amants (v. 938 *sqq.*). Le procédé malhonnête et la mauvaise foi de l'esclave rusé contribuent à la *uis comica* de cette scène typique du code comique traditionnel.

1. Cf. *Menaechmi*, 122 et *Mercator*, 586-587.

2. Les vieillards amoureux constituent l'un des types les plus ridicules du corpus plautinien, et qui fait tendre la comédie vers la farce. Ce sont Déménète (*Asin.*), Philoxène et Nicobule (*Bacch.*), Démiphon (*Cistel.*), Lysidame (*Cas.*), Démiphon (*Merc.*) et Antiphon (*Stich.*).

3. Voir par ex. v. 361-363, 373-374, 516-517, 1304-1306.

4. Notamment *anancaemum* (363), *apage* (826), *barathrum* (570), *basilicus* (435), *bolus* (360), *cantharus* (1319), *chlamydatas* (315), *ciccum* (580), *colaphus* (1007), *conchita* (310), *cyathus* (1319), *epichysis* (1319), *eu* (415), *euge* (164, 1037), *eugepae* (170, 442), *exagoga* (631), *gaulus* (1319), *heia* (339, 422), *machaera* (315), *marsupium* (547, 1313), *mastigia* (1022), *murtetum* (723), *papae* (1320), *pasceolus* (1314), *polypus* (1010), *sacciperium* (548), *scapha* (163, 165, 173, 201, 366, 368), *thermopolium* (529).

5. Ce sont *audacissimus* (648), *belua* (543), *carnufex* (882), *feles uirginalis* (748), *flagiti flagrantia* (733), *fraudis sceleris parricidi peiuri plenissimus* (651), *fraudulentus* (318), *furcifer* (717, 996), *improba merx* (373), *improbissimus* (662), *impudens* (115, 620, 652, 747, 977, 981), *impuratussumus* (751), *ineptus* (681a), *iniurius* (1152), *inpudicus* (115), *inpurus* (652, 990), *inuerecundissimus*, *legerupa* (652), *malum*, *odium*, *mali uiti probique plenus* (319), *mastigia* (1022), *nequissimus* (843), *peiuri caput* (1099), *peiurissimus* (722), *peiurus* (360), *sacerrimus* (158), *sacrilegissimus* (706), *sceleris semen* (327), *scelerum caput* (1098), *scelestus* (325, 456, 655, 671, 697, 859, 895, 1015, 1058, 1093, 1291), *scelus* (506, 993, 1107), *stultus* (557, 1003), *trifurcifer* (734), *ueneficus* (987), *ueneficus* (1112).

6. Voir par ex. v. 375, 1162, 1170 (aparté). Au v. 375, la formule est habilement renvoyée sur son locuteur initial, grâce à une équivoque, cf. *Casina*, 279, *Amphitruo*, 741.

7. Cf. *Trinummus*, 582 *sqq.*, avec onze occurrences de *i modo*.

- relation maître/esclave : le renversement de l'autorité des maîtres par des esclaves insolents appartient traditionnellement au code comique. Dans le temps de la représentation, les *serui* se libèrent des contraintes inhérentes à leur condition, abolissent l'*imperium erile*, et rompent effrontément avec l'*obsequium* qu'ils doivent aux hommes libres. Les exemples de l'impertinence des esclaves dans le *Rudens* sont nombreux, et commencent dès le début de l'acte I : conformément au protocole social et aux normes de la *salutatio*, qui inaugure les scènes de rencontre entre les personnages, Pleusidippe salue poliment le maître puis l'esclave (v. 103). En revanche, Scéparnion, qui a déjà joué le traditionnel motif du déni avec son maître (v. 98), réitère ce refus de la *salutatio* et de l'hospitalité avec le jeune étranger, et pousse l'audace jusqu'au délit d'*iniuria*<sup>1</sup>, avec un effet d'accumulation dans l'impertinence, au fort potentiel comique. À la fin de l'acte IV, une fois le nœud résolu et la liesse installée, l'*amans adulescens* Pleusidippe actualise, pour rire, le retournement carnavalesque de sa relation d'autorité avec son esclave Trachalion, dans l'hyperbole des vers 1265-1266 :

« *Iterum mihi istaec omnia itera, mi anime, mi Trachalio,  
Mi liberte, mi patrone potius, immo mi pater.* » (v. 1265-1266)

Dis-moi et redis-moi tout cela, mon cœur, mon cher Trachalion, mon affranchi, mon patron plutôt, que dis-je, mon père<sup>2</sup>.

- épilogue ludique : après la scène d'*anagnorisis*, la comédie est théoriquement terminée : le nœud est résolu ; la jeune prostituée injustement réduite en esclavage recouvre sa liberté en même temps qu'elle retrouve son père ; le *leno* a été rossé ; les amants vont être réunis et leur mariage célébré (v. 1197-1198 et 1203) ; l'esclave loyal et malin qui les a aidés va être affranchi (v. 1217-1218) et épousera la fidèle servante de l'héroïne (v. 1220). Ainsi le pacte comique est-il rempli, et les attentes du public satisfaites. Pourtant, Plaute prolonge son heureux dénouement en un épilogue ludique, qui occupe tout l'acte V. Le *Rudens* termine ainsi par environ deux cents vers apparemment gratuits, qui ne sont plus nécessaires à l'intrigue et se situent hors de l'action dramatique, mais qui constituent un supplément de comédie pour le plus grand plaisir des spectateurs. Ainsi, Gripus et Labrax rejouent à vide un certain nombre de topiques déjà exécutées dans les actes précédents : la ruse de l'esclave, qui tente d'escroquer le *leno* en prétendant être en possession d'une valise qu'il n'a plus (v. 1294 *sqq.*) ; la reconnaissance, que rappelle l'énumération du contenu de sa valise par Labrax (v. 1309 *sqq.*), en écho à Palestra à l'acte précédent ; la *sponsio*

1. L'*iniuria* constitue un délit : s'il s'agit de dommages dont la victime réclame réparation financière, le maître est légalement responsable, puisque l'esclave est exclu du droit de propriété quiritaire ; si le préjudice est moral et sa compensation corporelle, alors c'est l'esclave qui sera châtié, et non pas, évidemment, son propriétaire.

2. Cf. *Asinaria*, 652 : « *Leonida. Quo nos uocabis nomine ? Argyrippos. Libertos. Leonida. Non patronos ?* » : « LE. Comment nous appelleras-tu ? AR. Mes affranchis. LE. Pas tes patrons ? » ; v. 689 : *o Libane, mi patrone.*

(v. 1322 *sqq.*) entre Gripus et Labrax, dont la surenchère comique résonne comme l'amplification du marchandage de l'acte IV ; le parjure du *leno* (v. 1332-1355), qui prête serment sur l'autel de Vénus, comme il l'avait fait pour sceller le contrat de vente de Palestra à Pleusidippe ; l'arbitrage de Démonès entre Gripus et Labrax (v. 1380 *sqq.*), comme précédemment entre Gripus et Trachalion<sup>1</sup> ; l'affranchissement final de Gripus, pour services rendus, qui répète celui de Trachalion à l'acte IV :

« *Pro illo dimidio ego Gripum emittam manu,  
Quem propter tu uidulum et ego gnatam inueni.* » (v. 1410-1411)

Contre l'autre moitié, j'affranchirai Gripus, grâce à qui tu as retrouvé ta valise, et moi ma fille.

- banquet final : Démonès, en fonction de *rex gregis*, réitère l'appel aux applaudissements du public (v. 1420 et 1423), qui clôt traditionnellement les comédies ; il y fait emphatiquement deux fois allusions à deux banquets, *cena*<sup>2</sup>. Il y a le banquet des spectateurs (v. 1420 et 1422), en conclusion du rituel du sacrifice public qui préside, en Grèce, aux concours théâtraux, à Rome, aux *ludi scaenici*. Il y a le banquet des acteurs de la troupe (1417 et 1423), dont fait partie le *leno* en tant que comédien, ce qui explique son invitation, qu'on ne comprendrait pas bien autrement, par le vieillard ou plutôt le chef de troupe. La rupture de l'illusion et les allusions métathéâtrales consacrent en fait le triomphe du *ludus*, et mettent fin à la représentation : elles réactivent la théâtralité (spectateurs, troupe d'acteurs, spectacle) en éliminant la fiction.

- réflexivité : s'il est vrai que l'épilogue ludique se distingue par une forte présence de la parole métathéâtrale, la mise en abîme de la théâtralité est en fait notable dans l'ensemble de la comédie. Ainsi, la parole métapoétique de Plaute s'exerce sur les types traditionnels purement comiques, dont il souligne la fixité du rôle, comme dans le cas du *leno*, caractérisé comme un personnage de mauvaise foi destiné à être rossé :

« *Labrax. Nam lenones ex Gaudio credo esse procreatos,  
Ita omnes mortales, si quid est mali lenoni, gaudent.* » (v. 1284-1285)

Vraiment, on croirait que les proxénètes sont fils de la Jouissance, tant il est vrai que tout le monde en ressent, pour peu qu'il leur arrive malheur.

« *Labrax. Illaec aduersum si quid peccasso, Venus,  
Veneror te ut omnes miseri lenones sient.  
Gripus. Tamen fiet, etsi tu fidem seruaueris.* » (v. 1348-1350)

Labrax. Et si je manque en quoi que ce soit à mon serment, Vénus, je te supplie de jeter le mauvais sort sur tous les proxénètes ! - Gripus. C'est ce qui arrivera de toute façon, même si tu tiens parole.

1. L'esclave Gripus y montre la même insolence envers son maître, qui peine à le faire taire dans les deux scènes en écho.

2. Sur la réflexivité du banquet, cf. *Persa*, 753-fin ; *Pseudolus*, 1246-fin ; *Stichus* 446-8 et 641-fin.

De même, le caractère mécanique du renversement catastrophique est ironiquement mis en relief par le dramaturge :

« *Daemones. Ego hodie, <quod> neque speraui neque credidi,  
Is inproviso filiam inueni tamen.* » (v. 1195-1196)

Moi, aujourd’hui, contre toute attente, contre toute vraisemblance, j’ai pourtant, inopinément, retrouvé ma fille.

L’autoréférentialité du *Rudens* se fonde en outre sur des allusions directes à la théâtralité et au *ludus*, en tant que spectacle :

« *Spectaui ego pridem comicos ad istunc modum  
Sapienter dicta dicere atque is plaudier,  
Cum illos sapientis mores monstrabant poplo.* » (v. 1249-1251)

J’ai vu de longue date des comiques débiter au théâtre des maximes philosophiques de ce genre, et se faire applaudir en exposant au public ces leçons de morale.

« *Quid, si aliquo ad ludos me pro manduco locem ?* » (v. 535)

Et si je me louais dans une représentation théâtrale pour faire le croquemitaine ?

« *Aequas habemus partes.* » (v. 552)

Nos rôles sont égaux.

Ces répliques décrivent explicitement le métier du comédien, dont la performance est rémunérée aussi bien par le cachet qui lui est versé que par les applaudissements du public. La syllepse de sens du terme *manducus*<sup>1</sup>, qui désigne autant le rôle du glouton que son costume scénique, s’ajoute à la longue liste des allusions aux *ornamenta*, particulièrement récurrentes dans le discours des naufragés et des pêcheurs.

Or, chercher le sens de cette dernière observation m’engage dans la dernière partie de ce travail, consacrée à la question de la tragi-comédie.

## 5 Outil de travail : Plaute et la tragi-comédie

### 5.1 *Le Rudens, une tragi-comédie ?*

Pourquoi les personnages du *Rudens* mentionnent-ils si fréquemment leur costume scénique ? Certes, ces allusions sont caractéristiques de la métathéâtralité de l’ensemble du corpus plautinien, et signalent généralement la mise en abîme de l’intrigue dans les ruses montées par des esclaves meneurs de

1. Littéralement « goinfre » et « mannequin doté d’une énorme bouche béante et de dents qui claquent ».

jeu, qui sont des images du dramaturge<sup>1</sup>. Pourtant, dans le *Rudens*, ce sont essentiellement les naufragés et les pêcheurs qui évoquent leur costume, ou plus précisément le déplorent ; peu importe leur rôle<sup>2</sup>, c'est leur rapport à la mer qui compte, et qui est symptomatique de l'originalité du *Rudens* : tous sont détrempés, tous soulignent avec insistance l'aspect, inhabituel dans une *palliata*, de leur accoutrement, parce qu'il n'est pas conforme à la tradition comique. Non pas que les personnages, les lieux ou même la *fabula* ne correspondent pas au code ; ce serait un contresens de l'affirmer. De fait, les personnages sont bien des personnages de comédie, l'intrigue, une intrigue de comédie, les lieux, malgré les apparences, des lieux comiques, ou presque : l'espace comique ne l'est plus tout à fait ; il est comme transposé, hybridé. Cela mérite quelques explications.

Le Prologue, dont j'ai évoqué l'origine tragique, présente les lieux de l'action dramatique, qui semblent d'emblée contradictoires. Arcture évoque une ville (v. 32-33), et emploie un démonstratif déictique qui fonctionne comme une didascalie interne : l'étoile fait vraisemblablement un geste du bras pour désigner la ville de Cyrène, et les praticables de la *frons scaenae* figurent très probablement les portes de la maison de Démonès, comme dans toute comédie, et du temple de Vénus. Pourtant, le vers suivant introduit immédiatement deux éléments qui ne relèvent pas du code comique, à savoir la campagne et la mer :

« *In agro atque uilla proxima propter mare.* » (v. 34)

À la campagne, dans une ferme toute proche, au bord de la mer.

Ainsi la maison de Démonès, une *uilla*, n'est pas située en ville. Le monde comique est en effet exilé<sup>3</sup> de son espace urbain traditionnel<sup>4</sup>, et transporté en un espace rural et maritime. Bien plus, au début de l'acte I, ce lieu inhabituel est présenté comme inhospitalier : Palestra décrit les lieux comme sauvages et inhabités, ce qui est contradictoire avec le décor supposé du mur de scène. En fait, c'est un personnage de *palliata* qui n'est pas à sa place, car il se trouve en un lieu qui n'est pas conforme à la tradition comique, et qu'il décrit comme hostile, selon le procédé du paysage état d'âme :

1. Sur l'emploi du paradigme morphologique du costume de scène (*ornare, ornatus, ornamentum*), cf. *Epid.* 194-5, *Mil. Gl.* 791, 1177-81, 1195, *Pers.* 154-60, *Poen.* 424-6, *Pseud.* 751-2, 756-7, *Stich.* 171-2.

2. Ainsi Palestra est-elle une fausse *meretrix*, les pêcheurs vraisemblablement des *adulescentes*, Charmidès peut-être un parasite, Labrax un *leno*, Gripus un esclave. Sur leurs costumes scéniques, cf. v. 187 et 207 (Palestra), v. 293 (Pêcheurs), v. 488 et 549 (Labrax), v. 573 et 585 (Charmidès).

3. À l'instar de Démonès. Cf. *Rudens*, 35 : *Senex qui huc Athenis exul uenit*, « C'est un vieillard qui, d'Athènes, est venu s'exiler jusqu'ici. »

4. Les intrigues de la *palliata* constituent des variations sur un même schéma indéfiniment répété, qui est une conséquence de la fixité des décors. Trois praticables dans le mur (*frons scaenae*) sur lequel on tend la toile peinte du décor représentent des portes de maison et parfois l'entrée d'un temple. La scène (*pulpitum*) figure une place publique, avec un autel, et la sortie droite mène généralement au forum, tandis que la gauche mène au port du Pirée, du moins quand la scène se passe à Athènes.

« *In incertas regiones timidam eiectam.* » (v. 188)

« *Ita hic sola solis locis composita sum.  
Hic saxa sunt, hic mare sonat.* » (v. 205-206)

« *Nec loci gnara sum, nec uidi aut hic fui.* » (v. 210)

« *Nec prope usquam hic quidem cultum agrum conspicio.* » (v. 214)

Outre les lieux, ce sont aussi les personnages comiques qui sont transposés en un espace dramatique qui n'est pas conforme au code traditionnel de la comédie. Les deux courtisanes rescapées du naufrage sont décoiffées et démaquillées, sans charme et donc incapables de séduire ou de susciter le désir, ce qui entre en contradiction avec leur rôle habituel. Les pêcheurs détremés et malodorants sont pauvres, et constituent des *anti-amantes adulescentes* : les jeunes amoureux de la *palliata* sont, certes, sans le sou, mais c'est parce qu'ils sont sous la tutelle d'un *pater familias seuerus*, soucieux de préserver le patrimoine familial ; en revanche, les pêcheurs sont issus d'un milieu social voué à la misère. Cette opposition est explicitement énoncée par Trachalion, au début de l'acte II, lorsqu'il rencontre les pêcheurs au lieu de l'*amans adulescens* qu'il recherche :

« *Trachalio. Saluete, fures maritimi, conchitae atque hamiotae,  
Famelica hominum natio. Quid agitis? Vt peritis?  
Piscatores. Vt piscatorem aequom est, fame sitique speque  
TR. \*\*\*\*\* Ecquem adulescentem  
Huc, dum hic astat, strenua facie, rubicundum, fortem,  
Qui tris secum homines duceret chlamydatos cum machaeris,  
Vidistis? \*\*\*\*\** » (v. 310-315b)

TR. Salut, écumeurs des mers, pêcheurs de coquillages, pêcheurs au hameçon, race de meurt-de-faim ! Que faites-vous ? Comment crevez-vous ? — Les Pêcheurs. Comme il sied à des pêcheurs : de faim, de soif, d'espoir (lacune).  
TR. Avez-vous vu venir, depuis que vous êtes ici, un jeune homme à l'air énergique, qui a bonne mine, est bien bâti et accompagné de trois hommes en chlamyde armés de coutelas ?

Ce contraste entre les pêcheurs et le type de l'*amans adulescens* apparaît déjà dans leur chant, à la scène précédente. Au vers 293, la rupture de l'illusion théâtrale, par une adresse directe aux spectateurs (*scitis*), signale l'opposition, que la mention de la gymnastique et de la palestre développe :

« *Pro exercitu gymnastico et palaestrico hoc habemus.* » (v. 296)  
C'est ce qui nous sert d'exercice de gymnastique et de palestre.

Contrairement aux *amantes adulescentes* traditionnels, les pêcheurs ne fréquentent ni la palestre au sens propre (le gymnase), ni la palestre au sens figuré

(le lupanar)<sup>1</sup>. À ce propos, le terme sert aussi de prénom à celle qui sera reconnue comme la fille, née libre, de Démonès, mais qu'un *leno* a réduite en esclavage et forcée à la pratique du métier de courtisane. *Palaestra* est donc vraisemblablement un *nomen loquens* : la métaphore de la lutte constitue clairement une allusion sexuelle et possède sans doute aussi une dimension métathéâtrale en tant que métaphore de l'action et de l'intrigue de la pièce : *Palestra*, naufragée, lutte pour survivre au milieu des flots déchaînés ; *Palestra*, courtisane amoureuse, lutte pour recouvrer sa liberté et pour retrouver son amant et son père. Le nom de *Palaestra* est ainsi réinvesti par deux métaphores différentes : l'une appartient au registre comique, l'autre renvoie à la facture tragique de l'*argumentum* singulier du *Rudens*.

Enfin, la *fabula* mélodramatique du *Rudens* (enlèvements, pirates, amours contrariées), telle qu'elle est exposée par le Prologue et dans les scènes protatiques du premier acte, est tout à fait typique de la *palliata*, mais n'a vraiment rien de comique. À l'instar des lieux et des personnages, elle est hybride. À ses débuts, la pièce est en effet dénuée de certains attributs essentiels à toute comédie, notamment la thématique des plaisirs de la chair et de la chère<sup>2</sup>, avec la *leuitas* qui les caractérise. À la fin, la comédie se prolonge dans la surenchère gratuite et le supplément ludique : on dirait presque que le dramaturge a voulu compenser un prologue excessivement pathétique en honorant avec ostentation le pacte comique dans son épilogue. Je ne reviens pas sur ce dernier et ses personnages emblématiques de la réflexivité du théâtre plautinien, notamment Gripus dans son rôle catastrophique, et Labrax, réintégré au banquet en tant qu'acteur. Dans le prologue et les scènes protatiques, la métathéâtralité semble incarnée par le personnage épisodique que constitue l'esclave Scéparnion : ses commentaires soulignent les écarts entre la pièce et le code comique, et en font un personnage révélateur du genre théâtral hybride de la pièce. Par exemple, lorsqu'il entre en scène, l'esclave se plaint expressivement de la tempête (v. 85 et 87), répétant une information déjà donnée par le prologue (v. 78) : le toit de la maison de Démonès est démolì, ses tuiles arrachées. Toutefois, conformément à son type de personnage, l'esclave ne saurait présenter l'information avec le même langage que l'étoile divinisée ; il ajoute ainsi deux éléments, qui se révèlent symptomatiques du genre hybride du *Rudens* : une plaisanterie (v. 88), destinée à faire sourire le public, et une allusion, plus déroutante, à une tragédie, l'*Alcmène* d'Euripide.

Dans le *Rudens*, Plaute mêle donc le tragique et le comique, il les juxtapose, ce qui pose la question de la définition du genre de la tragi-comédie plautinienne.

1. Le nom commun, transcrit du grec, désigne au sens propre un lieu où l'on s'exerce à la lutte, et est employé comme métaphore du lupanar au vers 66 des *Bacchides* et dans le *Phormio* de Térènce, au vers 484.

2. Pour les plaisirs de la chère, cf. v. 60-62 (non tenue du banquet) et les multiples allusions à la faim ressentie par les pêcheurs et tous les naufragés. Pour les plaisirs de la chair, il y aurait, certes, deux courtisanes, mais le naufrage les a laissées sans appas.

## 5.2 *La tragi-comoedia de l'Amphitryon et le genre du Rudens*

Plaute, par l'intermédiaire du dieu Mercure, en fonction de Prologue, admet que sa pièce est effectivement une tragédie, comme son titre et le péritexte l'indiquent ; mais il feint aussitôt de rassurer le public qu'il n'a pas manqué de surprendre : il va transformer la tragédie en comédie (v. 52-55), et prétend le faire en ajoutant simplement l'esclave Sosie. De fait, la pièce pourrait bien passer pour une tragédie, n'étaient le prologue, la rencontre entre Mercure et Sosie, et quelques répliques dans la suite du texte<sup>1</sup> ; elle en comporte les caractéristiques : ses personnages, des rois et des dieux (v. 61), qui interviennent sur la destinée des héros de la pièce ; ses thèmes, notamment la méprise et la colère d'Amphitryon, son initiation, ou encore la *dignitas* et la *grauitas* d'Alcmène<sup>2</sup>. Bien plus, le dénouement heureux de la pièce ne constitue pas un indicateur générique de comédie, ni non plus le comique de situation et les quiproquos provoqués par le dédoublement d'Amphitryon : ils feraient nécessairement partie de toute tragédie qui traiterait de ce mythe appartenant à la série des métamorphoses amoureuses de Jupiter. Le genre de la pièce est manifestement hybride, comme le néologisme inventé par Plaute par composition pour le désigner :

« *Faciam ut commixta sit : tragi[co]comoedia.* » (*Amphitruo*, 59)  
Je ferai en sorte qu'elle soit mixte : une tragi-comédie<sup>3</sup>.

Ces remarques rapides sur l'*Amphitryon* de Plaute appellent ainsi deux conclusions : la faiblesse de l'écart générique entre tragédie et comédie ; la propension du dramaturge à jouer avec les codes traditionnels. C'est pourquoi il ne paraît pas déraisonnable de poser la question du genre du *Rudens* : comme dans l'*Amphitryon*, Plaute y mêle les registres tragiques et comiques, si bien que la pièce semble pouvoir à bon droit être qualifiée de mixte, à tout le moins.

Peut-on aller jusqu'à parler de burlesque pour l'*Amphitryon* et ses héros, voire d'héroï-comique pour le *Rudens* et ses personnages quotidiens ? Je ne le crois pas, car le dramaturge ne traite pas un sujet héroïque avec un style vulgaire dans l'*Amphitryon*, ni une intrigue triviale sur un registre noble dans le *Rudens* : cela fait question, mais à mon avis, il ne vise pas ce décalage comique propre à la parodie, car dans le *Rudens*, les registres employés correspondent, en contexte, avec la situation des personnages. Même si l'on inter-

1. Elles ne sont pas exclusivement prononcées par Sosie, mais aussi par les héros tragiques de la pièce. Certains propos d'Alcmène peuvent ainsi se lire à double entente, comme aux v. 633-53 l'allusion sexuelle dans l'antithèse du plaisir, *uoluptas*, et de la douleur, *aeger*, ou encore l'emploi du terme *uirtus* pour désigner à la fois la bravoure d'Amphitryon et sa virilité. Certes, il n'est pas exceptionnel qu'une héroïne tragique fasse une allusion licencieuse : cf. l'évocation du plaisir par Tecmesse (*Ajax* 520-1) ; mais le comique est sans doute suscité par le profil d'Alcmène, enceinte de neuf mois.

2. Le langage de l'héroïne traduit cet *ethos* par des marques lexicales et métriques, notamment l'emploi des bacchiaques.

3. Le terme est répété au v. 63, malgré l'amendement du texte incertain des manuscrits par la tradition philologique.

roge les mètres, la question ne trouve pas de réponse ferme. Dans le cas de la monodie de Palestra (I, 3), les bacchiaques soulignent le sérieux de la complainte et semblent nier toute interprétation parodique. Dans le cas du chant des pêcheurs (II, 2), les septénaires iambiques sont troublants, car ils peuvent, en raison du fragment de Varron<sup>1</sup>, être considérés comme des indicateurs génériques de la comédie latine, ce qui impliquerait un décalage parodique entre le mètre comique de la scène et son registre pathétique. Quant aux vers 268-269 du *Rudens*, ils peuvent paraître décalés, de sorte qu'ils relèveraient d'un comique de parodie du registre épique, qui viendrait alors désamorcer la charge pathétique d'un acte qui prendrait un tour trop tragique par rapport à l'horizon d'attente du public de comédie. Néanmoins, l'interprétation parodique fait question.

Reste la question de la fonction du tragique dans le *Rudens*. Le rapprochement de la pièce avec les *Captifs* me permettra d'apporter quelques éléments de réponse.

### 5.3 *Le cas-limite des Captifs et la morale du Rudens*

Le Prologue présente un vieillard qui avait deux fils : l'un lui a été volé dans son enfance par un esclave fugitif, l'autre vient d'être fait prisonnier de guerre par l'ennemi. Hégion fait donc le commerce de captifs, afin d'en acquérir un qu'il puisse échanger contre ce fils cadet, et il vient d'acheter Philocrate et son esclave Tyndare, qui échangent leur identité pour permettre au jeune homme de s'évader. Hégion renvoie ainsi celui qu'il prend pour l'esclave, afin qu'il négocie l'échange du maître qu'il retient contre son propre fils : la ruse de la substitution de personne réussit donc, et Philocrate repart libre, déguisé en Tyndare. En revanche, la supercherie est dénoncée par un autre captif, et vaut à Tyndare d'être supplicié par Hégion, qui ignore ce que le public omniscient sait depuis le prologue : il s'agit ironiquement de son fils aîné. Heureusement, Philocrate tient parole et ramène le fils captif d'Hégion, Philopolème, puis réclame son esclave, dont l'identité est découverte grâce à l'interrogatoire de Stalagme, qui l'avait jadis enlevé : la filiation de Tyndare est ainsi reconnue, et le père retrouve ses deux fils.

Hormis le thème de la ruse, qui réussit mais vaut à l'esclave meneur de jeu d'être torturé, il n'y a que peu d'éléments comiques dans cette pièce extrêmement sombre, et encore s'agit-il de l'humour acerbe d'un parasite affamé et esseulé, qui fait figure de clown triste mais reste extérieur à l'intrigue. La théâtralité ainsi exhibée souligne le caractère paradoxal de cette comédie et permet au dramaturge de mettre en valeur la thèse majeure de sa pièce, à savoir la condamnation de la guerre et de ses effets : la violence et l'injustice.

1. Varron, *De sermone latino*, frgmt 39 Fun, cité par J. DANGEL (1998), « Traduire Plaute : à propos d'*Amphitryon* », *REL*, n° 76, p. 93-115, p. 98, à propos du genre : « il n'est pas jusqu'à l'absence du septénaire iambique qui ne soit instructive [...]. L'éviter, c'est signifier que la pièce n'est pas une comédie au sens traditionnel du terme ».

Pour en revenir au *Rudens* qui, certes, n'est pas une pièce à thèses multiples<sup>1</sup> comme les *Captifs*, mais comporte une dimension morale indéniable, il me semble que la question de la fonction du tragique peut être légitimement posée : ne s'agirait-il pas de donner plus de sérieux et plus de force au message porté par la pièce ?

Le prologue Arcture prétend en effet, dans sa théodicée, accomplir une mission morale auprès des mortels : les surveiller pour renseigner Jupiter sur leur piété, leur honnêteté et leur bonne foi. Ce sont essentiellement les impies et les parjures qui sont visés, et condamnés à subir le châtement divin, destiné à rétablir l'équilibre, cher aux Romains, entre le bonheur et le mérite. Or la pièce s'ouvre sur un ensemble de déséquilibres : ruiné par sa générosité, privé de son enfant, expatrié et réduit à une vie difficile, Démonès est une injuste victime du sort, au même titre que sa fille Palestra qui, malgré une *pietas* exemplaire, a été enlevée, vendue, prostituée, et finalement victime d'un naufrage qui la prive du seul moyen qui lui restait de retrouver ses parents et sa liberté. On en déduit donc que la pièce aura pour vertu de punir le méchant *leno* et de rétablir l'ordre social et moral voulu par les dieux : rendre Palestra à son père, lui ouvrir ainsi le droit au *conubium* avec un riche citoyen athénien.

L'épilogue comporte aussi sa part de morale, notamment dans la tirade du vieillard contre la cupidité et l'injustice :

« O Gripus, Gripus, in aetate hominum plurimae  
 Fiunt transennae, ubi decipiuntur dolis.  
 Atque edepol in eas plerumque esca inponitur,  
 Quam si quis avidus poscit escam auariter,  
 Decipitur in trasenna auaritia sua.  
 Ille qui consulte, docte atque astute cauet,  
 Diutine uti bene licet partum bene.  
 Mihi istaec uidetur praeda praedatum irier,  
 Vt cum maiore dote abeat quam aduenerit.  
 Egone ut quod ad me allatum esse alienum sciam  
 Celem ? Minime istuc faciet noster Daemones.  
 Semper cauere hoc sapientis aequissimumst,  
 Ne conscii sint ipsi maleficiis suis. » (v. 1235-1247)

O Gripus, Gripus, dans la vie, les hommes rencontrent bien des pièges, où ils se laissent prendre insidieusement. Et le plus souvent, il s'y trouve quelque appât posé dessus ; si quelqu'un d'avidé cherche à s'emparer avidement de cet appât, son avidité le trompe et le fait tomber dans le piège. Mais l'homme qui, avec réflexion, habileté et astuce, se tient sur ses gardes, celui-là peut jouir long-

1. Cf. P. GRIMAL (1969), « Le modèle et la date des *Captiui* », *Hommage M. Renard*, Bruxelles, p. 394-414 ; J. C. DUMONT (1974), « Guerre, paix et servitude dans les *Captifs* », *Latomus*, n° 33.3, p. 505-522 ; D. KONSTAN (1976), « Plautus' *Captiui* and the ideology of the ancient city state », *Ramus*, n° 5, p. 76-91. Sur la descente initiatique dans une carrière mortelle, cf. J. C. DUMONT (1992), « Les *Captifs*, théâtre et initiation », *Actes du XXIV<sup>e</sup> Congrès international de l'APLAES*, Tours, p. 61-73. Sur l'amour homosexuel chaste opposé à la liaison charnelle, cf. M. DELCOURT (1964), *Plaute et l'impartialité comique*, Bruxelles, p. 215-216.

temps et honnêtement de ce qu'il a acquis honnêtement. Je vois bien que ce butin va nous être enlevé, mais il s'en ira avec plus de profit pour nous qu'il ne nous est arrivé. Moi, que je dissimule quelque chose qu'on m'a apporté et que je sais appartenir à autrui? Ce n'est certainement pas ainsi qu'agira notre Démonès. Un homme sage doit toujours se garder de commettre sciemment des actes injustes.

Globalement, la composition du *Rudens* tend ainsi vers un rétablissement de la justice, et c'est la visée morale qui fait la cohérence de la structure de la pièce.

Néanmoins, la dimension morale du *Rudens* peut parfois sembler moins soutenue par la facture tragique de la pièce, qu'elle n'est désamorcée par son genre comique. Dans le prologue, la prétendue détermination divine de la destinée humaine est minée par la typologie des personnages propre au code comique : ce n'est pas parce que les dieux punissent l'impiété, mais parce qu'il est un *leno* de comédie, que Labrax sera châtié à la fin de la pièce. Dans l'épilogue, dont j'ai déjà souligné la dimension métapoétique, la réflexivité fait valoir la théâtralité aux dépens de la morale ; c'est du moins le sens de la réplique de Gripus aux vers 1249-1253 : la (méta)comédie romaine consacrerait le triomphe du spectacle et du rire. En dernière analyse, le ludique et l'éthique constituent deux clefs d'interprétation du *Rudens*, et leur rivalité n'est pas exclusive : il n'existe pas de lecture univoque de la pièce, et leur diversité fait sa richesse.

## 6 Conclusion

Avec le *Rudens*, l'horizon d'attente du public est à la fois conforté par la présence des topiques traditionnelles du code comique et remis en question par le caractère hybride de la pièce, où le comique est mêlé au tragique, sans qu'il s'agisse d'un comique de parodie. L'intérêt des spectateurs en est probablement accru, celui du critique ne l'est pas moins : un tel exotisme dans le conformisme a pour effet de mettre en valeur la littérarité du théâtre plautinien, notamment dans ses aspects génériques et autoréférentiels, ainsi que sa théâtralité ludique et spectaculaire. Cette réflexivité agressive d'un point de vue dramaturgique, et qui semble parfois consacrer le triomphe du *ludus*, masque-t-elle, au point de la faire oublier, la dimension morale de l'œuvre de Plaute ? Rien n'est moins sûr, et il me semble que ce serait une erreur de ne voir que la (méta)théâtralité et de prendre prétexte de la *uis comica* de Plaute pour méconnaître le contenu, parfois grave, de son œuvre, et notamment la portée morale du *Rudens*.



## **Deuxième partie**

### Personnages



## Gestes codifiés et gestes caractérisants dans le *Rudens*

Isabelle DAVID

(Université Paul-Valéry — Montpellier III, CRISES)

Il n'y a pas si longtemps que l'on donne toute sa mesure au spectacle de théâtre, qu'on l'étudie non seulement comme une réalité de mots, mais aussi comme une réalité matérielle faite de sons et d'images vivantes, faisant appel au décor, aux masques, aux costumes et aux accessoires... Les gestes font partie de cette matérialité et contribuent à élaborer le sens de la pièce. Ils y contribuent de plusieurs manières : ils dessinent le caractère du personnage ou mettent un accessoire en valeur, définissent l'espace et lui donnent une valeur symbolique ou encore déterminent une appartenance générique. Le geste de théâtre implique tout un entrelacs de significations<sup>1</sup>. Il ne peut s'agir ici de les traiter toutes, et c'est pourquoi, le support du geste étant le personnage, nous proposons de nous intéresser essentiellement à la question de la caractérisation du personnage. Privilégier cet aspect ne signifie pas cependant le couper arbitrairement de ce faisceau de significations au sein duquel il se trouve pris et que nous retrouverons nécessairement, chemin faisant.

Nous entendons « geste » dans un sens à la fois large et réduit, large, parce que prenant en compte tout type de mouvement, incluant ou non un déplacement et concernant le personnage seul comme dans ses relations avec les autres, et réduit parce que ne seront retenus que les gestes signifiants : il ne

---

1. Nous ne donnerons qu'un exemple : le geste conventionnel de frapper à la porte, si fréquent dans la *Nea* comme dans la *palliata*, n'a pas seulement, pour G. MURRAY (1943), « Ritual Elements in the New Comedy », *CQ*, p. 46-54, le rôle tout technique d'assurer la liaison entre une scène et une autre, il a aussi une fonction symbolique : c'est un geste rituel, qui renvoie au mythe de Dionysos. Cette action brutale, dont la violence est souvent soulignée par les personnages qui en sont les témoins, commémorerait l'orage de printemps qui fertilise la terre. Pour une discussion de cet article, voir J. C. DUMONT (1984), « La comédie phlyaque et les origines du théâtre romain », dans *Texte et image, Actes du colloque international de Chantilly, 13 au 15 oct. 1982*, Paris, p. 135-150.

convient pas de noter par exemple tous les déplacements, qui peuvent avoir un sens en termes de construction et d'interprétation de l'espace, mais non nécessairement de construction du personnage<sup>1</sup>. Cette notion de personnage, dans un genre hautement codifié comme l'est la *palliata*, recoupe nécessairement celle de type ; la question de la part du singulier par rapport à celle du général se pose donc nécessairement et, en termes de gestuelle, invite à formuler le problème de la manière suivante : le personnel comique se compose-t-il de types identiques dans toutes les pièces de Plaute ou une caractérisation plus fine peut-elle se dessiner d'une œuvre à l'autre, et dans quelle mesure le geste participe-t-il, le cas échéant, à cette caractérisation ? À étudier le reste du corpus plautinien, on constate la réalité d'une caractérisation différenciée des personnages, à laquelle contribue le geste. Il est intéressant ici de tenter de vérifier si le constat s'applique au *Rudens*.

Nous nous proposons de mener cette étude en mettant en parallèle ce que nous distinguerons comme « gestes codifiés », à valeur générale, fixés par les règles d'un genre nettement défini, et « gestes caractérisants », c'est-à-dire plus individualisants. Cependant, les notions du général et du particulier ne sont pas seules en jeu ici, et c'est aussi la question du signifiant et du non-signifiant qui se pose : *a priori*, les gestes codifiés, parce que répétés et attendus, apparaissent vides de sens, tandis que les gestes caractérisants seraient plus riches de significations. Cette étude nous invitera à revenir sur cette opposition.

Afin de déterminer dans quelle mesure les personnages de la pièce, grâce à leurs gestes, se détachent du type auquel ils appartiennent pour prendre le relief de véritables individus, nous étudierons tout d'abord les gestes les plus codifiés et les plus généraux : ce sont ceux qui ont le pouvoir caractérisant le plus réduit, ce qui ne signifie pas qu'il est nul. Nous nous intéresserons ensuite aux gestes plus individualisants, de la caractérisation la plus large, celle du type, à la caractérisation la plus étroite, celle du personnage singulier.

## 1 « Gestes codifiés »

Le tableau de gestes que nous faisons figurer à la suite de cette étude lui sert de base<sup>2</sup>, mais une remarque de portée générale s'impose d'emblée à son

1. Nous retiendrions volontiers la définition du terme « geste » donné par A. UBERSFELD (1996), *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, p. 43-44 : « Le geste est un mouvement corporel produit par l'acteur d'une façon volontaire ou semi-volontaire et qui, par le fait même qu'il est produit au cours de la représentation, adopte une signification en relation a) avec la parole de l'acteur, b) avec les autres acteurs, c) avec l'espace de la représentation. » Voir aussi l'article « geste, gestuelle » de J.-M. PIEMME et J.-J. ROUBINE (2008<sup>2</sup>), dans M. CORVIN (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, et l'article « geste » dans P. PAVIS (1996), *Dictionnaire du Théâtre*, Paris.

2. Cf. *infra*, p. 104. Un certain nombre de choix ont présidé à la réalisation de ce tableau : 1) les gestes sont classés en grandes catégories (« actions », « émotions », « autres »), subdivisées en sous-catégories. Les distinctions ne sont pas toujours aisées à établir et, pour certaines, peuvent être contestées, mais, par souci de lisibilité, il a fallu affecter chaque geste à une catégorie donnée ; 2) les gestes déictiques ne figurent pas dans le tableau car ils sont trop nombreux, il faudrait

sujet : dans la mesure où nous ne connaissons les gestes des personnages que grâce au texte, nous ne pouvons avoir qu'une faible idée de leur nombre. Il faut se représenter le théâtre de Plaute comme plus actif encore que ce que nous indique le tableau, ce qui ne signifie pas que nous ne puissions tirer aucune conclusion.

### 1.1 *Gestes de conventions théâtrales*

Parmi les gestes les plus codifiés et les plus attendus du public, penchons-nous pour commencer sur ceux qui relèvent avant tout des conventions théâtrales. Pour ne prendre que quelques exemples, on note ainsi que certains personnages parlent de l'extérieur vers l'intérieur d'une maison<sup>1</sup>. Cela signifie très vraisemblablement que le personnage sort d'une demeure le corps face au public, ou tourné de trois quarts, et la tête dirigée vers le praticable transformé en porte de la maison. Un tel geste est déterminé par les nécessités des entrées et sorties de scène et par les conditions d'énonciation propres au théâtre. Au premier abord, il paraît peu caractérisant. Il en va de même du geste qui consiste à frapper à la porte d'une demeure : il s'explique lui aussi par les nécessités des entrées et sorties de scène<sup>2</sup>.

### 1.2 *Gestes de conventions comiques*

D'autres gestes sont plus attendus comme des marqueurs du genre. Citons ainsi un geste qui relève également des conventions théâtrales : en préambule à un dialogue, un personnage est chargé par un autre de vérifier qu'aucun tiers ne risque de surprendre un échange qu'il faut tenir secret. C'est une situation de comédie fréquente (on voit par exemple Pyrgopolinice prendre cette précaution sur l'ordre de Palestrion<sup>3</sup>). Elle ne caractérise pas seulement la comédie, du reste, et R. J. Tarrant a pu montrer qu'elle appartenait à ces conventions

---

s'arrêter à chaque vers. Malgré l'importance des pronoms-adjectifs démonstratifs et adverbes de lieu formés sur ces démonstratifs dans le théâtre de Plaute, en particulier en ce qui concerne la définition de l'espace scénique et le rapport des personnages à cet espace (voir sur cette question notamment J.-P. AYGON (2001), « Les adverbes de lieu déictiques et les jeux avec l'espace dans le *Miles Gloriosus* de Plaute », *Où Courir ?*, *Pallas*, n° 54, p. 113-129), tous les gestes déictiques ne sont pas également signifiants, et c'est dans leur ensemble qu'il conviendrait de les étudier, ce qu'il ne peut être question de faire ici. Nous avons néanmoins donné dans le tableau un exemple des différents types de gestes déictiques que l'on trouve dans le *Rudens*. 3) Dans la colonne donnant le passage correspondant au geste indiqué, nous ne notons qu'un vers, celui qui comporte l'indication du geste. Il n'est pas possible en effet de convertir en nombre de vers le temps nécessaire à l'exécution d'un geste. Ne noter qu'un vers (exceptionnellement deux), représente la solution la moins arbitraire. 4) Dans la colonne « type de personnage/nom », le nom entre parenthèses, pour les gestes de menace et de violence, correspond à l'objet de ces menaces ou de ces violences.

1. Cf. dans le tableau la classe de gestes « parler de l'extérieur vers l'intérieur d'une maison », dans « Actions », « entrées et sorties ».

2. Voir cependant *supra*, note 1 p. 91 sur le sens symbolique qu'on peut prêter à ce geste.

3. *Miles Gloriosus*, 955.

relevant d'une sorte de *koiné* du théâtre grec post-classique<sup>1</sup>. On la trouve dans la comédie comme dans la tragédie, chez Plaute comme chez Accius ou Sénèque. Pour notre propos, cependant, l'essentiel est que le public du *Rudens* a très certainement le sentiment d'observer une gestuelle caractéristique de la comédie. Il en va de même pour la gestuelle qui consiste à prendre à part un personnage pour lui parler en confidence. On en trouve maints exemples dans la comédie plautinienne (dans l'*Asinaria*, par exemple, où l'esclave Léonide prend à part son compère Liban ou encore dans les *Captifs* où Tyndare entraîne Philocrate<sup>2</sup>).

### 1.3 Gestes conventionnels et caractérisation

Quoique ces gestes soient, à certains égards, les plus conventionnels, au sens où ils dépendent des conventions de l'espace théâtral et du genre comique, il serait faux cependant de leur dénier tout pouvoir de caractérisation. On note par exemple que le geste de parler de l'extérieur vers l'intérieur d'une maison est le plus souvent le fait d'un esclave ou d'une servante, dans l'ensemble de l'œuvre plautinienne comme au sein du *Rudens*, ce qui met en valeur la fonction d'intermédiaire de l'esclave. Homme ou femme, chargé de quelque mission à accomplir ou de quelque message à transmettre, l'esclave fait sans cesse le va-et-vient entre l'espace public, matérialisé par la scène, et l'espace privé, qui correspond du point de vue matériel aux coulisses transformées par l'imaginaire des spectateurs. Le *seruus* ou l'*ancilla* joue ce rôle de trait d'union essentiel au progrès de l'action.

Évoquons un autre geste topique : Scéparnion pose la main sur Ampélique en un geste de séduction grivoise<sup>3</sup>. Le geste est fréquent chez Plaute et revient le plus souvent à un homme, mari qui tente d'apaiser une épouse irritée, esclave qui cherche à séduire une servante, comme Scéparnion en l'occurrence, comme aussi Palestrion avec Milphidippa ou Truculentus avec Astaphie<sup>4</sup>. Or la femme réussit toujours à se soustraire à cette tentative d'emprise masculine et la situation tourne à son avantage. Ainsi Ampélique, dans la scène qui nous intéresse, parvient fort bien à manipuler Scéparnion. Un tel geste permet donc de faire de la servante le portrait d'une femme de caractère, qui l'emporte sur son homologue masculin<sup>5</sup>.

Il apparaît donc que ces gestes conventionnels ne sont pas vides de sens : ils contribuent à définir les personnages, et, dans le cas des gestes qui impliquent

1. R. J. TARRANT (1978), « Senecan Drama and its Antecedents », *Harvard Studies in Classical Philology*, n° 82, p. 214-263.

2. *Asinaria*, 639 ; *Captifs*, 215<sup>a</sup>.

3. Voir dans le tableau le geste « poser la main sur l'autre/poser la main sur l'autre pour l'ama-douer », dans « Actions », « Gestes de la concorde ».

4. *Miles Gloriosus*, 1092 ; *Truculentus*, 276.

5. Il n'est pas rare que Plaute semble ainsi prendre la défense des femmes. Mais le degré de sincérité de cette position est difficile à évaluer. Sur la complexité de l'image de la femme renvoyée par la Comédie Nouvelle, grecque comme latine, avec une mise en perspective avec la Comédie Ancienne, voir notamment la rapide mise au point de R. L. HUNTER (1985), *The New Comedy of Greece and Rome*, Cambridge, p. 83-95.

plusieurs personnages, à les définir les uns par rapport aux autres. On constate alors que ce rapport est très souvent un rapport de force. Le cas qui vient d'être étudié est un exemple parmi d'autres. L'intrigue d'une *palliata* est fondée sur le conflit. Il n'est donc guère surprenant que la gestuelle de *palliata* décline elle aussi des formes de conflit plus ou moins graves.

## 2 « Gestes caractérisants »

### 2.1 *Gestes et types*

Passons maintenant aux gestes qui ont davantage pour but premier de caractériser les personnages. On note que, dans le *Rudens* comme ailleurs, non seulement chez Plaute mais aussi chez les autres auteurs de *palliata*, certains de ces gestes visent à rattacher le personnage à un type donné.

L'exemple le plus parlant est sans doute celui de l'esclave. La gestuelle de l'esclave se caractérise par une infatigable activité dont le but est aussi de faire rire. C'est ainsi, pour ne donner que quelques exemples, que Trachalion brandit ses poings pour menacer Labrax<sup>1</sup>, fait le va-et-vient sur la scène à la faveur d'une fausse sortie<sup>2</sup>, se jette aux genoux de Démonès pour l'implorer<sup>3</sup>. Surtout, Trachalion court, et c'est là le trait le plus caractéristique. Le propre du *seruus* est de courir, et c'est pourquoi, dans la *palliata*, la scène du *seruus currens* est topique. La course caractérise tout particulièrement l'esclave que l'on peut nommer « principal », en reprenant la terminologie du catalogue des masques du lexicographe Julius Pollux<sup>4</sup>, c'est-à-dire l'esclave qui a le premier rôle parmi les *serui*, ce qui est le cas de Trachalion. Ce dernier, bien que n'ayant pas de scène de *seruus currens* à proprement parler<sup>5</sup>, est souvent sommé de courir, ou tout du moins de se hâter. Pleusidippe lui enjoint d'aller au rivage *curriculo* (v. 855). Démonès aussi le presse, par un *age* (v. 1177), par exemple, ou un *propera* (v. 1215). Plus tôt, lorsque Trachalion s'est précipité hors du temple de Vénus pour chercher de l'aide contre les assauts de Labrax et qu'il a rencontré Démonès<sup>6</sup>, il est probable qu'il courait en tous sens.

1. Voir dans le tableau la classe de gestes « Position de combat/menaces avec les poings » dans « Actions, gestes de la discorde ».

2. Geste « Fausse sortie » dans « Actions », « entrées et sorties ».

3. Classe de gestes « Se mettre à genoux », dans « Actions », « Gestes religieux/superstitieux/de supplication ».

4. *Onomasticon*, IV, 149.

5. Le déroulement de cette scène est nettement codifié, comme l'a montré E. Csapo (1993), « A Case Study in the Use of Theatre. Iconography as Evidence for Ancient Acting », *Antike Kunst*, n° 36, p. 41-58. L'esclave y joue un rôle de messenger : il a une nouvelle de la plus haute importance à livrer à son maître. Cependant il ne cesse de retarder l'annonce du message, ce qui crée un effet comique. E. Csapo met en lumière la structure de la scène en distinguant quatre étapes : 1) « préparation et annonce » (« Preparation and Announcement ») de l'arrivée de l'esclave par les personnages qui se trouvent déjà en scène, dont le maître de l'esclave ; 2) monologue d'entrée de l'esclave (« Monologue ») ; 3) le maître appelle l'esclave, qui tarde à le reconnaître (« Recall and Delayed Recognition ») ; 4) énonciation tardive du message (« Postponed Delivery »).

6. *Rudens*, 615 sq.

Par opposition à l'esclave, le propre du vieillard est de marcher lentement, si bien que, dans le *Rudens* comme ailleurs, les efforts qu'il fait pour hâter le pas sont pénibles pour lui, comiques pour le public. Charmidès se plaint ainsi de ne pouvoir suivre Labrax<sup>1</sup>. Il faut imaginer une démarche malaisée aussi risible que celle du vieil Apécide se plaignant dans l'*Epidicus* de ne pouvoir suivre le pas de son compagnon Périphane :

« *Dico ego tibi iam, ut scias;  
Alium tibi te comitem [te] melius<t> quaerere; ita, dum te sequor,  
Lassitudine inuaserunt misero in genua flemina.* » (*Epidicus*, 669-670)

Je te le dis pour que tu le saches : tu ferais mieux de te chercher un autre compagnon ; à force de me fatiguer à te suivre j'ai les genoux tout enflés, malheureux que je suis.

Prenons encore l'exemple du *leno* : c'est un des types immuables du répertoire comique, en partie en raison d'une gestuelle fixe. Le *leno* se caractérise ainsi par l'avidité, l'arrogance, le mensonge, le parjure et l'impiété. Le *Rudens* ne fait explicitement état d'aucun geste d'avidité, contrairement à d'autres textes plautiniens, au *Pseudolus*, par exemple, où au vers 1148 le *leno* Ballion tend la main en disant à son interlocuteur d'un ton sans réplique : *Iam dudum... porrexi manum* (« Il y a longtemps que je tends la main »). Mais même si ce genre de gestes n'est pas noté dans le *Rudens*, il existe bel et bien, à n'en pas douter. Il est ainsi très vraisemblable que lors des retrouvailles avec sa valise, Labrax tend avidement les mains vers elles, au moment où il la salue par exemple (*Salue uidulum*<sup>2</sup>).

Quant au caractère parjure et impie du *leno*, il est fort bien mis en valeur par la contradiction entre le geste de poser la main sur l'autel<sup>3</sup>, en guise d'engagement pris envers Vénus de donner un talent à Gripus, et le refus d'honorer cette promesse. Que précisément le *leno*, c'est-à-dire le personnage qui respecte le moins la divinité, mette la main sur l'autel sacré n'est pas le fait du hasard. Plaute en tire un effet d'ironie comique : Gripus croit ses intérêts garantis par le geste de Labrax, mais c'est à ses dépens, en réalité, qu'il fait confiance au *leno*. Il faut aussi opposer la désinvolture du geste de Labrax au tragique des deux jeunes filles se réfugiant sur l'autel pour se mettre sous la protection de la déesse.

Le dernier point que je soulignerai à propos du *leno* est que, non seulement il est souvent menacé de coups<sup>4</sup>, mais ces menaces sont mises à exécution, sur la scène comme hors de scène<sup>5</sup>. Ces coups que les autres distribuent sont

1. Geste « Démarche lente » dans « Actions », « se déplacer ; la démarche ».

2. *Rudens*, 1360.

3. Geste « Poser la main sur l'autel », dans « Actions », « Gestes religieux/ superstitieux/ de supplication ».

4. Classe de gestes « Position de combat/menaces », dans « Actions », « Gestes de la discorde ».

5. Classe de gestes « Battre quelqu'un/le violenter/se battre » dans « Actions », « Gestes de la discorde ».

traditionnels, comme le remarquait déjà O. Stotz<sup>1</sup>, et sont aussi des marqueurs du genre comique. Sur les cinq *lenones* que comporte l'œuvre de Plaute, trois reçoivent des coups, Cappadox dans le *Curculio*<sup>2</sup>, Dordale dans le *Persa*<sup>3</sup>, et Labrax. Lycus, dans le *Poenulus*, n'est que menacé<sup>4</sup>. Le personnage est ainsi efficacement ridiculisé.

Ces quelques exemples montrent qu'un certain nombre de gestes déterminent une appartenance à un type. Le public reconnaît le personnage comme illustrant un type donné. Ces gestes, en ce qui concerne leur nature, sont indéniablement codifiés, eux aussi, mais dans l'art de les exécuter l'acteur devait disposer d'une certaine liberté d'interprétation. Il ne peut être question d'entrer ici dans des questions de style de jeu, mais notons tout de même que, outre les réflexions des érudits d'aujourd'hui<sup>5</sup>, on dispose pour conclure à cette liberté de quelques éléments livrés par les Anciens eux-mêmes. Le personnage de Chrysale, dans les *Bacchides*, dit ne pas aimer la façon dont Pellion joue l'*Epidicus*<sup>6</sup>. Cette critique sérieuse ou ironique, on ne sait au juste, de l'interprétation du comédien et probablement chef de troupe, doit concerner entre autres sa gestuelle. Par ailleurs, on lit chez Quintilien que les acteurs Démétrius et Stratoclès, contemporains du rhéteur, n'avaient pas le même genre de gestuelle : à l'élégance de Démétrius s'opposait la rudesse de Stratoclès<sup>7</sup>. Indépendamment même de la question du style de jeu de l'acteur, il est évident qu'un même geste ne peut être effectué de la même façon par deux types de personnages différents. Ainsi, au sein du *Rudens*, Trachalion et Pleusidippe ont-ils besoin de courir<sup>8</sup>. Mais la façon de se mouvoir émanant en partie du rang social, l'esclave ne courra pas comme le jeune homme, ou s'il le fait, c'est qu'un effet est recherché.

Pour revenir à l'essentiel de nos préoccupations, il apparaît donc qu'un certain nombre de gestes, dans le *Rudens*, définissent une appartenance à un type. Nous aimerions, en dernier lieu, nous intéresser à ceux qui font des personnages du *Rudens* de véritables individus, au-delà des types auxquels ils appartiennent.

1. Voir O. STOTZ (1920), *De lenonis in comoedia figura*, Darmstadt.

2. *Curculio*, v. 693, v. 695, v. 707

3. La dernière scène du *Persa* est pleine des vexations subies par Dordale.

4. *Poenulus*, v. 494.

5. Voir par exemple C. PANAYOTAKIS (2005), « Nonverbal Behaviour on the Roman Comic Stage », dans D. CAIRNS (éd.), *Body Language in the Greek and Roman World*, Oackville, p. 175-193.

6. *Bacchides*, 214-215 : *Etiam Epidicum, quam ego fabulam aequae ac me ipsum amo, / Nullam aequae inuitus specto, si agit Pellio*. « Même *Epidicus*, pièce que j'aime comme moi-même, est celle que j'ai le plus de mal à regarder si c'est Pellion qui la joue. ». Comme le rappelle P. G. McC. BROWN, « Actors and Actor-Managers at Rome in the Time of Plautus and Terence », dans P. E. EASTERLING et E. HALL (éd.) (2002), *Greek and Roman Actors*, Cambridge, p. 229, le verbe *agere* est presque toujours utilisé dans le sens d'interpréter une pièce et non un rôle particulier.

7. Voir Quintilien, *Institution Oratoire*, XI, 3, 178-180.

8. Catégorie de gestes « Courir », dans « Actions », « Se déplacer ; la démarche ».

## 2.2 Gestes et individus

Les gestes les plus instructifs, dans le *Rudens*, en ce qui concerne la caractérisation des personnages, sont ceux qui révèlent un écart par rapport aux attentes ou un agencement inhabituel d'éléments traditionnels. Nous évoquerons tout particulièrement quatre cas, ceux de Démonès, de Palestra, d'Ampélisque et de Labrax.

### 2.2.1 Démonès

Quoiqu'il faille se garder de faire parler les silences, c'est dans une certaine mesure les gestes que Démonès ne fait pas qu'il est intéressant de relever. Les *senes* sont souvent ridiculisés par Plaute, qui réduit ainsi à néant leurs prétentions à l'autorité. Le poète les montre affligés d'une démarche disgracieuse ou pénible, ou au contraire aussi agités que des esclaves (comme c'est le cas pour Euclion, dans l'*Aulularia*). Tel vieillard se rend ridicule par ses gestes de superstition (Théopropide, dans la *Mostellaria*, se couvre la tête, touche la terre<sup>1</sup>), tel autre par ses gestes amoureux, allant, dans sa déraison, jusqu'à étreindre son *seruus* quand il voudrait embrasser son *ancilla*<sup>2</sup>...

La dignité de Démonès, au contraire, n'est jamais entamée, comme l'indiquent les rares gestes que nous pouvons relever dans le texte. Bien souvent les gestes de menace exécutés par les *senes* plautiniens les tournent en ridicule, parce qu'ils sont une preuve de faiblesse et que, de surcroît, ils peuvent viser un esclave sympathique qui a visiblement le dessus. Citons l'exemple de Lysidame menaçant de son bâton Pardalisque, la sympathique servante qui lui joue des tours : *...hoc / Iam tibi istuc cerebrum dispercutiam*, s'exclame-t-il (« de ce bâton je te fais aussitôt sauter la cervelle<sup>3</sup> »). Loin de ce modèle, les gestes de menace de Démonès sont justifiés, révèlent le juste emploi d'une autorité incontestée et visent des personnages antipathiques en contravention avec le droit. C'est ainsi que Démonès menace de coups Labrax et Gripus<sup>4</sup>.

Deux autres gestes illustrent le rôle d'arbitre de Démonès, hautement respectable. Il s'agit tout d'abord de la façon dont le *senex* entraîne Labrax à l'écart, pour conclure avec lui un accord qui mette fin au conflit qui oppose le *leno* et Gripus<sup>5</sup>. Ensuite, c'est Démonès qui, par quelque signe que nous ne pouvons qu'imaginer, ordonne à Labrax de récupérer sa valise : *Tene, si tuust* (« prends-la, si elle t'appartient<sup>6</sup> »), à moins qu'il se contente de donner cet ordre sans l'accompagner d'un geste, ce qui est toujours possible.

1. Se couvrir la tête : *Mostellaria*, v. 523 ; toucher la terre : v. 468.

2. Il s'agit de Lysidame dans la *Casina*, v. 457.

3. *Casina*, v. 644, trad. A. ERNOUT (1932-1940), Plaute, *Comédies*, t. II.

4. Classe de gestes « Position de combat/menaces », dans « Actions », « Gestes de la discorde ». Ajoutons cependant que l'individu menacé, s'il doit être battu (c'est le cas de Labrax), n'est pas battu par Démonès lui-même, mais par ses esclaves. Ce serait, pour le vieillard, manquer à son rang que de donner les coups lui-même. Voir sur ce point J. C. DUMONT (1987), *Seruus. Rome et l'esclavage sous la République*, Paris-Rome, p. 325-326.

5. Acte V, scène 3.

6. *Rudens*, v. 1360.

Enfin, Plaute ménage à Démonès la sympathie du public, en recourant au pathétique, lors de la scène qui représente la reconnaissance de Palestra par Démonès. C'est une scène d'émotion réelle, qui touche le public, comme elle doit le toucher lors de la scène similaire des retrouvailles d'Hannon et de ses filles dans le *Poenulus*<sup>1</sup>. Ici comme là, les spectateurs ne ressentent alors que sympathie pour le vieillard.

### 2.2.2 *Palestra*

Évoquons maintenant l'intéressant portrait de Palestra. En termes typologiques, il s'agit de ce que l'on peut appeler une « fausse jeune fille », si l'on reprend là encore la terminologie de Pollux<sup>2</sup>. La « fausse jeune fille » est le type de la jeune fille bien née que les hasards de la vie ont privée de son rang, et ravalée à celui de courtisane. La fausse jeune fille retrouvera ce rang à la faveur d'une reconnaissance, comme il arrive à Palestra. Le type de la fausse jeune fille plautinienne se caractérise d'ordinaire, du point de vue verbal et gestuel, par une certaine ambiguïté. En effet, le personnage est à la fois une femme bien née et une courtisane ; c'est pourquoi elle a d'un côté des gestes nobles, de l'autre les gestes séducteurs de l'hétaïre. Or il est intéressant de noter que les gestes de séduction sont totalement étrangers au personnage de Palestra. Contrairement à la Planésie du *Curculio*, par exemple, elle n'embrasse pas son amant pour l'encourager à l'affranchir<sup>3</sup>, comme le font certaines courtisanes du corpus dont Planésie partage le sort. Lors de l'unique scène qui la met en présence de Pleusidippe<sup>4</sup>, Palestra n'échange avec lui ni parole ni geste de tendresse.

L'absence des gestes de séduction prive le personnage de sa dimension comique, ce qui est tout à fait en accord avec la tonalité tragique, essentiellement héritée d'Euripide, que maints érudits ont reconnue au *Rudens*<sup>5</sup>. Or cette tonalité se manifeste précisément dans un certain nombre de gestes : se jeter aux genoux de la prêtresse<sup>6</sup>, pleurer en tenant dans ses bras la statue de Vénus<sup>7</sup> expriment le désespoir d'une héroïne plongée dans des périls dignes d'une tragédie. Lorsqu'elle se réfugie sur l'autel en compagnie d'Ampélique, Palestra rappelle le comportement de Créüse dans l'*Ion* d'Euripide ou

1. Acte V, scène 4.

2. *Onomasticon*, IV, 152-153.

3. Cf. *Curculio*, v. 210.

4. Acte III, scène 6.

5. Voir F. LEO (1912<sup>2</sup>), *Plautinische Forschungen zur Kritik und Geschichte der Komödie*, Berlin ; W. H. FRIEDRICH (1953), *Euripides und Diphilos, zur Dramaturgie der Spätformen*, Munich ; C. QUESTA (1971), *Il ratto dal Serraglio*, Bologne ; J. C. DUMONT (1998), « Plaute lecteur d'Euripide », dans *Le rire des Anciens, Actes du colloque international (Université de Rouen, École normale supérieure, 11-13 janvier 1995)*, Paris, p. 113-122.

6. Classe de gestes « Se mettre à genoux », dans « Actions », « Gestes religieux/superstitieux/de supplication ».

7. Geste « Pleurer en tenant la statue de Vénus embrassée », dans « Émotions ».

de l'Andromaque du même poète. La gestuelle de Palestra contribue donc à dessiner ce caractère tragique qui fait l'originalité du rôle.

### 2.2.3 *Ampélisque*

Le cas d'Ampélisque est lui aussi tout à fait intéressant. Nous n'insisterons pas sur cette tonalité tragique dont participe également le personnage de la servante, mais nous bornerons à indiquer que l'originalité d'Ampélisque, en termes de gestuelle, tient aussi à un mélange entre une réelle appartenance au monde des servantes et une réelle noblesse de comportement, qui fait d'elle à certains égards l'égale de sa maîtresse.

Les gestes d'Ampélisque la définissent indéniablement comme une servante. En témoigne par exemple ce geste évoqué plus haut, qui consiste à parler de l'extérieur vers l'intérieur d'une maison, ou plutôt d'un temple, en l'occurrence : il sert à souligner le statut d'intermédiaire de l'esclave en général et de la servante en particulier. *L'ancilla*, répétons-le, est un trait d'union entre l'intérieur et l'extérieur. Si Ampélisque sort du temple, dans le cas qui nous occupe, c'est parce que, en bonne servante, précisément, elle est chargée d'une tâche : aller chercher de l'eau chez le voisin, c'est-à-dire Démonès. Le geste corollaire, celui de porter une cruche, est aussi bien d'une servante<sup>1</sup> : la cruche est à la fois le moyen nécessaire à l'accomplissement de la mission immédiate et le symbole des tâches domestiques qui sont le lot d'une esclave.

Ajoutons que le rang servile est encore rappelé par un rapprochement gestuel — et verbal — avec le *seruus currens*. Lorsqu'Ampélisque aperçoit Labrax et Charmidès rescapés, elle s'enfuit dans le temple, en courant, sans nul doute<sup>2</sup>. C'est l'effet de la terreur, mais aussi de l'urgence de la nouvelle qu'elle doit transmettre à sa maîtresse. Or c'est exactement la raison qui motive la scène du *seruus currens* : l'esclave doit transmettre un message pressant à son maître. Ampélisque non seulement agit, mais aussi parle en *seruus currens* : la formule interrogative *quid ego cesso... ?* est en effet caractéristique. Citons par exemple l'*Asinaria*, où Léonide s'exclame dans sa scène de *seruus currens* : *quid ego hic properans concessio pedibus, lingua largior ?* (« Mais comment se fait-il que, alors que je suis pressé, je laisse mes pieds s'arrêter, et je laisse ma langue s'exprimer<sup>3</sup> ? »). Mais on assiste ici à une scène inversée : alors que le *seruus currens* a commencé de courir en coulisses et délivre son message sur scène, Ampélisque se met à courir sur scène et délivrera son message en coulisses.

La gestuelle d'Ampélisque la rattache donc au monde des servantes. Mais l'*ancilla* présente aussi cette noblesse de comportement qui, à certains égards, la met sur le même plan que Palestra. On le voit à la tendresse avec laquelle

1. Classe de gestes « Porter quelque chose », dans « Actions », « Gestes centrés sur un accessoire ».

2. Geste « s'enfuir », dans « Actions », « Se déplacer ; la démarche ».

3. *Asinaria*, 290.

Ampélique prend sa maîtresse dans ses bras<sup>1</sup>, en un geste où l'influence d'Euripide est peut-être sensible là encore<sup>2</sup>. Ampélique est la seule servante du corpus à effectuer ce genre de geste, qui revient d'ordinaire aux individus de naissance libre, jeunes hommes ou jeunes femmes. L'étreinte d'Ampélique indique ainsi que, par certains aspects, elle est l'égale de sa maîtresse. D'autres éléments confirment ce constat, le fait, par exemple, que le lamento d'Ampélique succédant à celui de Palestra correspond tout à fait à celui de sa maîtresse, par le lyrisme comme par le contenu<sup>3</sup>. Du reste, Trachalion affirme qu'Ampélique est de naissance libre, comme sa maîtresse : *Eas ambas esse oportet <liberas>* (« elles sont libres toutes les deux, c'est une certitude<sup>4</sup> »), mais la preuve n'en sera jamais apportée.

Telle est donc l'originalité de ce personnage de servante plus noble que ceux de sa catégorie dans le reste du corpus plautinien.

#### 2.2.4 *Labrax*

Nous n'ajouterons qu'un mot sur Labrax, afin de montrer qu'un personnage aussi codifié que le *leno* peut malgré tout présenter une certaine singularité. Labrax possède assurément les caractéristiques propres à son type, comme nous l'indiquions plus haut. Mais notons tout de même que, par le geste, Plaute a réuni en lui deux extrêmes, mélange que l'on ne trouve pas d'ordinaire. Labrax est à la fois violent et fragile. Or seul Ballion est violent, dans le reste du corpus, tandis que les autres *lenones*, s'ils se montrent menaçants, ne passent pas à l'acte et peuvent même apparaître plutôt démunis, dans le cas du Dordale du *Persa*, sans pourtant atteindre ce degré de faiblesse que révèle le comportement de Labrax. De la violence du personnage relèvent les gestes de brutalité qu'il a pour Ptolémocratie et les deux jeunes femmes, sur la scène comme hors de la scène<sup>5</sup>. De sa fragilité toute féminine témoigne sa gestuelle lors de sa première arrivée en scène, si cocasse, en compagnie de Charmidès. Il se trouve mal, demande à son compagnon de lui soutenir la tête pour l'aider à vomir : faiblesse peu digne d'un homme. Et l'étourdissement de Labrax

1. Classe de gestes « Étreintes et baisers » dans « Actions », « gestes de la concorde ».

2. Dans un article à paraître, s'inspirant de ses travaux de thèse en cours, I. LOUËT montre qu'Euripide accorde une importance toute particulière aux étreintes de reconnaissance et de retrouvailles, en les soulignant par le langage de manière plus sensible qu'Eschyle et Sophocle (« Réécriture dramatique et mise en scène du geste dans les tragédies d'Euripide : l'étreinte des retrouvailles », article à paraître aux Presses Universitaires de Franche-Comté). En revanche, ce geste de *philia* demeure contenu dans les strictes limites du cadre familial, entre individus de même sang, et ne concerne pas, comme ici, un personnage de rang servile (présenté par certains personnages, il est vrai, comme libre) et son maître. Voir aussi sur le geste d'étreinte G. CAPONE (1935), *L'arte scenica degli attori tragici greci*, Padoue et M. ΚΑΙΜΙΟ (1988), *Physical Contact in Greek Tragedy*, Helsinki. L'influence du modèle tragique se reconnaît aussi dans la scène de reconnaissance entre Palestra et son père, que nous évoquions plus haut, cf. notamment J. C. DUMONT (1998), *art. cit.* ; R. L. HUNTER (1985), *op. cit.*, p. 130-134.

3. *Rudens*, v. 185 sq.

4. *Rudens*, v. 649 ; cf. aussi v. 714, v. 736-751.

5. Classe de gestes « Malmener quelqu'un », dans « Actions », « Gestes de la discorde ».

rappelle ainsi le faux évanouissement de la servante Pardalisque<sup>1</sup> ou le vrai malaise de Bromie dans l'*Amphitryon*, dont il emprunte le langage : *Animo malest*, dit Bromie (« Je me sens mal<sup>2</sup> »), tandis que Labrax s'exclame : *animo male fit*<sup>3</sup>. Le caractère efféminé du *leno* est souvent évoqué, en particulier par le fer à friser que le personnage porte avec lui<sup>4</sup>. Mais nous avons ici affaire à une variante que, à ma connaissance, on ne trouve pas ailleurs chez Plaute.

### 3 Conclusion

Une étude de la gestuelle au sein du *Rudens*, à travers quelques exemples significatifs, permet donc de tirer la conclusion importante que les types comiques ne sont pas seulement des types, et qu'ils peuvent gagner l'autonomie de véritables individus. Leurs masques sont fixes, mais leur personnalité ne l'est pas, ou plutôt varie à l'intérieur d'un cadre général prédéfini. Nous nous sommes intéressée à des questions de gestuelle, mais il ne faut pas oublier qu'il ne s'agit là, en ce qui concerne la caractérisation des personnages, que d'une étape de l'analyse. On n'apprend pas tout d'un personnage en n'étudiant que ses gestes dont, de surcroît, nous ne percevons pas la totalité. La preuve en est que la gestuelle de Trachalion souligne plutôt l'aspect traditionnel du personnage, comme nous l'avons vu, alors qu'une mise en perspective avec son langage et avec son rôle dans l'action mettrait en valeur son originalité. Pour poursuivre l'analyse, il faudrait donc évaluer l'importance relative de cette caractérisation gestuelle par rapport aux autres facteurs de caractérisation que comporte une œuvre dramatique, en commençant par le langage, qui a fait l'objet d'étude de la thèse de C. Filoche, consacrée aux personnages de Plaute<sup>5</sup>.

Il n'a pas été possible d'étudier toutes les strates de sens de la gestuelle, mais nous avons tout de même pu voir que la définition gestuelle du personnage a des implications génériques (on se situe tantôt nettement dans le genre comique, tantôt dans le domaine tragique), ou touchant à ce que d'autres déjà ont appelé le schéma actantiel de l'œuvre dramatique (et on pense alors aux rapports de force qui se nouent entre les personnages). L'intrication des différentes valeurs de la gestuelle est telle que, même sous l'angle de la caractérisation des personnages, on observe des recoupements là où on aurait pu attendre des oppositions : nous avons vu que « codifié » ne s'oppose pas néces-

1. *Casina*, v. 634.

2. *Amphitryon*, v. 1058.

3. *Rudens*, v. 510. Pascale Paré-Rey nous a fait remarquer avec justesse que le malaise du *leno* ne se comprend que trop bien : il a le mal de mer, ce qui n'est d'aucun sexe, et par ailleurs la comparaison des rasades d'eau de mer avec des coupes de vin renvoie plutôt à une expérience masculine. Cela est vrai, mais il nous semble que le fait que ce soit précisément Labrax, et non Charmidès, qui défaille rejoint une tendance générale à représenter le *leno* comme efféminé.

4. C'est le *calamistrum* dont parle Cappadox (*Curculio*, 577).

5. C. FILOCHE (2004), *La caractérisation par le langage des personnages de la comédie de Plaute*, Thèse, Paris X.

sairement à « caractérisant ». Il reste encore bien d'autres aspects de la gestuelle, laissés de côté, comme sa valeur symbolique ou son rôle de faire valoir d'un accessoire... Le cadre d'un exposé ne suffirait pas à traiter tous ces aspects. Contentons-nous donc pour finir de noter combien la gestuelle participe de cette polysémie qui fait la beauté de l'œuvre littéraire.

Caractérisation du geste	Passages	Type de personnage/nom	Termes
<b>Actions</b>			
<i>Entrées et sorties</i>			
Parler de l'extérieur vers l'intérieur d'une maison	v. 331 v. 1205 v. 1210 esclave / Trachalion v. 1288 esclave / Gripus v. 1202 vieillard / Démonès v. 413	servante / Ampéllisque vieillard / Démonès ... <i>Quid conspicio</i> ... servante / Ampéllisque	propos divers ... <i>Heus, equis in uillast ?</i> ... <i>Equis hoc recludit ? Equis prodiit ?</i> Trachalion répète <i>Licet</i> .
Regarder de l'extérieur vers l'intérieur Frapper à la porte	v. 1212	esclave / Trachalion	<i>Me uide</i> ... TR. <i>Me uide</i> ...
Fausse sortie Regarder en face Regard échangé	v. 680b v. 680b	esclave / Trachalion fausse jeune fille / Palestra	
<i>Gestes de la main</i>			
Prendre la main pour saluer / dans le cadre d'un serment / par affection Montrer / tendre sa (ses) main(s)	v. 243 v. 280 / v. 243	f. j. fille / Palestra, avec Ampéllisque prêtresse / Prolémocratie servante / Ampéllisque, à Palestra	<i>Cedo manum. AM. Accipe</i> ... <i>Manus mihi date</i> ... ... <i>Accipe</i> ...
<i>Gestes délicatives</i>			
Montrer un lieu Montrer quelqu'un Montrer un objet Montrer un objet que l'on possède	v. 5 v. 118 v. 1025 esclave / Gripus v. 924c, v. 968 v. 1066 v. 1130	étoile / Arcture jeune homme / Pleusidippe ... <i>hunc meum esse dico</i> ... esclave / Gripus esclave / Trachalion vieillard / Démonès	<i>Hic atque in caelo</i> ... ... <i>Isti&lt;=&gt; infortunium</i> <i>Hoc ego in mari</i> ... (v. 924c) ; <i>Hunc</i> ... (v. 968) ... <i>hic eius uidulum eccillum &lt;tenet&gt;</i> ... <i>Estne hic uidulus, ubi cistellam tuam</i> ...
<i>Se déplacer; la démarche</i>			
Alternance course / marche tranquille Courir Démarche lente	v. 1274 v. 855 v. 493	jeune homme / Pleusidippe esclave / Trachalion vieillard / Charmidès	<i>Quid si curram ?... An sic potius placide ?...</i> <i>Abi sane ad litus curriculo, Trachalio</i> <i>Nam equidem te nequeo,</i> <i>consequi tam strenue.</i>

Démarche entravée (vêtements mouillés) Suivre quelqu'un	v. 251  v. 250 avec Palestra v. 288 v. 454 v. 465	f. j. fille / Palestra  servante / Ampélisque,  f.j.f, servante/Palestra, Ampélisque servante / Ampélisque esclave / Scéparnion	<i>Sicine hic cum uuida ueste grassabimur?</i>  ... <i>Sequor que lubet.</i>  <i>Ite hac mecum...</i> <i>Sed quid ego cesso fugere in fanum...</i> <i>Sed ubi tu es, delicata? Cape aquam hanc,</i> <i>sfs. Vbi es?</i>
<i>Gestes de prise de parole</i> Vérifier que l'on n'est pas écouté	v. 948	esclave / Gripus, ordre de Trach.	<i>Vide, nu&lt;mqui&gt;spiam consequitur prope</i> <i>nos.</i>
Prendre à part pour parler en confidence	v. 1403	vieillard / Démonès, avec Labrax	... <i>Concede hoc tu leno...</i>
<i>Gestes de la discorde</i> Retenir quelqu'un (en posant la main / sur lui / en le tirant en arrière / en lui barrant le passage)	v. 877  v. 945, v. 1013	leno / Labrax, avec Pleusidippe  esclave / Trachalion, avec Gripus	<PL.> <i>Etiā retentas?...</i>  GR. ... <i>quid tu, malum, nam me retrahis?</i> (v. 945) TR ... <i>At ego hinc offlectam nauem, nequo</i> <i>abeas: mane</i> (v. 1013)
Position de combat / menaces avec les poings	v. 722 v. 763	esclave / Trachalion (Labrax) vieillard / Démonès (Labrax)	... <i>incurtabo pugnis...</i> <i>Iam hercle tibi messis in ore fiet mergis</i> <i>pugneis.</i>
avec un bâton	v. 1007 v. 826, v. 828, v. 833, v. 834	esclave / Trachalion (Gripus) esclaves / Turbation, Sparax (Labrax)	... <i>Iam in cerebro colaphos apstrudam tuo.</i> ... <i>amplectitote crura fustibus.</i> (v. 816) [...]
autres / indéterminé	v. 945 v. 1089, v. 1118 v. 1401 v. 710	esclave / Gripus (Trachalion) vieillard / Démonès (Gripus) vieillard / Démonès (Gripus) esclaves/Turbation, Sparax, et anon (?), ordre de Démonès (Labrax)	... <i>Quid uis...!...] Caue sis infortunio...</i> ... <i>quid tu, malum, nam me retrahis?...</i> <i>Caue malo ac tace tu...</i> <i>Vapulabis...</i> <i>Pugnum in os impige...</i>
Battre quelqu'un / le violenter se battre			



Lâcher quelque chose (un cordage)	v. 1037	esclave / Trachalion	GR. <i>Paulisper remitte restem, dum concedo et consulo. / TR. Fiat...</i>
Porter quelque chose une cruche	v. 431	servante / Ampélsique	... <i>Sapientii ornatus quid uelim indicium facit...</i>
une valise	v. 463 v. 913-914 v. 1177	esclave / Scéparnion esclave / Gripus esclave / Trach. ordre de Démonès	<i>Em, sic uolo / Te ferre honeste, ut ego fero...</i> ... <i>nisi hoc quod fero hic in rete.</i> <i>Capedum, hunc si potes fer intro uidulum...</i>
Donner / passer quelque chose à quelqu'un			
Passer une bourse d'argent ou l'équivalent	v. 1128	esclave / Gripus	... <i>Tene.</i>
Passer un autre objet (cruche)	v. 1360	vieillard / Démonès	<i>Tene...</i>
Ouvrir une valise / un coffre	v. 443	servante / Ampélsique	SC. ... <i>Cædo mi urnam. AM. Cape.</i>
Gâcher du mortier (?)	v. 1142-1143 v. 96	esclave / Gripus, ordre de Démonès esclave / Scéparnion	... <i>Solue uidulum.../...Aperi...</i> <i>Si sapiam, hoc quod me mactat concinem lutum.</i>
nettoyer une broche	v. 1299	esclave / Gripus	<i>Hoc uolo hic ante ostium extergere.</i>
<b>Émotions</b>			
Se sentir mal / vomir	v. 510	leno / Labrax	<i>Perii, animo male fit. Contine, quaeso, caput.</i>
Pleurer assise (hors scène)	v. 387	f. j. fille / Palestra	<i>Sedentem flentemque opprimes...</i>
Pleurer en tenant la statue de Vénus embrassée (hors scène)	v. 560	f.j.f. servante/Palestra, Ampélsique	... <i>Veneris signum flentes amplexae tenent</i>
<b>Autres</b>			
Trembler	v. 526	vieillard / Charmidès	<i>Nam omnia corusca prae tremore fabulor.</i>



# Labrax

Jean Christian DUMONT  
(Université Paris Ouest-Nanterre-La Défense)

Le *leno*, le πορνοβοσκός, est un personnage récurrent dans la *Nea*<sup>1</sup>, comme l'atteste, entre autres, la description de son masque dans le catalogue de Pollux<sup>2</sup>. Le naufrage de la comédie attique ne nous permettrait guère de savoir de quelle façon l'on y traitait ce personnage s'il ne s'était retrouvé dans la *palliata* romaine : dans cinq pièces de Plaute<sup>3</sup>, dans deux de Térence<sup>4</sup>.

Dans une comédie, comme sans doute dans la vie courante, le *leno* est essentiellement un patron de bordel, mais son activité ne se borne pas à recevoir des clients dans son établissement et à leur procurer contre finance les services sexuels de ses esclaves, femmes ou jeunes garçons. Il fait aussi de la location à domicile et de la vente. Il pratique une sorte d'élevage, achète des petites filles à l'apparence prometteuse, assure leur éducation et les revend quand elles sont devenues attrayantes, en ayant parfois pris la précaution de sauvegarder leur virginité pour augmenter leur prix. Dans le *Pseudolus*, Plaute détaille le fonctionnement de l'entreprise de prostitution et de commerce de femmes dirigée par le *leno* Ballion<sup>5</sup>.

Dans la comédie, ce type a une fonction dans l'intrigue en même temps qu'il est un des vecteurs du comique. La comédie se caractérise par une fin

---

1. O. Stotz (1920), *De lenonis in comoedia figura*, Darmstadt, p. 1-5.

2. « Ὁ δὲ Λυκομήδειος οὐλόχομος, μακρογένειος, ἀνατείνει τὴν ἐτέραν ὄφρυν, πολυπραγμοσύνην παρενδείκνυται. Ὁ δὲ πορνοβοσκὸς τᾶλλα μὲν ἔοικε τῷ Λυκομηδείῳ, τὰ δὲ χεῖλη ὑποσέσηρε καὶ συνάγει τὰς ὄφρυς, καὶ ἀναφαλαντίας ἐστὶν ἢ φαλακρὸς. » : « Le Lycomédeios est ondulé, il a une grande barbe, il relève l'un des sourcils et exprime sa nature intrigante. Le proxénète ressemble en tout point au Lycomédeios, si ce n'est qu'il tord ses lèvres, qu'il fait se rejoindre ses sourcils, qu'il a un début de calvitie et qu'il est chauve au sommet de la tête. », Pollux, *Onomastikon*, IV, 145.

3. *Curculion, Persa, Poenulus, Pseudolus, Rudens*. La *Vidularia* comportait peut-être un *leno*.

4. *Adelphes, Phormion*.

5. *Pseudolus*, acte I, scène II.

heureuse ou considérée comme telle : généralement la réunion d'un homme et de la femme qu'il désire, quelquefois celle de deux êtres aux liens familiaux étroits que le hasard a séparés : frères jumeaux, père et fils ou fille. Dans les pièces où il paraît, le *leno* est toujours un opposant, voire le principal obstacle à cette fin heureuse, parce qu'il détient la femme aimée, qu'il ne l'abandonnera que contre une somme d'argent que l'amoureux ne peut réunir tout de suite, qu'il suscite des rivaux mieux offrants, qu'il fait monter les enchères, qu'il promet de vendre et récusé sa promesse. Le recours au même type d'intrigue et la récurrence des emplois laisse deux voies au dramaturge pour se renouveler : soit le personnage paradoxal, comme la bonne courtisane ou le militaire sentimental, soit le dépassement dans l'outrance. Le *leno* n'est jamais paradoxal : il personnifie le mal ou du moins la luxure, la cupidité et la mauvaise foi. Il est fier de ce qu'il est et prend presque comme des compliments les injures qu'on lui adresse et qui dénoncent sa façon d'être. Tout comme les incroyables forfanteries du militaire, l'impudence affichée du *leno*, son mépris proclamé des règles les plus saintes de la vie en cité font déjà la joie du public. Celui-ci aime aussi que le voleur soit volé, le trompeur trompé, l'infâme battu : les ruses dont le *leno* est victime réjouissent les spectateurs, les coups qu'il reçoit leur procurent un plaisir guignolesque.

En quoi Labrax diffère-t-il de ses semblables, Cappadox du *Curculion*, Dordale du *Persa*, Lycus du *Poenulus*, Ballion du *Pseudolus*, en quoi les surpasse-t-il dans un domaine qui leur est commun ? Comme tous ses confrères, Labrax est cupide et son nom même exprime sa voracité, en grec λάβραξ désigne le poisson que nous appelons « bar » ou « loup », poisson carnassier qui dévore tout<sup>1</sup>. Las d'attendre un paiement qui ne venait pas, Cappadox et Ballion, qu'ils aient fait des promesses contraires ou non, ont vendu la fille convoitée par le jeune homme à un militaire : après tout, ils ont agi conformément à leur intérêt de commerçants, soucieux de trouver un acheteur solvable et ils peuvent prétendre que les torts sont du côté des jeunes gens. Labrax fait bien pire : alors que la vente de Palestra a été formellement conclue, qu'il a touché des arrhes et qu'il est certain que l'acheteur versera au jour dit le reliquat, le *leno* déménage, emmenant avec lui la fille qui ne lui appartient plus complètement, commettant un vol caractérisé.

On taxerait à bon droit les *lenones* d'impiété et pourtant certains parmi eux donnent des signes de religiosité : Cappadox passe ses nuits au temple d'Esculape en espérant guérir de sa maladie de foie et se précipite dans le sanctuaire pour y conjurer par ses prières au dieu le présage d'un mauvais rêve. Même Ballion envisage qu'il puisse lui arriver de sacrifier à Jupiter<sup>2</sup>. Lycus peut se venger de Vénus qui ne lui a pas accordé de signes favorables en refusant à la déesse sa part des victimes sacrificielles<sup>3</sup>, il n'en a pas moins accompli les

1. M. LÓPEZ LÓPEZ (1991), *Los personajes de la comedia Plautina : nombre y función*, Lleida, p. 109.

2. *Pseud.* 265-266.

3. *Poen.* 449-462.

rites et emmené ses pensionnaires à la fête de la divinité protectrice de sa profession. Il n'y a pas de commune mesure entre son impiété et celle de Labrax. Labrax reconnaît évidemment le patronage de Vénus puisque c'est dans son temple qu'il a prévu la livraison de Palestra accompagnée d'un sacrifice, ce qui ne l'empêche pas ensuite de faire irruption dans le sanctuaire, de ne pas respecter l'asylie qui lui est attachée, de vouloir emmener de force les filles qui s'y sont réfugiées et de serrer à la gorge la prêtresse qui voulait s'interposer. Aucun des autres *lenones* de la *palliata*, même le terrible Ballion, ne se montre sacrilège avec autant de violence.

Le parjure est une forme particulière d'impiété, sans nul doute constante chez les *lenones* : ils n'ont pas de parole, la notion de *fides* leur est étrangère, voire antinomique<sup>1</sup>. Dorion du *Phormion* a vendu à un autre la fille qu'il avait promis à Phaedria de lui réserver jusqu'au lendemain. Cappadox s'était engagé, si l'on découvrait que Planésie était de condition libre, à rembourser son prix de vente. C'est une promesse dont, d'abord, il prétend ne pas se souvenir, qu'il récusé ensuite avec une remarque très proche de ce que dira Labrax : le premier a promis avec sa langue et sa langue doit lui servir à parler, non à se ruiner<sup>2</sup> ; le second objecte que, s'il a juré, on jure pour préserver son bien, non pour le perdre<sup>3</sup>. Et si Cappadox n'avait fait qu'une simple promesse, d'ailleurs inutile parce que redondante par rapport au droit commun, Ballion reconnaît avec fierté avoir prononcé un sermon *conceptis uerbis*<sup>4</sup>, « en termes solennels », pour n'en tenir ensuite aucun compte. Mais si la mauvaise foi du *leno* est donc un thème récurrent chez Plaute, celui-ci la développe davantage dans le *Rudens* et fait de Labrax un champion du parjure. Un premier exemple est à l'origine de toute l'intrigue. L'étoile Arcture le rappelle ; le *leno* a reçu des arrhes et s'est engagé par serment :

« *Is leno, ut se aequom est, flocci non fecit fidem  
neque quod iuratus adulescenti dixerat,* » (v. 47-48)

Le *leno*, comme il était normal de lui, se moqua comme d'une guigne de sa parole et de ce qu'il avait fixé sous serment au jeune homme.

On voit longuement au cinquième acte comment Gripus force Labrax à jurer très solennellement sur l'autel de Vénus, comment, en aparté, Labrax se vante de ne pas respecter ce serment et comment, en effet, en possession de sa valise, il refuse de donner à Gripus la récompense qu'il s'était engagé à lui verser.

Si Labrax est le *leno* dont Plaute met le plus en relief les méfaits, il est aussi celui qui subit les pires avanies. En général, les châtements ou mécomptes des

1. O. STOTZ, *op. cit.* p. 20 ; 40.

2. « CAPPADOX. *Qui promisi? PHAEDROMVS. Lingua. CAP. Eadem nunc nego. / Dicendi, non rem perendi gratia haec nata est mihi.* » : « Comment ai-je promis ? — Avec ta langue. — Avec toujours la même, à présent, je nie. Celle-ci m'a été donnée pour plaider, non pour perdre mon bien. » (*Curc.* 705-6.).

3. « *Ius iurandum rei seruandae, non perdendae conditum est.* » : « Le serment a été institué pour sauver son bien, non pour le perdre. » (*Rud.* 1374).

4. *Pseud.* 353.

*lenones* demeurent assez limités et ils échappent à la fin de la comédie à une partie des dangers qui les menacent : on renonce à la fin de la comédie, trois fois sur quatre, à les poursuivre en justice ou ces poursuites n'ont plus de raison d'être. Cappadox, après quelques coups, un début d'étranglement et la menace d'autres violences — tout cela en très peu de vers à la fin de la dernière scène —, se résigne à rembourser le prix de Planésie. Dordale, auquel on ne peut rien reprocher, sinon d'être un *leno*, a été victime d'une machination. On lui a fait acheter sans garantie une jeune fille que son père a aussitôt libérée, obtenant sans doute une condamnation à des dommages du *leno* qui a déjà perdu le prix élevé que lui avait coûté cette fille. Les auteurs de la ruse se moquent de lui et, en dansant autour de lui, lui portent des coups : il est, après Labrax, le *leno* le plus maltraité. *Le Poenulus* présente deux dénouements alternatifs. Dans le premier, le *leno*, victime lui aussi d'une ruse, doit juste rembourser l'argent qui appartient à son voisin ; dans le second, il doit dédommager en plus un militaire, mais tous renoncent à le poursuivre en justice. Quant à Ballion, la ruse de Pseudolus lui fait perdre de l'argent, celui qu'il a reçu d'un militaire pour la fille escamotée, celui qu'il doit pour un pari perdu, mais tout se passe dans une atmosphère de jeu et de relativement bon voisinage. Les pièges tendus aux *lenones* sont les motifs les plus développés, à la fois pour mettre en valeur l'auteur de la ruse et parce que le fait que le trompeur, le *leno*, soit trompé, satisfait le public ; le châtement qui leur est imposé, le versement ou le reversement d'argent, sans doute douloureux pour ces êtres cupides, est traité rapidement. Les souffrances de Labrax sont sans commune mesure avec les petits malheurs de ses confrères. Elles commencent avec le naufrage et la lutte contre la noyade dans la mer, d'où lui et son compère sortent trempés, gelés, écourés, en plus aigris l'un contre l'autre et anéantis à la pensée d'avoir perdu tous leurs biens : Plaute consacre toute une scène à ce retour lamentable sur la terre ferme, avortement d'une traversée qui devait multiplier la fortune du *leno* ; l'inventivité des métaphores, les perturbations du langage accompagnant le jeu des acteurs accroissent la joie des spectateurs devant la peine des méchants<sup>1</sup>. Puis le vacarme qui provient du temple fait résonner les coups qui pleuvent sur Labrax. Lorsqu'on l'extrait du sanctuaire, il reçoit encore le poing d'un esclave sur la figure et endure ensuite une sorte de supplice de Tantale : chaque fois qu'il s'approche des jeunes femmes qu'il entend récupérer en vertu de son droit de propriété et qui sont réfugiées sur l'autel, un hercule brandissant une massue le fait reculer. La répétitivité contribue alors au comique et ne laissera le lecteur que s'il ne fait pas l'effort de se représenter visuellement la scène. Labrax doit enfin subir l'interpellation brutale, ἄπαγωγῆ de Pleusidippe<sup>2</sup>, ce qui lui fait quitter la scène.

La pièce finit sans lui, ou plutôt devrait finir sans lui. La fin logique de l'intrigue a lieu avec la scène de ἄναγνώρισις, qui établit la filiation et la condition libre de Palestra : elle ne dépend plus de Labrax, pas même de Pleusi-

1. Cf. M. SEITA (2005), *La vita è sogno ? Lettura della Rudens di Plauto*, Alessandria, p. 66-76.

2. Cf. U. E. PAOLI (1962), *Comici Latini e diritto attico*, Milan, p. 64-65, n. 4.

dippe, puisque toute opération de vente la concernant est nulle. Elle pourra, si Pleusidippe n'a pas changé de sentiment et si Démonès, son père le veut, devenir, en vertu de sa citoyenneté athénienne, une épouse légitime. Les petites scènes qui terminent ce qui est pour nous le quatrième acte assurent la fin heureuse de l'intrigue amoureuse. Labrax, l'opposant majeur, quoi qu'il ait pu lui arriver après son interpellation, est désormais hors-jeu.

Et pourtant la comédie ne s'arrête pas et Labrax revient dans ce que nous appelons le cinquième acte, qui se joue entre lui, Gripus et Démonès. Le retour de Labrax pose au moins deux questions. Pourquoi l'auteur, qui avait atteint le terme de son projet narratif initial, a-t-il procédé à cet ajout ? Comment l'a-t-il rendu possible avec un minimum de cohérence et de vraisemblance ? Si le public appréciait un personnage haut en couleur, ses incroyables transgressions de l'éthique et ses malheurs réconfortants, on comprend que le dramaturge ait voulu offrir à ce public un supplément de présence du *leno*, comme, dans un concert, on bisse parfois les morceaux les plus applaudis.

On voit Labrax circuler librement alors que Pleusidippe l'avait emmené, le cou tordu, *in neruom*<sup>1</sup> — mots qu'Ernout traduit peut-être malencontreusement par « en prison ». La prison ne fait guère partie de l'arsenal pénal antique : il ne s'agit que d'entraves qui empêcheront l'accusé de se dérober au tribunal. Mais, devant celui-ci, que Labrax risquait-il pénalement ? Il n'a pas exécuté une promesse ou un contrat de vente, disparaissant avec les arrhes et la marchandise : qu'on appelle le délit vol ou dol, il devrait être condamné à restituer les arrhes (dont on ignore le montant) au double ou au triple<sup>2</sup>, mais il n'a plus le moindre argent. On ne pourra dédommager Pleusidippe qu'en lui attribuant la marchandise, c'est-à-dire Palestra, — les juges ignorant à ce moment qu'elle est libre et que tout contrat de vente la concernant devient nul. Après quoi il n'y a plus de raison de retenir Labrax. Celui-ci, logiquement, retourne au temple de Vénus pour reprendre Ampélisque, qui est tout ce qui pourrait lui rester : toujours fidèle à lui-même, il s'apprête à commettre à nouveau un sacrilège dans le sanctuaire.

C'est alors qu'il rencontre Gripus et que l'on se met à parler de la valise. La valise devient le lien entre les nouveaux développements et ceux qui avaient précédé. Gripus, malgré la sympathie que certains critiques modernes lui témoignent, est un personnage essentiellement négatif. Il sait pertinemment que cette valise n'est pas à lui<sup>3</sup> et que même si la pêche lui conférerait des

1. *Rud.* 876 ; 890.

2. P. GIRARD (2003<sup>8</sup>), *Manuel de droit romain*, Paris, p. 554. En fait la législation ancienne est mal connue. D'autre part, on ignore le montant des arrhes versées par Pleusidippe, les arrhes évoquées par les juristes sont parfois symboliques, comme un simple anneau, mais, dans la comédie plautinienne, les sommes versées en avance, avant la livraison d'une fille, vont du quart aux trois quarts du prix total.

3. L'objet trouvé n'appartient pas à son inventeur, mais à celui qui l'a perdu : point de droit attique développé dans Ménandre, *Arbitrage*, 315-320 : « Κοινός Ἐρμῆς; μηδὲ ἐν / εὐρισχ', ὅπου πρόσσεστι σῶμ' ἀδικούμενον / οὐχ εὐρεσις τοῦτ' ἔστιν ἀλλ' ἀφαιρεσις. » : « Une aubaine, don d'Hermès pour tous ? Tu ne fais pas de trouvaille là où est impliquée une personne lésée. Ce n'est

droits, en tant qu'esclave, il ne peut acquérir que pour son maître<sup>1</sup>. Sa première idée est de cacher sa trouvaille, commettant ainsi un vol aux dépens soit de Labrax, soit de Démonès<sup>2</sup>. Il n'accepte l'arbitrage qui implique qu'il mette son maître au courant que parce qu'il croit piéger Trachalion et regrette encore par deux fois de ne pas avoir vérifié qu'il sortait de l'eau le bagage sans témoin et de ne pas l'avoir caché. Au lieu de s'associer à la joie de la maisonnée, ses injures à la fille retrouvée de Démonès le jugent. Il prétend ensuite partager son butin avec son maître qui refuse la complicité et le range dans la catégorie des *nequam serui*<sup>3</sup>, moralement dangereux. En le confrontant avec Labrax, l'auteur fait s'affronter les deux coquins de l'histoire.

Gripus croit occuper une position de force, puisqu'il sait bien qui détient la valise. Après, pour plus de sûreté, pour se mettre en appétit, avoir fait énumérer les richesses qu'elle contient, il négocie sa commission. Les deux cupidités entrent en conflit, l'un voulant prendre le plus possible, l'autre, donner le moins. Dans une sorte de bref ἄγω, Labrax est obligé d'offrir une récompense toujours plus élevée sans jamais atteindre l'ordre de grandeur souhaité par Gripus. Celui-ci repousse chaque proposition par une expression nouvelle qui joint le mépris à la cocasserie : les six cents drachmes offertes par Labrax sont comme « de petits charançons minuscules » et ainsi de suite. Lassé, Labrax coupe court en demandant à Gripus ce qu'il veut : un talent, vingt fois la première somme proposée. Labrax acquiesce ou fait semblant d'acquiescer et Gripus croit avoir l'avantage. Il ne sait pas ce qu'est un *leno*, surtout ce *lenoci*. Une nouvelle source de comique vient de l'application avec laquelle Gripus dicte une formule solennelle de serment que Labrax doit prononcer sur l'autel de Vénus et du peu de cas que le *leno* fait de n'importe quel engagement : il le dit lui-même en aparté. Charmides, lors de leur sortie de l'eau, avait bien prédit à Labrax que celui-ci n'aurait pas à s'inquiéter *dum lingua uiuet*, tant qu'il garderait sa langue<sup>4</sup> : elle lui permettrait toujours de se tirer des difficultés. Quand Gripus enjoint à Labrax de répéter certains mots, *uerba*, le *leno* remarque qu'il a toujours une provision de mots à sa disposition, sous-entendant qu'il peut toujours *dare uerba*, ce qui signifie en latin « payer de paroles », « tromper ». Pour autant, Gripus ne s'en est pas moins livré à une sorte de chantage et a abusé de la situation pour prélever ce qui représente peut-être un quart de la fortune du *leno* : ce sera en l'occurrence Gripus qui risquera d'être l'escroc floué.

---

pas une trouvaille, mais un vol ».

1. « *Quoddcumque per seruum adquiritur, id domino adquiritur* » : « tout ce qui est acquis par l'intermédiaire d'un esclave est acquis pour son maître », Gaius, I, 52.

2. « *Hunc nuunc uidulum condam* » : « à présent je vais enfouir cette valise », *Rud.* 936. Gripus est empêché de cacher la valise par Trachalion. Il regrettera de pas l'avoir fait : « *Sumne ego scelestus, qui illunc hodie excepi uidulum ? / aut cum excepi, qui non alicubi in solo abstrusi loco ?* » : « Ne suis-je pas maudit d'avoir aujourd'hui pris cette valise, ou, l'ayant prise, de ne pas l'avoir cachée quelquepart en un endroit désert », *Rud.* 1184-85.

3. *Rud.* 1258.

4. « *Quid, stulte, ploras ? tibi quidem edepol copias, dum lingua uiuet, qui rem soluas omnibus* » : « Qu'as-tu à pleurer, imbécile ? Tu as de la ressource, tant que ta langue subsistera, moyen par lequel tu règles tes dettes à tous ! » (*Rud.* 557-558).

Quand Gripus et Démonès rapportent la valise à Labrax, est-ce la joie de retrouver son bien qui le transfigure ou encore quelque calcul ? Le *leno* se montre particulièrement aimable — ce qui contraste avec sa première rencontre avec Démonès. Il se dit heureux que l'autre ait retrouvé sa fille et ajoute même, avec une belle impudence, qu'il ne lui réclamera pas d'argent en compensation. Démonès le remercie ironiquement, mais Labrax, qui ne veut pas entendre l'ironie, répond que c'est à lui-même d'être reconnaissant à qui lui a fait retrouver sa fortune. Cet assaut d'amabilités, qui montre le *leno* sous un jour que l'on ne lui connaissait pas encore, peut avoir deux raisons. Les rubriques n'indiquent pas les personnages muets, nous n'avons pas d'indication sur la mise en scène. Démonès est peut-être sorti avec une escorte de gros bras, quelque Sparax ou Turbalion, qui rappellent à Labrax des souvenirs cuisants. Il a beau avoir récupéré son trésor, il peut craindre que cette restitution ne soit précaire, s'il venait à irriter son interlocuteur. Au vers 1383, Démonès menace effectivement Labrax de ne pas le laisser partir avec la valise. Il y a une autre explication, non incompatible : si Labrax joue à l'homme très généreux en ne demandant pas de rançon pour Palestra, c'est qu'il sait très bien que Démonès pourrait le poursuivre pour avoir détenu une jeune fille de condition libre et achetée illégalement. Il sait se défendre lors de poursuites, mais il préfère les éviter.

Ces civilités agacent Gripus pressé d'obtenir ce talent que Labrax n'avait jamais eu l'intention de lui donner. Gripus remet sans doute à ce moment la main sur la valise. C'est alors que Labrax exprime sa conception *lenonia* du serment qui n'engage pas. Il cherche ensuite à clore ce sujet en faisant remarquer à Gripus qu'il n'est pas pontife : *Tun meo pontifex peiurio es*<sup>1</sup> ? La traduction d'Ernout, « es-tu grand pontife pour me déclarer parjure ? » est assurément mauvaise : il n'y a besoin d'aucune autorité pour « déclarer parjure » Labrax : il le fait lui-même. Il s'agit d'un de ces traits de romanité auxquels Plaute s'amuse. Les commentateurs, Sonnenschein, Fay<sup>2</sup>, notent que c'était le rôle du pontife de procéder à une *expiatio* lorsqu'un parjure avait été commis : ils ne donnent pas de référence. Il y a peut-être une autre explication présentant plus d'analogie avec la circonstance présente, la procédure *per sacramentum* : les deux adversaires en litige jurent de leur bon droit et déposent une caution auprès des pontifes qui gardent celle du perdant jugé parjure<sup>3</sup>. Démonès tend à se mêler de l'affaire que Labrax aurait voulu laisser entre Gripus et lui. Le *leno* cherche à se défaire vite de Gripus et à l'intimider en évoquant la possibilité de plaider en justice. Au vers 1381, les philologues ont discuté pour savoir s'il fallait préférer le texte des manuscrits, « *ni dolo malo instipu-*

1. *Rud.* 1377.

2. E. A. SONNENSCHNEIN (1891), T. Macci Plauti *Rudens*, edited with critical and explanatory notes, Oxford, p. 181 ; H. C. FAY (1983), T. Macci Plauti *Rudens*, edited with introduction, notes and vocabulary, Londres, p. 172.

3. Varron, *De lingua Latina*, V, 180. Cette explication m'a été suggérée par Mme J. CHAMPEAUX, que je remercie.

*latus sis niue etiamdum siem / quinque et uiginti annos natus*», à celui que cite Priscien : « *siue etiamdum siem* ». La question était oiseuse : les conjonctions conditionnelles introduisent les points à discuter et non encore tranchés, la présence ou non de négation est donc indifférente. Contrairement à ce que croient certains commentateurs, Labrax ne prétend nullement qu'il a moins de vingt-cinq ans : simplement, la sans doute récente *lex Laetoria* fait obligation à tout juge devant examiner une affaire de dette de mentionner l'âge du débiteur<sup>1</sup>. Plaute, en introduisant ces références à la procédure et à la législation strictement romaines dans un contexte grec, ne vise pas simplement au comique d'incongruité. La tactique de Labrax est d'abasourdir Gripus en montrant sa maîtrise de la langue juridique, une langue que l'autre ne comprend certainement pas : il s'agit de décourager Gripus d'engager aucune action en justice, dans laquelle Labrax serait forcément vainqueur.

Démonès rappelant le principe de droit selon lequel un esclave ne peut acquérir pour lui-même situe maintenant le contentieux entre lui-même et Labrax. Celui-ci cède assez rapidement et promet le talent à Démonès. Le serment n'avait rien de contraignant, relevant de la justice des dieux et non des hommes et il n'y avait pas, semble-t-il, de moyen juridique pour obliger Labrax à verser la somme : il peut paraître étonnant que le *leno* promette de verser le talent sans trop se faire prier. Parmi les explications possibles, Fay n'exclut pas que Plaute (ou Diphile) ait tout simplement trouvé que la comédie avait assez duré et qu'il fallait finir<sup>2</sup>. Certes, on pourrait mettre en parallèle cette fin du *Poenulus* où un personnage demande à un autre d'abrégier son discours parce que les spectateurs ont soif<sup>3</sup>, mais cette remarque qui rompt l'illusion comique intervient alors que toutes les questions posées par l'intrigue sont résolues. Restent les raisons par lesquelles j'ai tenté d'expliquer la soudaine amabilité du *leno* : il se moquait de Gripus, mais il lui importe de ménager Démonès. Celui-ci abuse peut-être d'une situation de force, mais l'équité lui paraît plus importante que le respect strict du droit et des procédures et il estime juste que l'on respecte ses engagements. Il réussira ce tour de force : pour une fois le *leno* aura été forcé d'exécuter ce qu'il avait juré de faire. De plus Démonès rétrocède la moitié du talent à Labrax pour affranchir Ampélisque, ce qui est un geste généreux, mais davantage le *leno* censé faire un bénéfice par rapport au prix d'achat de la fille.

À la toute fin, Démonès invite Labrax à dîner, ce qui a surpris les commentateurs. Marie Delcourt y voyait la marque de la duplicité et de la nature mauvaise de « Démonès, assis à la table entre l'esclave qu'il avait spolié et l'homme

1. G. ROTONDI (1912), *Leges publicae populi Romani*, Milan, p. 271-272. Les documents les plus crédibles ont la leçon *Laetoria* et non *Plaetoria*.

2. H. C. FAY, *op. cit.*, p. 40.

3. *Poen.* 1224.

qui livrait sa fille à la prostitution<sup>1</sup> ». Cette vision est évidemment fautive<sup>2</sup>. Personnellement, je croirais que cette invitation se situe en dehors de la pièce, quand les acteurs s'apprêtent à enlever leurs masques et que ce ne sont plus un vieillard, un proxénète et un esclave, mais le chef de troupe qui convie ses camarades au banquet rituel après la représentation. Toutefois, si l'on n'avait pas quitté la fiction, cette invitation pourrait prendre un autre sens. Démonès a beau avoir dénoncé, légitimement, la malhonnêteté de Gripus, il déclare maintenant qu'il l'affranchit parce qu'il a permis de retrouver sa fille. La réalité est bien ambiguë : Palestra n'a pu être reconnue que parce que Gripus avait repêché la valise, mais le même Gripus avait voulu subtiliser cette valise et ne supportait pas qu'on en ôtât la cassette qui permettrait la reconnaissance. De même, Labrax a commis une suite d'abominables forfaits en s'enfuyant clandestinement et en emmenant la jeune femme qu'il avait déjà vendue, mais, s'il ne l'avait pas fait, Démonès n'aurait jamais retrouvé sa fille. Cela vaut bien une invitation à dîner. Les personnages négatifs ne le sont que relativement, le mal qu'ils incarnent est un instrument de la divinité pour aboutir au bien.

---

1. M. DELCOURT (1964), *Plaute et l'impartialité comique*, Bruxelles, p. 235.

2. Labrax n'a pas prostitué Palestra et l'idée qu'un maître puisse spolier son esclave n'est guère pensable pour un Romain. Gripus lui-même disait qu'une fois qu'il aurait obtenu le talent dû par Labrax, il le donnerait à son maître pour être affranchi (*Rud.* 1388).



## Gripus ou la *catastrophe*. Commentaire des vers 907-937 du *Rudens* de Plaute

Christina FILOCHE  
(Université de Bourgogne, CPCT)

La situation semble bloquée pour Palestra, mais aussi pour son amant Pleusidippe, et ses adjouvants Démonès et Trachalion. La jeune femme est momentanément sauvée, car elle s'est réfugiée sur l'autel de Vénus, où les esclaves de Démonès la protègent. Elle fait l'objet d'un différend judiciaire entre son amant, qui a versé des arrhes pour son acquisition, mais n'a pas été « livré », et son propriétaire Labrax, un *leno* malhonnête, parjure et impie.

L'acte III fut celui du nœud, dont l'acte IV inaugure progressivement le dénouement, à commencer par le coup de théâtre de la scène 2<sup>1</sup>. La découverte de la valise constitue en effet une péripétie de dénouement, puisque l'on apprendra qu'elle appartient à Labrax et qu'elle contient les objets nécessaires à l'*anagnorisis* de Palestra. Cette découverte est annoncée au cours d'un récit chanté par un nouveau personnage qui entre en scène, et que l'on peut à bon droit qualifier de « catastrophique » : il s'agit de Gripus, qu'il conviendra de caractériser non seulement par son rôle, mais aussi par son *ethos* et son langage. Son monologue de présentation consiste en fait en une monodie, qui vient s'ajouter aux nombreux *cantica mutatis modis* de la pièce, et dont je tenterai de déterminer la fonction dramaturgique et l'intérêt aussi bien dramatique que psychologique. Je parlerai aussi de la question du registre, étant donné l'oscillation constante de la comédie entre comique et tragique.

---

1. J'utilise par commodité la division en actes des éditions de Plaute (CUF et Oxford), mais cette convention n'existait cependant pas dans l'Antiquité. La tradition en était attribuée à l'édition de l'humaniste Pius en 1500, jusqu'à ce que A. TONTINI (2002), « La tradizione manoscritta umanistica di Plauto », dans C. QUESTA et R. RAFFAELLI (éd.), *Due seminari plautine : la tradizione del testo ; i modelli*, in *Ludus Philologiae* 11, Urbino, prouvât qu'elle était attestée dans des manuscrits plus vieux d'un siècle.

Plan de l'extrait<sup>1</sup> :

- v. 907-914 : Entrée en scène de Gripus et action de grâce à Neptune.
- v. 915-924b : Digression à propos du *seruus bonus*.
- v. 924c-926 : Péripétie à la valise.
- v. 926-935b : Amplification rhétorique sur les rêves de Gripus.
- v. 936-937b : Retour au réel et sortie de scène.

## 1 (Autour de la) traduction

Il n'existe aucun désaccord philologique important entre les éditions d'A. Ernout (CUF) et de W. M. Lindsay (Oxford), sinon les traditions différentes choisies pour résoudre les lacunes du vers 927, que le second condamne intégralement :

« *Nunc haec tibi occasio, Gripe, optigit, ut †liberet extempulo praetor te* » (CUF)  
 « †*Nunc haec tibi occasio, Gripe, optigit, ut liberares ex populo praeter te†* »  
 (Oxford)

La leçon papyrologique adoptée par W. M. Lindsay est simplement celle des manuscrits BCD (donc les deux papyri *Palatinus* et le papyrus *Vaticanus*), tandis qu'A. Ernout opte pour la conjecture philologique de Durand d'après la restitution de Pylades. L'édition commentée de H. C. Fay n'est d'aucun secours, car l'auteur se contente d'y souligner la romanisation notable de ce vers, son caractère corrompu et une particularité prosodique<sup>2</sup>. E. A. Sonnenschein se concentre exclusivement sur le groupe prépositionnel *ex populo*, dont il prouve indubitablement la corruption<sup>3</sup>.

Outre la numérotation des vers, parfois légèrement décalée entre les deux éditions de W. M. Lindsay et d'A. Ernout, les seules autres différences, hormis l'adjonction, pour la valence, d'un <id> par le premier au vers 922, sont orthographiques, et se résument à la correction, par le second, de tous les archaïsmes conservés par le premier :

1. L'ensemble du texte latin est donné dans la contribution de M. GRIFFE, « Le *Rudens*. Analyse métrique ». Voir *supra*, p. 61.

2. H. C. FAY (1969, rééd. 1983), Bristol, p. 152 : « 928. Legal freeing of a slave at Rome normally took place before a praetor. A similar un-Greek reference to this is found at *Pseudolus* 358. Scan *occasjo* as three syllables ; cf. *piscjum* and *uncjam* in 914. But 928 is corrupt in the MSS, and our text is conjectural. »

3. Cf. E. A. SONNENSCHN (1891, rééd. 1979), Oxford, New York, p. 147 : « *ex populo* must be corrupt : it is true that *populus* sometimes means "the populace", "the lower orders" (*Most. 15 deliciae populi*, *Aul. 283*, *Asin. 655* ; *populus* almost=*plebs* Cic. *Sest. 103 f.*, *de Amic. 41*, *Livy I.17.8, II.27.5*), but it cannot be synonymous with *serui*. »

Vers	Oxford	CUF
908	<i>Quom</i>	<i>Cum</i>
909	<i>Redducem</i>	<i>Red&lt;d&gt;ucem</i>
919	<i>Hau</i>	<i>Haud</i>
919	<i>Parcu'</i>	<i>Parcus</i>
922	<i>Id</i> additionnel	-
922	<i>Eru'</i>	<i>Erus</i>
925a-926	<i>Quidquid</i>	<i>Quicquid</i> (924c-925)
930	<i>Mancupia</i>	<i>Mancipia</i>
935	<i>Monumentum</i>	<i>Monimentum</i>

La traduction à proprement parler pose assez peu de difficultés, sinon celles inhérentes à l'archaïsme de la langue de Plaute. Voici quelques éléments de traduction qui me paraissent néanmoins utiles :

- v. 907 : le groupe *salsis locis [...] pisculentis* appelle deux remarques : l'emploi de l'ablatif sans la préposition *in*, qui est rare chez Plaute<sup>1</sup>, et l'asyndète de la construction des deux adjectifs, dont il faut restituer la coordination dans la traduction française.

- v. 909 : la traduction d'A. Ernout dans la CUF confine au contresens de construction : *templis* est, certes, un ablatif d'origine, mais il n'est sans doute pas construit seul et sans préposition ; il est vraisemblablement apposé à *locis*, dans le groupe *ex suis locis* du vers 908, dont il est poétiquement disjoint. Concernant sa signification, le terme est employé dans son sens originel d'espace, d'où « domaine, région », et non pour désigner un édifice. Il faut donc traduire plutôt ainsi : « Je rends grâce à Neptune [...] de m'avoir fait revenir de ses domaines bien nanti, chargé d'un abondant butin ».

- v. 910 : comprendre *cum salute horiae = salua horia* ; cf. *Men.* 134, *Bacch.* 1070.

- v. 911 : *piscatu nouo [...] uberi* : l'adjectif *uberi* est à l'ablatif ; il est épithète de *piscatu* et construit en asyndète avec l'adjectif *nouo*.

- v. 914 : *rete* est l'ablatif du neutre *rete*, *is*, mais Plaute emploie parfois une forme en *-i*, notamment au v. 1071.

- v. 917 : *tempestate saeua* est un ablatif absolu.

- v. 917-919 : *experiri [...] qui = ut : qui* (le *i* est long) est un adverbe interrogatif archaïque, qui constitue l'ancien ablatif de *quis* et qui signifie « comment, par quoi », mais équivaut ici à un *ut* final. Il est donc correct de traduire par « essayer de voir comment je pourrais soulager la pauvreté... », mais plus élégant de tourner par « j'ai voulu essayer de prendre quelque chose pour soulager la pauvreté de mon maître ». Le verbe *tolerarem* prend un sens équivalent à *subleuarem* ; cf. *Trin.* 338, 358, 371. *Opera mea* est le complément à l'ablatif de *parcus*.

1. Selon E. A. SONNENSCHNEIN, *op. cit.*, p. 146, il n'en existe que deux autres occurrences : *Amph.* 568 et *Most.* 254.

- v. 922 : dans le corpus plautinien, *non enim* constitue moins une conjonction illative à valeur explicative qu'une particule emphatique à valeur assertive, si bien qu'on pourrait presque la traduire par « je déclare que<sup>1</sup> ».

- v. 930 : *Mancipia* est construit en asyndète avec le groupe coordonné *agrū atque aedis*. D'autre part, *igitur demum* équivaut à *tum demum*, et signifie « alors seulement (et pas avant) ».

La prosodie et la métrique constituent la principale difficulté de ce texte, comme de tous les *cantica mutatis modis* du corpus plautinien. La comparaison du *conspectus metrorum* d'A. Ernout (CUF) et du *schema* de W. M. Lindsay (Oxford) révèle que les divergences de scansion sont minimales entre les deux éditeurs, mais que beaucoup de vers restent indéterminés<sup>2</sup>.

- v. 909 : *reducem* : le <d> surnuméraire entre crochets obliques est marqué comme ajouté aux leçons manuscrites par A. Ernout, tandis que W. M. Lindsay le considère comme évidemment acquis. Il constitue une aide précieuse à la scansion du vers, car il stigmatise l'allongement de la syllabe *re-*, qui est normalement brève à l'initiale de l'adjectif *redux*, *ucis*, à l'instar du verbe *reducere*.

- v. 912-913 et 921-922 : tétramètre anapestique acatalectique (Oxford) contre octonaire anapestique (CUF) : sinon pour les spécialistes, cela revient presque au même. Scander *piscj(um)* et *uncjam*, avec /i/ consonantiques.

- v. 919 : *parcu'* se scande avec un /u/ bref.

- v. 924-926 : W. M. Lindsay identifie des pieds dochmiaques (ou crétiques), tandis qu'A. Ernout scande des trochées.

- v. 927 : scander *occasjo*, avec /i/ consonantique.

- v. 934 : les mètres anapestiques créent des difficultés prosodiques, notamment dans ce vers pour la scansion de *oppidum*. H. C. Fay conteste avec pertinence l'application de la loi des mots iambiques (*breuis breuians*), qui permettrait de scander *oppidum* avec un /u/ final bref. Il préfère l'hypothèse d'une prononciation avec un seul /p/, qui abrègerait le /o/initial<sup>3</sup>. Quoique n'étant pas métricienne, il me semble qu'il serait plus simple et tout aussi raisonnable d'exclure tout abrègement, iambique ou phonétique, pour s'en tenir aux règles de substitution des anapestes dans la versification dramatique. Tout anapeste (⊔⊔-) peut en effet se voir remplacé par un spondée (- -), un dactyle (- ⊔⊔) ou un procéleusmatique (⊔⊔⊔⊔), mais il est notoire que Plaute se permet d'employer des mots crétiques (- ⊔ -) dans les vers anapestiques de ses *cantica mutatis modis*. Ils ont valeur de spondée, car la brève comprise entre les deux longues compte pour zéro<sup>4</sup>.

- v. 935 : nécessaire synizèse de *meae* : la voyelle /e/ et la diphtongue, normalement distinctes, sont prononcées en un seul temps prosodique.

1. Cf. *Rud.* 989, *Trin.* 705, *Most.* 1133, *Stich.* 302, *Mil.* 283, *Epid.* 162, *Pseud.* 1266.

2. Malgré l'érudition de W. M. LINDSAY, qui fut l'auteur de l'ouvrage *Early Latin Verse*, Oxford, 1922.

3. H. C. FAY, *op. cit.*, p. 152.

4. Cf. L. NOUGARET (1956), *Traité de métrique latine classique*, Paris, p. 86-87, § 231.

## 2 Commentaire

Axes de lecture pour un commentaire linéaire :

- Les aspects dramaturgiques
- La fonction dramatique
- L'intérêt psychologique (ou caractérologique)
- La dimension (méta)poétique

### 2.1 v. 907-914 : entrée en scène de Gripus et action de grâce à Neptune

Remercier le dieu qui préside aux océans au retour d'une sortie en mer et d'une navigation heureuse est un acte banal et tout à fait conforme aux mœurs et à la religiosité des Grecs du modèle de Plaute, comme des Romains. C'est la contrepartie de la prière apotropaïque que l'on fait avant le départ pour éloigner tout risque de naufrage. En outre, s'il est vrai que tout voyageur rentré sain et sauf ne manque jamais de remercier le dieu qui l'a épargné, l'esclave Gripus a cette particularité d'être un marin : d'où l'emploi de *patronus* au sens de « protecteur », comme le sont les saints patrons de la religion catholique.

Sur le plan structurel, dans l'économie globale du *Rudens*, l'entrée en scène de Gripus par une adresse à Neptune fait écho à l'allusion au même dieu par le *leno* Labrax, lorsqu'il entre en scène à la sixième scène du deuxième acte. Plus précisément, la prière de remerciements chantée par Gripus se construit en opposition avec les reproches en sénaires iambiques que ne manque pas de faire à Neptune le *leno* naufragé. Ce dernier se caractérise en effet par son impiété<sup>1</sup> du début à la fin de la pièce, et il vient en outre d'essuyer une violente tempête et de subir un naufrage qui l'a privé de ses biens, à savoir sa valise et ses esclaves, Palestra et Ampélisque :

« *Qui homo <esse> sese miserum et mendicum uolet,  
Neptuno credat sese atque aetatem suam ;  
Nam siquis cum eo quid rei commiscuit,  
Ad hoc exemplum amittit ornatum domum.  
[...] Quidue in nauem insensio ?  
Vbi perdidit etiam plus boni quam mihi fuit. »* (v. 485-488 et 503-504)

Que celui qui veut devenir un malheureux mendiant confie à Neptune sa propre personne et son existence ; car si quiconque s'avise d'avoir affaire à lui, c'est dans l'accoutrement où je suis qu'il le renvoie chez lui. [...] Pourquoi suis-je monté sur le bateau, où j'ai perdu encore plus de biens que je n'en possédais ?

Gripus fait donc figure d'anti-naufragé dès son entrée en scène, et l'énoncé de son discours est exactement inverse à celui des victimes de la tempête.

---

1. Labrax, conformément au type traditionnel du *leno*, constitue un véritable paradigme comique de la mauvaise foi et de l'impiété : pour le parjure, voir les v. 47-48, 125-126, 651-653, 1353-1355, 1373, 1375 ; pour la mauvaise foi, v. 863-865 ; pour l'impiété, v. 198, 318-319, 505-506, 706, 1377, cf. *Pseudolus*, 974-975. Sur le personnage de Labrax, voir dans ce volume, la contribution de J. C. DUMONT, *supra*, p. 109.

Tandis que l'heureux Gripus rentre *pulchre ornatum* (908), *pluruma praeda onustum* (909) et *salute horiae* (910), les naufragés se plaignent de leur infortune et du dénuement dans lequel la tempête les a laissés, en particulier Palestra, qui emploie notamment, dans sa complainte chantée sur des mètres variés, le paradigme morphologique d'*ornatus*, à l'instar de Gripus et de Labrax :

« <Satin> *hoc deo complacitumst, me <d> hoc ornatu ornatam*  
*In incertas regiones timidam eiectam ? [...]*  
*Sed erile scelus me sollicitat, eius me impietas male habet.*  
*Is nauem atque omnia*  
*Perdidit in mari. [...]*  
*Hoc quod induta sum summae opes oppido ;*  
*Nec cibo nec loco tecta quo sim scio. »* (v. 187-188, 198-199, 207-208)

Se peut-il qu'un dieu se soit complu à me faire échouer en ce triste accoutrement, apeurée, en des régions inconnues ? [...] Mais c'est la malhonnêteté de mon maître qui me vaut ces épreuves, c'est son impiété qui cause mes malheurs. Lui, il a perdu son navire et tous ses biens dans la mer. De son avoir, je suis maintenant le seul reste. [...] Ces vêtements que je porte sont absolument tout ce que je possède au monde, et je ne sais où trouver nourriture et abri.

D'autre part, toujours au regard de la composition de la pièce, le *canticum mutatis modis* d'entrée en scène de Gripus fait aussi écho à celui des pêcheurs au début du deuxième acte. Or, comme précédemment avec les naufragés, Gripus se caractérise en opposition avec ces pêcheurs. L'heureux esclave vante sa pêche et en tire des rêves de richesse, tandis que les pêcheurs, des hommes libres, déplorent leur pauvreté et les caprices de la mer :

« *Omnibus modis qui pauperes sunt homines miseri uiuunt [...]*  
*Nos iam de ornatu propemodum ut locupletes simus scitis. [...]*  
*Cibum captamus e mari. Si euentus non <e>uenit*  
*Neque quicquam captum est piscium, salsi lautique pure*  
*Domum redimus clanculum, dormimus incenati.*  
*Atque ut nunc ualide fluctuat mare, nulla nobis spes est. »* (v. 290, 293, 300-303)

Comme elle est misérable à tous points de vue, la vie des pauvres gens ! [...] Rien qu'à voir notre accoutrement, vous savez déjà quelle est notre richesse. [...] C'est en mer que nous trouvons notre nourriture. Si la chance vient à manquer et que nous n'avons pas pris de poisson, alors c'est salés, nettoyés et purifiés que nous rentrons chez nous, en toute discrétion, et nous nous couchons sans manger. Et aujourd'hui, vu la manière dont la mer est houleuse, nous n'avons aucun espoir.

Plus précisément, la récurrence de champs lexicaux similaires est manifeste dans le discours des naufragés et des pêcheurs. Gripus partage avec eux le vocabulaire de la mer et de ses périls, ainsi que celui de l'absence de nourri-

ture et des aléas de la pêche : *Neque piscium ullam unciam pondo hodie cepi*<sup>1</sup>. En revanche, Gripus se distingue des naufragés et des pêcheurs par l'euphorie et l'exaltation qui caractérisent sa monodie au retour de sa sortie en mer, malgré la tempête et l'absence de poisson. Il ne partage donc pas avec eux le vocabulaire dysphorique de la pauvreté et du désespoir, ce qui présente un double intérêt, dramatique et poétique.

Sur le plan littéraire et poétique, le personnage de Gripus semble illustrer le travail du dramaturge à l'œuvre dans le *Rudens*. Il se trouve que la combinaison sémantique de la mer et du désespoir est particulièrement représentative de l'*argumentum* singulier du *Rudens*. En effet, la pièce se distingue, dans le corpus plautinien, par ses écarts avec les conventions topiques de la *palliata*, aussi bien au regard de la thématique et de la dramaturgie, que sur le plan poétique, notamment générique<sup>2</sup>. Ainsi, le monde comique est exilé<sup>3</sup> de son espace urbain traditionnel<sup>4</sup> et transporté en un espace rural et maritime<sup>5</sup>. Ce lieu est présenté comme inhospitalier<sup>6</sup> et dénué de tous les attributs topiques d'une comédie, notamment la *leuitas* et la thématique des plaisirs de la chair et de la chère<sup>7</sup>. Or l'entrée en scène de Gripus est représentative de la synthèse opérée par Plaute entre le genre comique et la facture tragique du *Rudens*.

Pour preuve, la réflexivité discrètement à l'œuvre dans cette scène et ses échos : la récurrence de la mention du costume et des accessoires scéniques (*ornatus, ornamenta*) dans le discours des naufragés, des pêcheurs et de Gripus signale explicitement cette dimension métathéâtrale et la mise en abîme du travail du dramaturge. Tous sont détrempés, et les pêcheurs portent en outre des accessoires tels que le filet (*retis*, v. 913-914), les hameçons (*hami*, v. 294) et les cannes à pêche (*harundines*, v. 294). Tous soulignent avec insistance l'état de leur accoutrement, parce qu'il n'est pas conforme à la tradition comique et inhabituel dans une *palliata* : les courtisanes détrempées, décoiffées et démaquillées, sont sans charme et incapables de séduire ou de susciter le désir ; les pêcheurs détrempés et peu fringants sont pauvres et constituent des *anti-amantes adulescentes*. La rupture de l'illusion théâtrale par l'adresse

1. *Rudens*, 913-914 : « Et pourtant je n'ai pas pris aujourd'hui une once de poisson... »

2. Cf. dans ce même volume C. FILOCHE, « Deux sujets de leçon et leur méthodologie : "Comique et tragique dans le *Rudens* de Plaute" et "Le *Rudens* de Plaute, une comédie?" », *supra*, p. 63 et suivantes.

3. À l'instar de Démonès. Cf. *Rudens*, 35 : *Senex qui huc Athenis exul uenit*, « C'est un vieillard qui, d'Athènes, est venu s'exiler jusqu'ici ».

4. Sur le décor de la *palliata*, cf. *supra*, note 4, p. 81.

5. Voir *Rudens*, 34 : « *In agro atque uilla proxima propter mare* » : « À la campagne, dans une ferme toute proche, au bord de la mer ».

6. Palestra décrit les lieux comme sauvages et inhabités, alors que la *frons scaenae* représente vraisemblablement la ferme de Démonès. En fait, c'est un personnage de *palliata* qui n'est pas à sa place car il se trouve en un lieu qui n'est pas celui de la comédie et qu'il décrit comme hostile selon le procédé du paysage état d'âme, cf. v. 188, 205-206 et 214.

7. Pour les plaisirs de la chère, cf. v. 60-62 (non tenue du banquet) et les multiples allusions à la faim ressentie par les pêcheurs et tous les naufragés. Pour les plaisirs de la chair, il y aurait, certes, deux courtisanes, mais le naufrage les a laissées sans appas.

directe aux spectateurs (*scitis*, v. 293) met en valeur cette opposition. Il en est de même pour la mention de la gymnastique et de la palestre<sup>1</sup> : contrairement aux *amantes adulescentes* traditionnels, les pêcheurs ne fréquentent ni la palestre au sens propre (le gymnase), ni la palestre au sens figuré (le lupanar)<sup>2</sup>. Quant à Gripus, il est esclave, pêcheur, détrempé, pauvre, affamé, mais il refuse le pathétique au profit d'une tonalité et de topiques propres à la comédie, notamment le discours du *seruus bonus* et la *superbia* caractéristique des esclaves plautiniens (cf. *infra*).

Ainsi, au début de la monodie, les registres sont mêlés, à la fois drôles et sérieux : l'entrée en scène de Gripus ne relève pas de la farce ou de la pantalonnade ; son registre est poétique (par exemple *salsis locis pisculentis*) ; son niveau de langue est assez élevé, ce qui contraste comiquement avec son allure et sa condition ; son chant est lyrique, accompagné par la mélodie des *tibiae* dont jouent les musiciens, mimé par la gestuelle dansée du comédien, qui est peut-être doublé au chant par un *cantor*. C'est l'un des intérêts de cette entrée en scène spectaculaire : une prouesse artistique particulièrement appréciée par le public romain, qui avait alors l'occasion de goûter les multiples talents réunis par la troupe. Néanmoins, il ne s'agit en rien d'un pur divertissement, qui serait simplement inséré dans l'action pour plaire au public. Au contraire, l'entrée en scène de Gripus est parfaitement rattachée au déroulement de l'intrigue. Elle fut en effet annoncée par Démonès dans la scène qui précède, aux vers 897 *sqq.* Cette didascalie interne nous a ainsi appris qu'il existait un personnage qui n'était pas encore apparu sur scène dans les trois actes précédents : un esclave appartenant au vieillard, pêcheur de métier<sup>3</sup>, et dont l'absence se justifiait par une sortie nocturne en mer. Quand Gripus entre en scène au vers 907, bien qu'il ne se nomme pas, le public l'identifie ainsi aisément comme l'esclave en question, grâce à son masque et à sa perruque d'esclave, grâce à son costume et ses accessoires de pêche.

Sur le plan dramatique, Gripus va se révéler être un personnage catastrophique, qui entre tardivement en scène et précipite le dénouement. Pour l'heure, ce rôle est subtilement annoncé par quelques éléments. Son jeu de scène met sans doute ainsi en valeur les filets de pêche qu'il traîne hors des flots, en particulier le cordage éponyme de la comédie, et qui ne sera nommé qu'au début de la scène suivante (v. 938). Cette *rudens* est un élément remarquable, doit-on supposer, et qui confère à la scène toute l'importance que l'on va lui découvrir. En outre, il convient de remarquer le suspens suscité par les vers 912-914 : Gripus a évoqué avec emphase une mer poissonneuse en utilisant tout un paradigme morphologique (*pisculentis, piscatu, piscatus, piscium*) ; il a décrit avec fierté une pêche abondante (*pulchre ornatum, plu-*

1. Voir *Rudens*, 296 : « *Pro exercitu gymnastico et palaestrico hoc habemus* » : « C'est ce qui nous sert d'exercice de gymnastique et de palestre ».

2. Sur la signification et la valeur du nom *Palestra*, cf. *supra* p. 82 et note 1, p. 83

3. À la différence de Scéparnion, par exemple, qui est sans doute le *uilicus* (plutôt que l'*atriensis*) de Démonès.

*ruma, onustum, uberi*), quoique paradoxalement dénuée de poisson ; et voici qu'il la qualifie enfin d'extraordinaire (*nouo, miro, incredibili*), sans doute à grands renforts de gestes, et surtout en changeant de mètre au profit de vigoureux anapestes. Une pêche miraculeuse, donc, mais dont il se garde toutefois de préciser la nature, préférant se lancer dans les atermoiements d'une digression qui attise nécessairement la curiosité du public. Le lien de cette pêche avec la *fabula* reste encore indéterminé, et c'est tout l'art du dramaturge que de susciter un tel suspens avant un coup de théâtre.

## 2.2 v. 915-924b : digression à propos du *seruus bonus*

Les *serui boni*, dont le recensement est d'autant moins aisé que leur existence elle-même pose problème, ne sont rien d'autre que des esclaves de théâtre, si ce n'est qu'ils se montrent plus sérieux et dignes de confiance que les *serui callidi*, mais moins malins que ces derniers. En fait, ce groupe d'esclaves ne constitue qu'un programme, un modèle idéalisé de l'esclave, dont il a toutes les qualités, et un peu moins les défauts. Du point de vue de la caractérisation de ces *serui boni*, qu'il convient donc de considérer comme un motif, et non comme un sous-type d'esclaves, il existe certains traits récurrents qui sont non seulement développés dans des monologues comme celui qui nous intéresse présentement, mais encore confirmés dans des répliques du dialogue : le bon esclave doit avoir intériorisé la crainte des châtiments. Il doit toujours être disponible, prêt à accomplir les ordres du maître, mieux, il doit devancer ses ordres. Il s'en acquittera avec toute la rapidité possible. L'absence du maître ne doit pas lui faire oublier son devoir. Au-delà de la simple obéissance ponctuelle, le bon esclave a plus largement le souci des intérêts matériels ou du bien moral de son maître. Le bon esclave doit bannir toute paresse, veiller, ne dormir que d'une oreille, être frugal et tempérant, aspirer à la liberté. Enfin, le bon esclave voit dans l'accomplissement de la tâche fixée, l'*officium* ou l'*imperium erile*, le plus sacré des devoirs, et il s'en acquittera coûte que coûte, même au prix, si les circonstances le demandent, d'un véritable héroïsme.

Ainsi, les vers 915-919 sont à rapprocher des propos de l'esclave Sosie dans l'*Amphitruo* :

« *Opulento homini hoc seruitus dura est,  
Hoc magis miser est diuitis seruus :  
Noctesque diesque assiduo satis superque est  
Quod factu aut dicto adeo>st opus, quietus ne sis.* » (*Amphitruo*, 166-169)

Voilà, chez un grand, le service est dur ; l'esclave d'un riche est plus malheureux : nuit et jour, sans répit, il y a toujours tant à faire ou à dire que jamais l'on est en repos.

L'emploi par Gripus du complément de temps *de nocte multa* souligne les horaires incommodes de la pêche nocturne, dont le climat, *tempestas saeua*,

accroît les désagréments, tandis que l'adverbe *impigre*, dérivé de l'adjectif formé par préfixation sur *piger*, « paresseux », caractérise au contraire la disponibilité de l'esclave, privé de *sopor*, « sommeil », et de *quietus*, « repos ». Or, le *lucrum*, « profit, gain », recherché par l'esclave avec tant de zèle, ne lui est pas égoïstement destiné, quoique sa condition servile soit mise en relief à la clausule, mais est attribué à son maître, *erus*. Quant à l'expression du vers 919, caractéristique du dévouement des esclaves plautiniens, elle se retrouve dans l'expression du zèle du *puer* anonyme du *Miles gloriosus*, qu'attestent l'emploi du futur catégorique *inuestigabo*, du substantif caractéristique de la fonction servile et du travail, *opera*, et la négation du verbe d'économie : *Inuestigabo ; operae non parco meae*<sup>1</sup>.

Outre le zèle, Gripus met en relief l'*obsequium* du *seruus frugi*. Aux vers 920-923, Gripus fonde son raisonnement sur une équivalence entre la valeur morale et la valeur marchande d'un esclave, comme le signalent l'emploi de *nihili*, « qui ne vaut rien / vaurien », et le jeu de mots *sine lucro et cum malo*, « sans profit mais avec punition ». En outre, Gripus emploie le vocabulaire du devoir : *oportet*, *decet*, deux occurrences de *officium*, par opposition à *libenter*, « à son gré », qui désigne une liberté d'action et de décision étrangère à la condition servile. Il emploie encore la généralisation, dans une relative de définition introduite par *qui*, et le présent gnomique. De même, dans l'*Aulularia*, l'esclave Strobile propose une définition du *seruus frugi* :

« *Hoc est serui facinus frugi facere quod ego persequor,  
Ne morae molestiaeque imperium erile habeat sibi.  
Nam qui ero ex sententia seruire seruus postulat,  
In erum matura, in se sera condecet capessere.  
Sin dormitet, ita dormitet, seruum sese ut cogitet.  
Nam qui amanti ero seruitutem seruit, quasi ego seruiō,  
Si erum uidet superare amorem, hoc serui esse officium reor,  
Retinere ad salutem, non enim quo incumbat eo inpellere.* » (*Aulularia*, 587-594)

C'est agir en esclave honnête que de faire ce que j'accomplis, de ne pas mettre de retard ni de mauvaise volonté à exécuter les ordres de son maître. L'esclave qui cherche à servir son maître comme ce dernier le veut doit penser d'abord à son maître, et plus tard seulement à lui-même. S'il dort, qu'il dorme en pensant qu'il est esclave. Car celui qui est esclave au service d'un maître amoureux, comme c'est mon cas, s'il voit son maître dominé par l'amour, son devoir d'esclave est, à mon avis, de le retenir pour le sauver, et non de le pousser sur la pente où son penchant l'entraîne.

On y reconnaît la généralisation également employée par Gripus : une relative en *qui* et l'expression *hoc est*, « il appartient à, c'est le propre de », suivie du datif. Strobile partage encore avec Gripus le lexique du devoir (*condecet* et *officium*), auquel s'ajoute l'emploi du subjonctif jussif *dormitet*, dans un système d'opposition entre la condition des maîtres d'une part (quatre occur-

1. *Miles gloriosus*, 1380 : « Je vais le chercher ; je n'épargnerai pas ma peine. »

rences d'*erūs*), dont est rappelé l'*imperium erile*, et celle des esclaves d'autre part (quatre occurrences de *seruus*, trois occurrences de *seruire*, et une de *seruitus*, accumulées en des figures étymologiques emphatiques). Le parallélisme fondé sur l'antithèse entre les adverbess de temps *matura* et *sera* permet de mettre en relief le système de priorité intériorisé par l'esclave entre son maître, au premier rang, et lui-même, au dernier ; sa disponibilité requise en toutes occasions est rappelée dans la subordonnée hypothétique au potentiel, qui conditionne sa possibilité de repos, *sin dormitet*, circonstance dans laquelle il ne pourrait pas, de toutes façons, être oublieux de sa condition servile. Du reste, son dévouement est signifié par les datifs coordonnés *morae molestiaequae*, dont la négation insiste sur la double contrainte que subit l'esclave zélé : c'est le maître qui règle son emploi du temps et inhibe sa volonté, pour lui imposer l'attitude correcte qu'il attend de lui.

Quel est alors l'intérêt d'une telle digression dans l'économie du *Rudens*? Il est triple, à mon sens :

- caractérologique (intérêt psychologique),
- comique, car les remarques de l'esclave, chantées sur un ton sérieux et moralisateur, font rire par leur décalage avec sa condition et son aspect
- et prospectif, car il éclaire l'attitude à venir de Gripus aux actes IV et V (fonction dramaturgique et intérêt dramatique).

En effet, la suite du quatrième acte consacrera l'émergence d'une rivalité qui opposera Gripus à Trachalion dans des scènes d'*agôn*, et la cupidité dont Gripus fera preuve, en refusant obstinément de renoncer à la valise repêchée, pourra mieux se comprendre à la lumière de la monodie de présentation qui nous intéresse : son obstination ne sera pas la seule expression d'un appât du gain, mais aussi celle de son désir de liberté, qu'un affranchissement *suis nummis* (v. 927-930) rendrait possible, et auquel correspond l'acharnement de Trachalion, plus désintéressé, mais néanmoins fondé sur l'espoir d'un affranchissement pour services rendus (v. 1217-1218 et 1220)<sup>1</sup>.

En dernière analyse, il apparaît nettement, sur le plan idéologique, que le *seruus bonus* défini par Gripus (*et alii*) constitue un modèle idéalisé d'esclave dont rêvaient sans doute tous les maîtres, mais qu'abhorraient probablement ses camarades de servitude, et dont Plaute relativise ostensiblement le « catéchisme », en lui attribuant parfois un rôle négatif, comme celui de retarder le dénouement heureux de la comédie : la cupidité de Gripus constituera en effet le principal obstacle à l'*anagnorisis* de Palestra, une fois le *leno* neutralisé.

1. Dans le corpus plautinien, il existe trois modes d'affranchissement relativement conformes à la réalité socio-historique du dramaturge et de ses modèles : l'affranchissement *suis nummis* consiste, pour un esclave, à racheter sa personne en remboursant son propriétaire (coût d'achat et frais d'entretien), grâce à l'argent de son pécule (cf. *Stich.* 751) ; l'affranchissement affectif est consécutif à l'amour qu'éprouve un homme libre pour un(e) esclave qu'il lui faut parfois racheter à son propriétaire pour l'affranchir (Acropolistis dans l'*Epidicus*, Philématie dans la *Mostellaria*) ; l'affranchissement gracieux d'un maître pour services rendus par son esclave (cf. *Poen.* 133-134, *Men.* 1023, *Mil. glor.* 1362, *Asin.* 652, *Capt.* 574-6).

### 2.3 v. 924c-926 : péripétie à la valise

C'est l'élément central, non seulement de la scène qui nous occupe, mais aussi de l'acte IV, car la pêche « miraculeuse » de Gripus l'est à tous égards : au sens propre, comme il l'entendait en soulignant qu'il ne s'agissait pas de poisson ; mais aussi au sens figuré, selon le procédé de l'ironie dramatique, au regard de la remarque métapoétique prononcée par Démonès aux vers 1195-1196<sup>1</sup>. De fait, la valise repêchée par Gripus se révélera être celle perdue par le *leno* Labrax dans le naufrage : c'est donc elle qui contient les *crepundia* de Palestra, à savoir les objets nécessaires à la reconnaissance de sa naissance libre et de sa filiation avec Démonès, lors de la scène d'*anagnorisis*.

Gripus fait donc figure d'*homo ex machina*, si l'on peut tourner ainsi l'expression. Il constitue en effet, sur le plan dramaturgique, un personnage dit « catastrophique », qui, à l'opposé des personnages protatiques, n'a de fonction que dans le dénouement (*lisis*) des comédies, où son rôle consiste à résoudre le nœud (*desis*) de l'intrigue<sup>2</sup> ; à proprement parler, il s'agit d'un personnage dont les actions ou les révélations permettent un renversement, et en particulier celui de la scène d'*anagnorisis*<sup>3</sup>. Ainsi, dans le corpus plautinien, Stalagme, l'esclave fugitif des *Captiui* qui est à l'origine du rapt de l'un des enfants d'Hégion, révèle que Tyndare est précisément ce fils ; de même, Syncérastus, l'esclave du *leno* auquel appartiennent Adelphasie et Antérestile, divulgue opportunément la naissance libre des deux fausses courtisanes du *Poenulus*, dont la nourrice Giddénis permettra la reconnaissance par leur père Hégion. Quant à Gripus, quoique son rôle semble moins mécanique que celui des deux esclaves précédents, en raison d'une caractérisation plus développée en longueur et approfondie en nuances, il n'en reste pas moins que son entrée en scène constitue un rebondissement qui va précipiter le dénouement. C'est ce que l'on nomme une péripétie de dénouement, quoiqu'il soit tentant de la qualifier de péripétie de nouement, étant donné l'obstacle que va constituer la cupidité de Gripus... Elle aura le mérite dramatique de susciter du suspens en retardant le dénouement entamé en ce début d'acte IV. Toutefois, pour l'instant, le contenu de la valise reste inconnu, et le pauvre/ cupide Gripus se prend à rêver qu'il s'agit d'or (v. 925). D'où les phantasmes évoqués en une longue amplification.

1. Plaute semble ironiser sur le caractère mécanique du renversement catastrophique caractéristique de ses dénouements, lorsqu'il fait dire à Démonès (*Rudens*, 1195-1196) : « *Ego hodie, <quod> neque speravi neque credidi, / is inpruviso filiam inueni tamen* » : « Moi, aujourd'hui, contre toute attente, contre toute vraisemblance, j'ai pourtant, inopinément, retrouvé ma fille ».

2. Cf. Aristote, *Poétique*, 18, 1455b24-29.

3. Cf. Aristote, *op. cit.* 11, 1452a29-32.

#### 2.4 v. 926-935b : amplification rhétorique sur les rêves de Gripus

C'est un changement de mètre qui signale le début de l'amplification ; elle est chantée par Gripus sur un rythme très soutenu, dont les anapestes conviennent parfaitement à l'exaltation de l'esclave.

Cette amplification enthousiaste et triomphante, qui révèle les rêves de liberté, de luxe et de gloire de Gripus, est caractéristique de la *superbia* des esclaves plautiniens. En effet, dans le temps de la représentation, les *serui* comiques se libèrent des contraintes inhérentes à leur condition, abolissent l'*imperium erile*, et rompent effrontément avec l'*obsequium* qu'ils doivent aux hommes libres. Ce renversement du rapport d'autorité est protéiforme : il peut, entre autres exemples<sup>1</sup>, être explicitement signalé par les manifestations lexicales de l'*audacia* et de la *superbia* des esclaves, comme dans ces vers extraits du *Stichus* :

« *Nunc tibi potestas adipiscendist gloriam, laudem, decus. [...] Secundas fortunas decent superbiae.* » (*Stichus*, 281 et 300)

Maintenant, il est en ton pouvoir d'obtenir gloire, louange, honneur. [...] À une bonne fortune l'orgueil sied<sup>2</sup>.

On y constate de surcroît le recours à un même procédé de style qu'au vers 927 du *Rudens*, qui se distingue par un changement significatif dans l'énonciation : Gripus abandonne provisoirement la représentation de soi à la 1<sup>re</sup> personne pour la figuration à la 2<sup>e</sup> personne. Il emploie en effet le pronom personnel *tibi*, et s'apostrophe lui-même dans une incise au vocatif, *Gripe*. L'esclave se saisit ainsi lui-même de façon réflexive, un peu comme s'il était double, et ce dialogue avec lui-même manifeste une distance entre deux instances. Ce ne peuvent être deux instances du moi, comme dans l'autobiographie, puisque Gripus est un personnage de fiction ; en revanche, il s'agit peut-être d'une des nombreuses mises en abîme métathéâtrales du corpus plautinien : Gripus est à la fois un personnage de comédie, qui se livre à un monologue intérieur prononcé à voix haute devant un public, conformément au code qui fonde l'illusion théâtrale, et un acteur de comédie qui joue un rôle et qui espère sans doute remporter du succès, voire, s'il est esclave comme la plupart des comédiens, assez de gloire pour obtenir l'affranchissement<sup>3</sup>.

*Superbia* et *fama* sont par ailleurs corrélées, comme en témoigne l'emploi du champ sémantique de la renommée par Gripus, avec *fama*, *nobilitas*, *clarus*, *nomen*, *monimentum*. La question du *nomen* est particulièrement révélatrice de sa revendication d'une *dignitas* que sa condition servile lui refuse. En

1. Il peut encore être figuré par la stylisation militaire, et notamment l'emploi de métaphores du triomphe : cf. *Asin.* 269 *sqq.*, *Bacch.* 1069 *sqq.*

2. Cf. *Asin.* 470, *Capt.* 666, *Persa* 231-323, 307, *Pseud.* 458-461, 674, *Stich.* 277.

3. On peut aller encore plus loin et songer, au-delà du comédien, au dramaturge lui-même, non seulement parce que l'esclave est traditionnellement une image du poète, mais parce que le peu que l'on sait de la biographie Plaute s'y prêterait, cf. avant-propos, *supra*, p. 14.

effet, les hommes libres portent, en Grèce comme à Rome, un nom qu'ils font suivre de celui de leur père, sans parler des gentilices et des *tria nomina* proprement romains ; en revanche, un esclave n'a ni nom, ni père légal : il appartient simplement à son maître, et c'est le nom de ce dernier qu'il accolera à son prénom s'il est un jour affranchi. Quant à la prérogative de nommer une ville d'après son nom, elle reste l'apanage des rois fondateurs ou des grands conquérants, et sur ce terrain, Alexandre constitue une figure centrale, qui se dessine sans doute ici en arrière-plan. Mais l'aspiration à la royauté constitue un phantasme de *superbia* récurrent dans le discours des esclaves plautiniens, et tout à fait caractéristique du renversement carnavalesque évoqué précédemment :

« *Ego sum ille rex Philippus.* » (*Aulularia*, 704)

Je suis le grand roi Philippe<sup>1</sup>.

« *Alexandrum magnum atque Agathoclem aiunt maxumas*

*Duo res gessisse ; quid mihi fiet tertio,*

*Qui solus facio facinora immortalia ?* » (*Mostellaria*, 775-777)

On dit qu'Alexandre le Grand et Agathocle ont tous deux réalisés d'immenses exploits ; qu'en sera-t-il pour moi, le troisième, qui, tout seul, accomplis des prouesses immortelles ?

Le phantasme royal de Gripus s'amplifie jusqu'à la fondation d'un empire (*regnum*, v. 935a), et il est exprimé par l'emploi de tout un paradigme morphologique, avec notamment le polyptote emphatique de *rex* et *reges* (v. 931). L'adjectif *magnus*, symptomatique de l'hyperbole, revient en trois occurrences, dans *nauibus magnis* (v. 931), *oppidum magnum* (v. 934) et *regnum magnum* (v. 935a). Le discours de Gripus connaît donc une gradation, qui manifeste une volonté de puissance et de reconnaissance que lui refuse sa condition d'esclave : le commerce maritime (v. 931), parce que Gripus est un marin et que c'est ainsi que les Grecs du modèle de Plaute conçoivent l'économie d'échange ; la propriété foncière (*agrum atque aedis*, v. 930), parce que la majorité de la population grecque (et aussi romaine à l'époque plautinienne) est rurale, de sorte que posséder des terres et une maison constitue un idéal ; enfin, l'acquisition d'esclaves (*mancipia*, v. 930), pour accomplir le travail manuel pour lequel les Grecs éprouvent une grande répugnance, la politique étant la seule activité jugée digne d'un citoyen.

Enfin, pour parfaire son image d'homme libre, Gripus évoque les deux dimensions essentielles qui régissent les activités romaines, à savoir le *negotium* et l'*otium* (*animi causa*, v. 932) : à ses navires marchands (v. 931), il a l'intention d'ajouter un bateau de plaisance (v. 932), ce qui l'amène, par association d'idées, à se comparer au célèbre musicien grec de la fin du iv<sup>e</sup> siècle

1. Père d'Alexandre et roi de Macédoine, Philippe incarnait la richesse par excellence, car il avait fait frapper une monnaie d'or que son cours élevé rendait propre aux échanges, au point d'en devenir proverbiale, comme dans le cas du Crésus perse.

avant J.-C., Stratonice : l'allusion, vraisemblablement transcrite en latin par Plaute d'après son modèle grec, constitue une synthèse des notions d'*otium* et de *fama* ; elle est particulièrement opportune dans la bouche du chanteur de notre monodie, et constitue peut-être une nouvelle allusion métathéâtrale.

### 2.5 v. 936-937b : retour au réel et sortie de scène

Le retour à la réalité diégétique est explicitement signalé par Gripus, grâce à l'opposition entre *hic... in mentem* et *hunc nunc*, qui conclut la rêverie. La focalisation se reporte immédiatement sur la valise (*uidulum*, v. 937), qui constitue ainsi le principe et la fin de l'amplification. Cette construction annulaire met en valeur l'accessoire clef que constitue la valise dans l'économie à la fois dramatique et dramaturgique du *Rudens*.

Ainsi Gripus entend-il receler cette valise (*condam*, v. 937 ; cf. 926), afin, vraisemblablement, de mettre en lieu sûr l'or qu'il croit avoir pêché, mais aussi afin de mettre en place son *consilium*, son « plan » d'action en vue de son affranchissement (v. 928). C'est précisément ce *consilium* qui va déterminer toute la suite de l'acte IV, et motiver notamment, sur le plan psychologique, l'obstination de Gripus, sur le plan dramatique, le retardement du dénouement.

De surcroît, dans le corpus plautinien, le terme *consilium* sert systématiquement à désigner l'élaboration de la ruse par les esclaves meneurs de jeu :

« *Neque ego nunc quomodo*

*Me expeditum ex impedito faciam consilium placet. [...]* » (*Epidicus*, 85-86)

Mais je n'ai pas encore de plan pour me dépêtrer de ce pétrin.

« *Ego de re argentaria*

*Iam senatum conuocabo in corde consiliarum.* » (*Epidicus*, 158-159)

Pour la question d'argent, je vais convoquer mentalement le sénat de mes idées<sup>1</sup>.

« *Paulisper tace,*

*Dum ego mihi consilia in animum conuoco et dum consulo*

*Quid agam.* » (*Miles gloriosus*, 196-198)

Tais-toi un peu, tandis que je convoque mentalement mes idées, et que je délibère sur ce que je pourrais faire<sup>2</sup>.

« *Dum mihi senatum consili in cor conuoco.* » (*Mostellaria*, 688)

Tandis que je convoque mentalement le sénat de mes idées.

« *Hoc primum agamus quod consilium cepimus. [...]*

1. Cf. *Bacch.* 651-652/653, *Pseud.* 397.

2. Cf. *Mil. gl.* 257 et 612-613.

*Nunc hoc consilium capio.* » (*Poenulus*, 193 et 1099)

« Occupons-nous d'abord de notre plan [...] Et maintenant, voici le plan que je conçois. »

Or, son emploi est significatif de la réflexivité du théâtre plautinien : le *seruus callidus* constitue une image du poète, la ruse, une mise en abîme de l'intrigue dramatique, le *consilium*, une métaphore de la création littéraire :

« *Nouo consilio nunc mihi opus est, Noua res haec subito mi obiecta est.* » (*Pseudolus*, 601-601b)

Maintenant, j'ai besoin d'un nouveau plan : une nouvelle péripétie m'est soudainement échue.

La sortie de scène de Gripus se fait sur une pointe d'humour noir ironique, qui souligne à la fois la distanciation propre à la métathéâtralité, et le retour à la réalité diégétique du pauvre pêcheur servile. Celui qui se rêvait roi (v. 931) reprend en effet le terme *rex* (v. 937), en contraste avec la pauvreté de son quotidien. Cette misère fait écho avec celle des pêcheurs du début de l'acte II (cf. *supra*), et l'antithèse est mise en relief par le rejet au vers suivant du syntagme *et sale*, qui est coordonné à *cum aceto* dans le groupe prépositionnel à l'ablatif. En terme d'*ethos*, cette emphase sur la condition misérable de l'esclave, qui est pourtant dévoué au point d'être sorti pêcher pour son maître malgré la tempête, peut se lire comme une explication psychologique à la cupidité et à l'obstination qui feront de Gripus, dans la suite de l'acte IV, un opposant au triomphe de la piété et de l'amour, incarnés par Palestra.

### 3 Conclusion

La deuxième scène du quatrième acte du *Rudens* se révèle essentielle à divers égards, que nous récapitulons en conclusion de ce commentaire :

1. Sur le plan dramaturgique : la découverte de la valise de Labrax par Gripus constitue une péripétie de dénouement, rigoureusement insérée dans la trame narrative de la *fabula*, et construite en écho sémantique et/ou lyrique avec différentes scènes qui la précèdent.

N.B. : La valise traînée par un cordage (la *rudens*) est l'élément clef de la comédie, car elle permettra l'*anagnorisis* de Palestra par son père ; sa découverte rend en outre caduque l'action en justice intentée par Pleusidippe contre Labrax à l'acte III.

2. Sur le plan dramatique : un nouveau rôle entre en scène ; il s'agit, certes, d'un personnage catastrophique, mais non pas mécanique comme il arrive généralement dans la comédie gréco-romaine.

N.B. : Il s'agit du troisième rôle en volume de texte : un rôle important donc, qui précipite, malgré lui, le dénouement, mais qui retarde la résolution du nœud.

Nombre total de vers	
Trachalion	320
Démonès	258
<b>Gripus</b>	<b>194</b>
Labrax	158
Ampélisque	106
Scéparnion	102
Palestra	100
Pleusidippe	57
Charmidès	45
Pêcheurs	21
Ptolémocratie	18

3. Sur le plan psychologique : un nouveau personnage est présenté au public dans une monodie d'auto-caractérisation ; peu stéréotypé, il forme un véritable caractère, dont l'*ethos* est approfondi et nuancé.

N.B. : Gripus suscite-t-il la sympathie, voire l'identification, du spectateur dès son entrée en scène : le public compatit à sa pauvreté, il loue son dévouement envers son maître, rêve avec lui à des jours meilleurs, devine avec jubilation que l'esclave a trouvé la valisetant espérée par le personnage de Palestra. Et pourtant, cette scène contient en germe tous les défauts qui vont bientôt rendre Gripus odieux, et en faire un opposant actanciel au triomphe de la piété et de l'amour incarnés par Palestra, tout en suscitant un suspens propre à retarder efficacement le dénouement : cupidité, obstination, égoïsme.

4. Sur le plan poétique, Gripus constitue une image autoréférentielle du travail du dramaturge. Les multiples allusions métathéâtrales de la scène signalent qu'il illustre la fusion entre le code comique traditionnel de la *palliata* et les éléments inédits propres à l'*argumentum* singulier du *Rudens*.



## **Troisième partie**

### Thèmes et interprétations



## Les systèmes de causalité dans le *Rudens* de Plaute

Nicolas BOULIC

(Université Stendhal-Grenoble III, RARE)

Le *Rudens* de Plaute se distingue pour de multiples raisons dans le corpus plautinien : par son décor campagnard, par son intrigue fondée sur une reconnaissance ou encore par son goût immodéré et presque exclusif pour les dialogues éristiques. Et le prologue prononcé par Arcture, s'il n'est peut-être pas une invention de Plaute, mais simplement une adaptation du prologue imaginé par Diphile, est une caractéristique supplémentaire, qui singularise cette œuvre parmi les comédies de Plaute. En effet, parmi les 20 pièces conservées de cet auteur, seules quatre s'ouvrent par un prologue prononcé par une divinité : *Amphitryon*, ce qui est somme toute naturel, *Aulularia*, où s'exprime le dieu Lare, *Trinummus* où parlent les divinités de fantaisie que sont *Luxuria* et *Penia* et enfin *Rudens*, qui nous intéresse présentement. Autant dire que le phénomène est très minoritaire, même si on peut ajouter à cette liste le prologue retardé prononcé par *Auxilium* dans *Cistellaria*.

C'est pourquoi il convient de s'interroger sur la portée de ce long prologue qui éclaire la pièce. Son rôle est même d'autant plus crucial que, au fond, il ne nous est pas prioritairement utile pour comprendre la pièce, au sens où il se bornerait à en expliquer les principales difficultés. Ce n'est en effet qu'au terme d'une introduction de plus de trente vers qu'Arcture déclare, au v. 31 :

« AR. *Nunc huc qua causa veni argumentum eloquar.* » (v. 31)

ARCTURE. — Désormais, et c'est ce pour quoi je suis venu, je vais vous exposer le sujet de la pièce.

Si la fin de ce prologue semble conforme aux usages de la comédie nouvelle qui ne recourt, sauf exception<sup>1</sup>, à pareil artifice que pour des intrigues fondées sur une reconnaissance, il faut quand même reconnaître que les informations qui sont divulguées dans ce prologue servent avant tout à façonner des attentes dans l'esprit des spectateurs. Au terme du monologue d'Arcture, le spectateur avisé sait déjà comment le *Rudens* va finir : par des retrouvailles entre l'héroïne et son père à qui on l'avait enlevée ainsi que par son mariage avec le jeune amoureux. L'implicite est que le marchand de filles et ses acolytes seront punis.

Mais nous voudrions nous intéresser tout particulièrement aux trente premiers vers de la pièce, ceux-là même que Plaute désigne de façon plaisante comme un *antelogium*, mélangeant des racines grecque et latine, dans le prologue de *Menaechmi* (v. 13). Premières paroles prononcées sur la scène comique, elles sont naturellement d'une importance très forte. Mais il faut en plus ajouter à cette position privilégiée un élément : le fait que cet *antelogium* ne soit, pour quiconque ne connaît pas l'intrigue de la pièce à ce stade, que très lâchement rattaché au propos. Pour le dire simplement, on ne voit pas très bien où Plaute veut en venir, d'autant plus que la pensée développée dans ces lignes est très générale et moralisatrice. Le fond du propos est le suivant : il s'agit de souligner le poids de la divinité Arcture sur la destinée des individus, en tant que, d'un côté, elle ferait tout pour valoriser les bons et que, de l'autre côté, elle surveillerait les méchants pour préparer la voie à leur punition<sup>2</sup>. Notons d'ailleurs, comme pour renforcer l'argumentation, que l'étoile Arcture ne se désigne que comme un relais à une théodicée plus générale, menée à l'instigation de Jupiter lui-même, ainsi qu'en témoignent les formules suivantes :

« ARC. *Qui est imperator diuum atque hominum Iuppiter,  
Is nos per gentis alium alia disparat,  
Qui facta hominum, mores, pietatem et fidem  
Noscamus, ut quemque adiuuet opulentia.* » (v. 9-12)

« ARCTURE. — Le maître suprême des dieux et des hommes, Jupiter, nous répartit parmi les différentes nations, pour connaître les faits et gestes des hommes, leurs mœurs, leur piété, leur bonne foi, afin qu'il puisse accorder à chacun les faveurs de la fortune. »

« ARC. *Facilius si qui pius est a dis supplicans  
Quam qui scelestust inueniet ueniam sibi.* » (v. 26-27)

ARCTURE. — Lorsqu'un homme au cœur pur supplie les dieux, il trouvera grâce devant eux plus aisément que le scélérat.

1. Voir R. B. LLOYD (1963), « Two Prologues, Menander and Plautus », *American Journal of Philology*, n° 84, p. 149, à propos de Ménandre. Pour le cas de Plaute, voir G. E. DUCKWORTH (1952), *The Nature of Roman Comedy, A Study in Popular Entertainment*, Princeton, p. 213.

2. La formule est en effet double : ARC. « *Tetuli ei auxilium et lenoni exitium simul.* » : « Arcture - Je lui ai porté secours à elle et, dans le même temps, j'ai puni le leno. » (*Rud.* 68).

Le fonds de l'argumentation, tout autant que la méthode de rétribution des dieux, à savoir une méthode qui serait proportionnelle aux bienfaits (*pietas* et *fides* en tête, ici), font penser au rôle que peut jouer la divinité Pan dans le *Dyskolos* de Ménandre. Là aussi, eu égard à la piété sans faille de la jeune héroïne, tous les spectateurs savent d'avance qu'elle sera récompensée à la fin de la pièce, par un mariage en l'occurrence :

« PAN. Τὰς δὲ συντρόφους ἔμοι  
 νύμφας κολακεύουσ ἐπιμελῶς τιμῶσά τε  
 πέπεικεν αὐτῆς ἐπιμέλειαν σχεῖν τινα  
 ἡμᾶς. » (*Dysk.* 36-39)

PAN. — Parce qu'elle chérit et entoure d'un amour attentionné les Nymphes qui vivent avec moi, elle nous a incités de prendre un peu soin d'elle.

Ces deux prologues, ou plutôt l'*antelogium* de la pièce de Plaute et le prologue divin de celle de Ménandre, insistent donc sur la même idée et défendent la même vision des dieux : ils sont là pour aider les personnages méritants et, idée implicite chez Ménandre, mais bel et bien explicite chez Plaute, pour punir ceux qui le méritent par leurs agissements coupables. On peut donc dire qu'en premier lieu, l'accent est mis sur la toute puissance divine, qui dicte à elle seule l'intrigue et les rebondissements. Il faut toutefois remarquer que, alors que Pan joue un rôle tout au long de la pièce de Ménandre, Arcture n'est là qu'au début de la pièce et disparaît ensuite pour de bon du *Rudens*. Est-ce le signe que son intervention n'est qu'un trompe-l'œil, qu'une façade dont se sert Plaute ?

La question paraît légitime car le système de causalité divine dont parle Plaute est paradoxal et, à ce titre, nous voudrions montrer qu'il est délicatement miné dans la pièce. À bien lire le *Rudens*, cette détermination transcendante qui devrait peser de tout son poids sur les personnages de la pièce n'est, en réalité et pour l'essentiel, mise en évidence que sur le mode sapientiel ou proverbial, soit, au fond, avec la même morgue que dans l'*antelogium* où Arcture se vante en s'égalant au Jupiter responsable de la justice sur terre. Il y a même encore plus, car, en imaginant être responsable des rebondissements de la pièce et du sort réservé à chacun des protagonistes, l'étoile finit par se prendre pour l'auteur lui-même en le privant de toute latitude pour faire interagir ses personnages. Et on peut faire confiance à Plaute pour ne pas accepter une telle tutelle sans réagir<sup>1</sup>.

Aussi trouve-t-on, parallèlement à ce système de causalité divine — voire dans quelques cas en surimpression par rapport à lui — toute une série de remarques formulées par les protagonistes qui se fondent non plus sur la pureté morale des personnages pour expliquer les malheurs qui les frappent

1. Plaute en effet prend plaisir à affirmer sa toute-puissance sur l'intrigue de ses pièces, comme dans le prologue de *Casina* où l'on trouve cette formule : « *Is — ne expectetis — hodie in hac comoedia / In urbem non redibit : Plautus noluit.* » : « Ce dernier — n'y comptez pas — ne reviendra pas en ville aujourd'hui pour la comédie : Plaute a refusé. » (*Cas.* 64-65).

ou les bonheurs inattendus qui leur échoient, mais bien davantage sur l'appartenance de chacun des personnages à un *type* du théâtre latin, au comportement prévisible et au mode d'action normé. Reposant, elle aussi, pour l'essentiel sur l'équation simple qui veut qu'à un personnage bon moralement il ne peut échoir que de bonnes choses, tandis que pour un personnage moralement déficient de graves malheurs vont survenir, cette typologie comique vient concurrencer, avant peut-être de la supplanter totalement, la prédétermination divine posée par Plaute dans le prologue de sa pièce.

On peut ainsi se demander légitimement dans quelle mesure le rôle joué par Arcture et plus globalement, par les forces divines, n'est en définitive pour l'auteur qu'une façon de justifier au plan moral la pertinence du code inhérent à la comédie latine et de ses stéréotypes, qui récompensent les bons et les méritants tout en châtiant, même modérément, les personnages vicieux ou néfastes. Nous envisagerons tout d'abord les cas, nombreux, et même étonnamment nombreux pour le corpus plautinien, où les personnages sont d'accord ou feignent de l'être pour trouver à leur sort des explications divines. Et ce sera l'occasion de voir que chacun de ces cas où la thèse selon laquelle une véritable théodicée explique les heurs ou les malheurs des personnages est mise en avant se révèle n'être qu'un moule creux, une réflexion proverbiale et grandiloquente plaquée sur la situation présente, ce qui suffit en réalité à discréditer pour de bon cette piste. Il nous faudra alors voir que la seule explication au comportement des personnages et aux différentes avanies qui leur arrivent qui ne soit pas dénigrée, mais au contraire, valorisée et pertinente, ne repose pas sur un tel système de justice divine, mais au contraire sur un jeu implacable d'interaction entre les stéréotypes de la comédie latine. À tel point qu'il nous paraît juste de parler dans cette pièce d'une combinatoire — au sens mathématique du terme. Enfin, nous reviendrons sur les cas où l'on sent que si les créatures comiques étaient un peu plus conscientes de leur statut contraint par le code — comme peuvent l'être certains personnages particulièrement clairvoyants ou lucides — elles ne se tromperaient pas sur la cause de ce qui leur arrive et pourraient même *anticiper* sur leur sort qui n'est, alors, plus du tout du ressort des dieux, mais uniquement de celui du dramaturge, qui prend soin de croiser habilement les stéréotypes les plus prometteurs de la typologie comique romaine.

## **1 Importance sapientielle des actions divines sur les destinées des personnages**

Bien sûr, le prologue prononcé par Arcture et tout particulièrement ses trente premiers vers sont les éléments qui laissent le plus clairement penser que Plaute a prévu pour sa pièce un système de théodicée, où Arcture puis Jupiter veillent à ce que les bons soient récompensés et les méchants punis. Mais, il faut voir aussi que l'auteur s'est plu à insérer dans la trame de sa

comédie un certain nombre de réflexions allant dans le même sens que la déclaration liminaire d'Arcture, à savoir que les personnages du *Rudens* sont soumis au bon vouloir des dieux et, plus encore, que cette volonté divine est la seule source des rebondissements dans la pièce. Un des personnages les plus accablés par le sort, Démonès, laisse par exemple échapper cette maxime plutôt résignée, en voyant ceux que l'on apprendra plus tard être Labrax et Charmidès se débattre pour regagner la côte :

« DAE. *Hui, homunculi quanti estis.* » (v. 155)

DÉMONÈS. — Ah ! Misérables humains, que vous êtes peu de chose !

C'est, à notre sens, l'indice de ce que, dans la première partie de la pièce du moins, Démonès partage la même vision d'une destinée humaine orientée par les dieux que celle affichée dans le prologue. Les hommes sont soumis aux caprices d'une divinité qui se signale à eux essentiellement en leur causant du tort : en l'occurrence un naufrage. Si nous avons pris le soin de préciser que telle est la vision de Démonès dans la première partie de la pièce, c'est parce que les choses s'infléchissent sensiblement par la suite. En effet, rompant avec la résignation qui semblait être la sienne, le vieillard prend conscience que, au lieu de subir cette prédestination divine, on peut aussi la retourner et tenter de s'en servir comme une arme contre les méchants.

« TR. *Qui lubet maledicere ? Equidem tibi bona optavi omnia.*

DAE. *Bene equidem tibi dico, qui te digna ut eveniant precor.* » (v. 639-640)

TRACHALION. — Pourquoi te prend-il l'envie de m'injurier ? Je ne t'ai pourtant souhaité que du bien.

DÉMONÈS. — Et je te souhaite pourtant du bien, en priant pour que t'échoie un sort digne de toi.

Il semble clair, à lire sa réponse, que le vieillard cherche à se prévaloir de cette même force divine qui lui a causé tant de tort jusqu'ici pour accabler à son tour l'esclave de Pleusidippe. *Precor* dénote ainsi une forme de parole précise, en forme d'invocation aux dieux, et l'idée implicite dans le mot *digna* est que, si la justice divine existe, alors Trachalion mérite d'être puni. D'une théodicée subie, Démonès passe à une théodicée d'attaque, mais le fond de sa pensée reste le même : les dieux sont des forces agissantes, qui punissent les scélérats et récompensent les vertueux. Il est alors particulièrement intéressant que Démonès ait classé Trachalion parmi les personnages méritant une surveillance renforcée de la part des dieux, car il faut bien voir que c'est lui qui alimente le plus la pièce en réflexions grandiloquentes à propos de cette toute-puissance divine qui se déchaînerait contre les hommes. Deux extraits de la scène 3 de l'acte 2 sont particulièrement révélateurs de cette attitude consistant à mettre en exergue la volonté divine pour expliquer les événements qui surviennent dans la pièce. À la nouvelle du naufrage de Labrax, Trachalion s'exclame ainsi :

« TR. *Oh, Neptune levide, salue,  
nec te aleator nullus est sapientior.* » (v. 358-359)

TRACHALION. — Ah, doux Neptune, salut à toi. Il n'y a pas de joueur de dés plus avisé que toi.

Puis, quand Ampélisque lui apprend que la cassette avec les objets de reconnaissance permettant d'identifier Palestra a été perdue dans le naufrage, voici la réaction de l'esclave :

« TR. *Ergo animus aequos optimum est aerumnae condimentum* » (v. 402)

TRACHALION. — C'est pourquoi le meilleur condiment à apporter à nos peines, c'est l'équanimité.

Dans les deux cas, Trachalion se distingue par sa propension à parler par des formules toutes faites. La comparaison entre un dieu et un joueur de dés, tributaire par définition du hasard, puis l'emploi figuré du mot *condimentum*, laissent supposer qu'il y a un fond de sagesse populaire dans le propos du *seruus* et que ces propos, imagés et frappants, ne sont ni personnels, ni, par conséquent, exactement aptes à rendre compte de la situation présente. Ainsi, concernant Trachalion du moins, la résignation qui consiste à s'en remettre à une providence divine, dont la principale caractéristique — comme le sous-entendait déjà Démonès — est d'être aveugle voire injuste de surcroît<sup>1</sup>, passe par des formules dont on sent qu'elles sont reproduites, sans originalité et peut-être même sans conviction, à partir de registres proverbiaux.

Cette idée selon laquelle les tenants d'une providence divine dans le *Rudens* de Plaute ne parlent que par le détour de sentences puisées dans de vieux fonds de sagesse s'applique aussi à un troisième personnage, qui, comme Démonès, a connu aussi son lot de malheurs iniques et immérités : Palestra. Le long monologue par lequel elle ouvre sa présence sur scène est ainsi fondé sur l'idée qu'elle croit à une forme de théodicée, mais que, là encore, les raisons pour lesquelles cette providence divine lui est contraire depuis sa naissance lui échappent. En bonne logique, ceci aurait dû l'inviter — comme son père Démonès — à réviser sa position, mais l'important est qu'elle se fasse le défenseur d'une telle thèse. Prenant à parti les dieux par une apostrophe directe au v. 195, elle ne peut que formuler son incompréhension et sa détresse face à un tel acharnement :

« PA. *Tum hoc mi indecore, inique, inmodeste  
Datis, di; nam quid habebunt sibi signi impii posthac,  
Si ad hunc modum est innoxii honor apud uos?* » (v. 194-196)

1. On le voit aux v. 406-407 : « TR. *Neque digniorem censeo vidisse anum me quemquam, / Cui deos atque homines censeam bene facere magis decere.* » : « Trachalion - Je pense que je n'ai jamais vu de vieille femme plus digne d'être bien traitée par les hommes comme par les dieux. »

PALESTRA. — C'est donc bien un sort indigne, immérité et cruel que vous me donnez, ô dieux. Car désormais, qu'auront pour eux les impies, si c'est de cette façon-là que vous honorez les innocents ?

Si cette partie de la scène 3 de l'acte 1 peut encore résonner d'une authentique indignation à l'empilement quasi-risible de malheurs qui l'accablent depuis son enlèvement d'auprès de son père, il faut quand même voir que Plaute mine toute possibilité de prendre Palestra en pitié ou même au sérieux quand elle se plaint de l'attitude des dieux envers elle<sup>1</sup>. En effet, on ne peut qu'être frappé par l'absence totale de logique de sa déploration. Le monologue de l'héroïne ne fait pas moins de 35 vers, mais il n'est guère fondé que sur deux idées, contradictoires de surcroît, qu'elle ne cesse de répéter. Premièrement, le fait qu'elle ne pense pas avoir mérité ce qui lui arrive<sup>2</sup>; mais c'est là la preuve que si théodicée il doit y avoir, elle est inique. Et deuxièmement, la croyance que ses malheurs sont intégralement dus à son *leno*, personnage haïssable par qui le trouble est entré dans sa vie. Mais c'est alors la preuve que les dieux ne sont pas seuls à décider du sort des individus et que des causalités interhumaines entrent aussi en ligne de compte. La formule est d'ailleurs remarquable :

« PA. *Sed erile scelus me sollicitat, eius me impietas male habet.* » (v. 198)

PALESTRA. — Mais non ! C'est le crime de mon maître qui me touche, c'est son impiété à lui qui me cause du tort.

Le *sed* qui ouvre le vers, ainsi que l'antithèse expressive entre *eius* et *me*, dans sa seconde partie, ne peuvent mieux dire l'effort de Palestra pour dissocier son sort de celui de son maître. L'important, on le comprend bien, est que, en répétant de façon illogique ces deux idées contradictoires entre elles, l'héroïne — à qui on est pourtant tout à fait prêt à trouver des circonstances atténuantes — s'enlise dans des propos risibles et incohérents.

L'important est de voir que les personnages qui se veulent les témoins d'une causalité divine implacable ne parviennent à la mettre en mots et en lumière que de façon proverbiale, et donc creuse, ou de façon grandiloquente, et donc risible. À aucun moment, la thèse d'une prédestination voulue par les dieux ne semble trouver de défenseur crédible. Ceci est d'autant plus vrai que Plaute a pris soin de placer dans la bouche d'un de ses personnages une réflexion particulièrement désabusée à propos des moralisateurs en général. À son maître Démonès qui lui fait une assez pénible leçon de morale, Gripus s'empresse de

1. Pour un avis contraire, voir M. SETTA (2005), *La vita è sogno ? : Lettura della Rudens di Plauto*, Alessandria, p. 23-36.

2. « PAL. *Satin hoc deo complacitumst, med hoc ornatu ornatam / In incertas regiones timidam eiectam ?* » « Palestra - Est-il possible qu'il ait plu au dieu, de me déposer, effrayée, dans ces régions hostiles, et dans cette tenue ? » (*Rud.* 187-188). L'emploi du verbe *complacere* dit assez la malice qui anime le dieu qui s'amuse à la faire souffrir. En tout état de cause, Palestra, face au malheur, se pose des questions sur la validité de la thèse d'un dieu bienveillant et équitable.

répondre que les faiseurs de sentences qui arpentent la scène comique n'ont aucune chance d'être crus. Encore une façon pour Plaute de miner le terrain sous les pas des personnages qui croient en une prédestination divine, à savoir Démonès lui-même, mais aussi Trachalion et Palestra.

« DA. *Semper cauere hoc sapientis aequissimumst,  
Ne conscii sint ipsi malefici suis. [...]*

GR. *Spectaui ego pridem comicos ad istunc modum  
Sapienter dicta dicere atque eis plaudier, [...]  
Sed cum inde suam quisque ibant diuorsi domum,  
Nullus erat illo pacto ut illi iusserant.* » (v. 1246-1253)

DÉMONÈS. — Il faut que l'homme sage prenne toujours le plus grand soin de pas faire le mal sciemment. [...]

GRIPUS. — Moi j'ai déjà vu des auteurs comiques débiter des maximes pleines de sagesse dans ce genre et les faire applaudir [...]. Mais quand, ensuite, chacun est rentré chez soi, il n'y avait pas moyen que les gens se comportent comme on le leur avait indiqué.

À la vue de la réaction pour le moins distanciée de l'esclave face à cette tirade, c'est moins le contenu de la déclamation morale de Démonès qui est en question que le ton employé, ce mélange de morgue et de formulations ampoulées, que la réalité met sans cesse à mal<sup>1</sup>. Tout ceci nous invite alors à revenir sur le principe même qui érige la toute-puissance divine en loi du *Rudens*, à savoir le prologue prononcé par Arcture. Une lecture attentive montre là encore que même l'étoile ne peut pas être prise au sérieux car son propos est miné par de la bouffonnerie, qui tient moins au fond qu'à la forme. Entre les allitérations maladroitement<sup>2</sup>, les figures étymologiques<sup>3</sup>, ou les adresses directes flattant de manière assez éhontée les spectateurs<sup>4</sup>, les raisons de ne pas prendre au sérieux le propos d'Arcture ne manquent pas.

Et, en plus de ces raisons internes, l'étoile Arcture est discréditée d'emblée, puisque, alors qu'elle se prévaut à titre personnel du pouvoir d'*exitium* sur le *leno*, il faut voir que le premier personnage à prendre la parole après la divinité impute la responsabilité de la tempête non à Arcture, mais à Neptune lui-même, façon supplémentaire de dénier tout pouvoir à cette étoile, qui ne peut que passer, dès lors, pour une divinité fantôme.

« SC. *Pro di immortales! Tempestatem cuiusmodi  
Neptunus nobis nocte hac misit proxima!* » (v. 83-84)

1. T. MOORE (1998), *The Theatre of Plautus: Playing to the Audience*, Austin, p. 90 : « It is moralizing rather than morality that Plautus mocks ».

2. V. 2 : « *ciuis ciuitate caelitum* » ; v. 6-7 : « *inter deos / interdus* » ; v. 13 : « *falsas litis falsis testimoniis*. »

3. V. 19 : « *Rem iudicatum iudicat* » ; v. 20 : « *maiore multa multat*. »

4. V. 28-29 : « *Idcirco moneo uos ego haec, qui estis boni / Quique aetatem agitis cum pietate et cum fide*. »

SCÉPARNION. — Par les dieux immortels ! Quelle tempête Neptune nous a-t-il envoyé la nuit dernière !

De façon troublante, le phénomène se répète plus loin, puisque Labrax, à peine revenu sur la rive, s'en prend aussi à Neptune pour expliquer son infortune, alors que le prologue insistait sur l'idée que c'était Arcture qui avait lancé la tempête initiale :

« *LA. Qui homo sese miserum et mendicum volet  
Neptuno credat sese atque aetatem suam ;* » (v. 485-486)

LABRAX. — L'homme qui peut devenir misérable et réduit à la mendicité n'a qu'à remettre sa personne et sa vie entre les mains de Neptune !

Enfin, on peut remarquer que Gripus (il est vrai pêcheur de profession) ne reconnaît comme divinité agissant dans son intérêt que le seul Neptune :

« *GR. Neptuno has ago gratias meo patrono,  
Qui salsis locis incolit pisculentis,* » (v. 906-907)

GRIPUS. — À Neptune, mon patron, lui qui habite les régions salées et poissonneuses, je rends grâce.

On a donc l'impression, au terme de ces développements, qu'Arcture n'est qu'une divinité en trompe-l'œil, qui se gonfle d'une importance qu'elle n'a pas en imaginant et en cherchant à faire croire qu'elle mène à elle seule toute l'intrigue du *Rudens*. Plus fondamentalement encore, même les rares personnages à croire à une théodicée à l'œuvre ne parviennent pas à être crédibles. D'ailleurs, à bien y réfléchir, nous n'avons pas d'indice de la toute-puissance des dieux, même de leur part. Expliquons-nous : dans le prologue, Arcture ne dit que ce qu'il a fait (ou cru faire) et ne dit pas ce qui va se passer. Or, si ce dieu était vraiment tout puissant, en accord avec son caractère, on peut penser qu'il chercherait à se vanter un peu en essayant, même au prix de secrets quelque peu écornés, de donner des indices de ce qui va suivre, comme autant de gages du fait qu'il a la haute main sur la pièce. Or si on peut, dès le prologue, anticiper sur ce qui va suivre, ce n'est pas grâce aux éclairages donnés par Arcture, mais bien grâce à notre connaissance, en tant que spectateur, du code comique et du résultat prévisible des différentes interactions entre les stéréotypes qui composent ce genre, à commencer par un personnage très typique : le *leno*, car c'est bien autour de Labrax que tourne le *Rudens* et c'est à cause de ce personnage revenu de tout et dépourvu de morale tout autant que d'illusions que la thèse d'une causalité divine se fissure.

## 2 Le cas spécial du *leno* : un personnage qui infirme la thèse d'une toute-puissance divine

Le fait qu'Arcture soit une divinité en trompe-l'œil ne tient pas qu'à son caractère pompeux et fantoche. Il semble qu'en plus de discréditer cette figure risible, Plaute se soit employé, parallèlement, à mettre en place un autre système de causalité dans la pièce. Et ce système, qui concurrence la thèse d'une théodicée à l'œuvre, c'est tout simplement l'application stricte de la caractérogie comique du théâtre latin. Il nous paraît en effet possible de montrer que c'est moins le caractère des personnages qui leur attire heurs et malheurs que l'habitude comique qui consiste à faire triompher les bons et à châtier les méchants. C'est surtout autour d'une figure que se remarque cette substitution malicieuse d'une causalité divine en causalité théâtrale et, qui plus est, dénoncée comme telle : celle du *leno*. C'est en effet Labrax qui est la figure la plus caricaturale et qui, à ce titre, attire le plus de remarques soulignant que Plaute fait fi des dieux pour ne s'en remettre qu'aux usages comiques et à la combinatoire des stéréotypes.

Le plus troublant tient au fait que, à bien lire le monologue initial d'Arcture, l'étoile elle-même semble admettre que le sort du *leno* tient moins à son action vengeresse (le fameux *exitium*) qu'au caractère topique qui suffit à le perdre, puisque, dans tout le corpus plautinien, le *leno* est un souffre-douleur qui ne parvient jamais à triompher<sup>1</sup>.

« ARC. *Is leno, ut se aequom est, flocci non fecit fidem  
Neque quod iuratus adulescentuli dixerat.* » (v. 47-48)

ARCTURE. — Ce *leno*, comme c'est habituel avec lui, ne fit aucun cas de la parole donnée ni de ce qu'il avait promis au petit jeune homme.

Ici la notion d'*aequus* fait moins sens par rapport à une quelconque norme morale que par rapport à la logique de la pièce. Si Arcture dit qu'il est juste que le *leno* soit parjure, c'est évidemment moins au regard de la morale intrinsèque de l'action qui consiste à ne pas tenir compte de la parole donnée, qu'au regard de ce qu'on attend légitimement — en tant que spectateur informé — d'un *leno*. En se parjurant, Labrax est paradoxalement *aequus*, ce qui n'est pas un jugement moral mais une constatation métathéâtrale.

Ce même genre de remarques se retrouve à différentes reprises dans la pièce, non plus cette fois dans la bouche d'Arcture, mais dans celle d'autres personnages qui semblent, eux aussi, parfaitement au courant des usages inhérents à la scène comique latine. Démonès déclare ainsi à Labrax que, en cas d'agissements négatifs, il méritera une correction. Cette menace n'émane d'aucune

1. Cette caractéristique est propre aux *lenones*, comme Gripus l'explique à Labrax lui-même : « LA. *Illae aduorsum si quid peccasso, Venus, / Veneror te ut omnes miseri lenones sient. / GR. Tamen fiet, etsi tu fidem seruaueris.* » : « Labrax - Et si je manque un tant soit peu à ma parole, Vénus, je te supplie de réserver un sort lamentable à tous les *lenos*. Gripus - C'est ce qui va arriver à coup sûr, et même si tu tiens parole! » (*Rud.* 1348-1350).

divinité, mais bien d'un personnage de la pièce, à savoir le vieillard lui-même, et surtout, elle est corrélée à la gravité de la faute :

« DA. *Sed nunc interim,  
Si illas attigeris, dabitur tibi magnum malum.*  
LA. *Quam magnum uero?*  
DA. *Quantum lenoni sat est.* » (v. 792-794)

DÉMONÈS. — Mais en attendant, si tu les touches, on te donnera une méchante correction.

LABRAX. — Méchante comment ?

DÉMONÈS. — Juste assez pour un *leno*.

*Quantum lenoni sat est* est effectivement un jugement de valeur qui ne prend pas son sens dans le cadre d'une théodicée mais bien dans le seul cadre où l'on retrouve des *lenones*, à savoir la scène comique. Et, à ce titre-là, le seul juge de la moralité des uns et des autres et, conséquemment, la seule instance apte à leur faire subir des châtiments proportionnés à leur immoralité, n'est plus Arcture, mais seulement Plaute, en tant qu'il fait interagir des personnages stéréotypés. La suite des échanges entre les deux hommes le confirme, avec une nouvelle mention de cette norme morale qui ne serait propre qu'à la scène comique :

« DA. *Propera cito.  
ego te hodie faxo recte acceptum, ut dignus es.* » (v. 799-800)

DÉMONÈS. — Dépêche-toi ! Vite ! Quant à moi, aujourd'hui je vais faire en sorte que tu sois bien reçu, comme tu le mérites.

Si Labrax est *dignus* d'une certaine sorte de réception, c'est en partie pour sa moralité plus que douteuse, mais c'est surtout au regard de sa fonction sur scène. Et à ce titre, on ne peut que remarquer que le passage est saturé de marques de première personne. En prononçant cette formule *ego faxo*, c'est Démonès (et derrière lui Plaute) qui s'érige en puissance vengeresse, bien plus qu'Arcture dont personne dans la pièce n'a d'ailleurs jamais senti la force de représailles. Tout ceci, comme on a pu le pressentir plus haut, tient en réalité à une caractéristique décisive de Labrax : c'est un *leno*, mais pas de ceux que l'on peut croiser dans les ruelles sombres de Rome ou d'Athènes. Non, Labrax n'a d'existence palpable que sur la scène de Plaute et cela se voit au fait que son portrait, dressé *in absentia* par Pleusidippe, est en fait la description d'un masque de théâtre qui associe des caractéristiques physiques à des valeurs morales :

« PL. *Ecquem tu hic hominem crispum, incanum uideris,  
Malum, periurum, palpatores ?* » (v. 125-126)

PLEUSIDIPPE. — Aurais-tu vu par ici un homme aux cheveux blancs et crépus, un vaurien, un parjure, un escroc ?

La question s'adresse en réalité moins à Démonès qu'aux spectateurs qui savent à quoi ressemble un masque de *leno*. Et le vers 126 ne sert alors qu'à approfondir le descriptif en le faisant parfaitement coïncider avec les attentes du public : si un acteur costumé comme un *leno* arrive sur scène, ce sera Labrax, et tout le monde sait d'ores et déjà qu'il sera un scélérat, *malus, per-iurus et palpator*.

Même des personnages moins expressifs et moins centraux dans la pièce arrivent à miner l'illusion d'omnipotence qu'affichait en début de pièce Arc-ture en rappelant malicieusement et à des moments clés de l'intrigue que les personnages auxquels on a affaire se limitent à une fonction, un nom et une place dans la typologie comique. Ampélisque, par exemple, apprend les agissements de Labrax et elle ne s'en étonne pas : avec une certaine naïveté, elle confirme que de telles duperies sont à attendre d'un *leno*, et que le personnage en question est parfaitement dans son rôle.

« AMP. *Pol haud miranda facta dicis :*

*Si deos decepit et homines, lenonum more fecit.* » (v. 345-346)

AMPÉLISQUE. — Par Pollux ! Ce que vous dites ne m'étonne pas. S'il a trahi les dieux et les hommes, il l'a fait dans la droite ligne des *lenos*.

L'absence de surprise (*haud miranda*) est l'élément le plus central ici : nous assistons à une pièce où, si tout est effectivement déjà écrit à l'avance, en revanche les faits des uns et des autres ne dépendent pas d'un arbitraire transcendant, mais tout simplement du jeu, rigoureux, implacable et surtout connu à l'avance, des croisements de stéréotypes. Ampélisque sait par exemple que la rencontre entre un *leno* et un jeune homme amoureux comme Pleusidippe doit se solder, dans un premier temps de la pièce, par une fourberie du premier visant à duper le second et à le voler. Quelques vers plus loin, dans la même scène, Trachalion se plaît même, dans une boutade très plautinienne, à thématiser cette possibilité d'anticiper sur le cours de la pièce, non pas en entrant dans le secret des dieux, mais bien en utilisant sa science de spectateur, connaisseur expert des caractères de chacun des types de personnages mis en scène par Plaute ici :

« TR. *Sciui lenonem facere hoc, quod fecit, saepe dixi ;*

*Capillum promittam optimumst occipiamque hariolari.* » (v. 376-377)

TRACHALION. — J'ai toujours su que le *leno* allait faire ce qu'il a fait et je l'ai souvent dit : je vais me laisser pousser les cheveux et m'installer comme devin.

On ne peut que remarquer l'importance du mot *sciui*, qui sonne comme la marque du fait que seule la typologie décide du déroulement de la pièce : les dieux n'y ont pas de part, puisque tout est prévisible. Et moins que devin aux cheveux longs, Trachalion ferait assez bien l'affaire en écrivain comique. À ce propos, l'humour du commentaire qui raille les tenues extravagantes des devins et leurs airs supérieurs doit peut-être être lu comme une réaction au

ton plein de morgue et d'assurance que l'on avait décelé chez Arcture. Loin des clichés obscurantistes, le déroulement des intrigues comiques ne serait alors qu'un jeu logique résultant de l'affrontement savamment calculé de types bien assortis.

C'est ainsi qu'on en arrive à un troisième temps de notre réflexion, qui portera sur les marques réflexives de cette toute-puissance de la caractérologie et de la typologie comique sur la marche de l'intrigue de le *Rudens*. Il nous semble en effet possible de montrer que certains personnages ne sont absolument pas dupes de ce qui passe dans la pièce et que, comme dans un jeu pour initiés, ils se permettent de commenter la marche de l'action avec distance et ironie parfois.

### 3 Vers un double système de causalité : sur la piste de *licet*

Un mot en effet nous semble particulièrement révélateur d'un jeu mis en place par Plaute et qui consiste à semer des indices laissant deviner la tournure que va prendre son spectacle, comme autant de rappels subliminaux de la toute-puissance du dramaturge sur son petit monde : *licet*. Ce mot indique ce qu'il est possible de voir arriver, eu égard aux latitudes implicites que laissent les normes comiques latines. On peut d'ailleurs voir aussi ce même usage de *licet* chez Donat, commentateur de Térence, puisque le mot exprime là aussi ce qu'il est possible de faire sur scène :

« *Concessum est in palliata poetis comicis servos dominis sapientiores fingere, quod idem in togata non fere licet.* » (Donat, *ad Ter. Eunuchum*, 57, 1)

Il est permis aux poètes composant des comédies *palliata* de représenter des esclaves plus intelligents que leurs maîtres, tandis que la même chose n'est pas autorisée dans la comédie *togata*.

*Licet* apparaît comme marqueur de ce que le spectacle comique a le droit de présenter, le droit ici n'étant pas une notion légale, mais l'expression des habitudes stylistiques et du résultat attendu des confrontations entre stéréotypes. Il faut d'ailleurs commencer par rappeler que la combinatoire des stéréotypes est implacable dans la *Nea*, même si elle semble se réinventer sans cesse, et le *Rudens* ne fait pas exception. C'est ainsi que, en vertu de ces règles connues sans doute du public, il est établi dès le début de l'intrigue que Pleusidippe, en tant que jeune homme amoureux d'une fille libre, ne va pas trouver un ennemi en Démonès son futur beau-père, mais un adjuvant. Le texte porte la marque de cette alliance fructueuse à venir, mais, bien sûr, elle ne peut pas se dessiner d'emblée puisque les véritables liens de Démonès avec Palestra ne sont pas encore connus au début de la pièce. Néanmoins, par une structure heurtée, par la marque de première personne (encore elle) et par le recours au mot clé *licet*, Plaute semble nous informer tout en nuances de la suite prévisible de sa pièce :

« DAE. *Mea quidem hercle causa saluus sis licet.* » (v. 139)

DÉMONÈS. — Par Hercule, en ce qui me concerne moi du moins, pourvu qu'il soit sauvé ! C'est son droit !

Et de fait, Pleusidippe qui vient de comprendre qu'il a été dupé par Labrax, sera quand même sauvé, ou mieux, récompensé, grâce à Démonès, à la fin de la pièce. Mais les spectateurs un tant soit peu habitués aux comédies de Plaute le savent déjà, au terme du prologue qui présente Pleusidippe comme un jeune homme honnête et Labrax comme un vaurien dont il faudra tirer vengeance. Car, ici comme partout ailleurs dans le corpus plautinien, la combinatoire des stéréotypes est rigide et univoque : les mêmes rencontres entre catégories de personnages produisent les mêmes résultats. *Licet* indiquerait donc ce à quoi le genre a habitué ses spectateurs et, conséquemment, ce qu'il a l'habitude et le droit de présenter. Le caractère métalittéraire de *licet* nous paraît encore plus évident dans l'exemple suivant, où Charmidès s'adresse à Labrax pour lui dire :

« CH. *Vel consociare mihi quidem tecum licet :  
Aequas habemus partes.* » (v. 551-552)

CHARMIDÈS. — Ou alors moi j'ai le droit de m'associer avec toi du moins, nous avons des rôles équivalents.

Ici bien sûr le propos ne jure pas dans son contexte et la réplique ne se distingue pas par son incongruité. Mais elle gagne à être lue sur le terrain de l'analyse théâtrale. Le mot *partes* dénonce ici le caractère fictif de tout ce que les spectateurs voient. Et, outre cet aspect, Charmidès donne une interprétation tout à fait valable du duo comique composé du *leno* et de son indéfectible acolyte<sup>1</sup> : ils ont non seulement le droit de s'associer, mais encore, cela leur est habituel. *Licet* indique bien alors ce que l'on est en droit d'attendre dans une pièce comique et cette constatation est d'autant plus intéressante que ce sémantisme restreint supprime toute autre acception du terme. On remarque notamment que la question du droit et de la loi que sous-entend ordinairement ce verbe n'est pas première et tend à être éclipsée par « la loi du genre ». Ainsi cet exemple :

« SCEP. *Non licet saltem sic placide bellam belle tangere ?* » (v. 425)

SCÉPARNION. — Ma douce, on n'a pas le droit de toucher comme cela, doucement et gentiment ?

Bien sûr, l'esclave Scéparnion n'a pas le droit de toucher Ampélique, puisqu'elle est réfugiée dans une enceinte protégée, en l'occurrence le sanctuaire de Vénus. Mais si Scéparnion n'a pas ce droit, c'est surtout parce qu'Ampélique, quoique de statut servile, ne peut pas être une partenaire convenable

1. Charmidès ne peut pas être pleinement qualifié de *parasitus*, comme on s'y attendrait, mais il est notable que le *leno* soit toujours accompagné d'un acolyte, mi adjuvant, mi souffre-douleur.

pour l'esclave de Démonès. Le goût comique pour la symétrie des couples impose en effet que le duo Pleusidippe et Palestra soit redoublé par une paire de compagnons dévoués, en l'occurrence Trachalion et Ampélisque. La question du *seruus* est alors surtout oratoire et elle annonce déjà deux questions similaires de Labrax à Démonès un peu plus tard :

« LA. *Mihi non liceat meas ancillas Veneris de ara abducere ?*  
DAE. *Non licet : est lex apud nos.* » (v. 723-724)

LABRAX. — Moi, je n'ai pas le droit de récupérer mes servantes auprès de l'autel de Vénus ?

DÉMONÈS. — Tu n'as pas le droit : c'est la loi chez nous.

« LA. *Licet saltem istas mi appellare ?*  
DAE. *Non licet.* » (v. 803-804)

LABRAX. — J'ai au moins le droit de les appeler ?

DÉMONÈS. — Tu n'as pas le droit.

Comme bien souvent lorsque Plaute vient à évoquer la toponymie ou même, de façon plus abstraite, l'espace dans lequel est censée se dérouler l'action, on remarque que les désignatifs prennent des sens volontairement métalittéraires et qu'ils ont tendance à dénoncer la convention qui veut que la pièce se déroule dans une Grèce de fiction<sup>1</sup>. À ce compte, *nos* désigne moins les habitants de Cyrène (la loi partout dans le bassin méditerranéen veut que les temples et les autels soient des lieux inviolables et les romans antiques vont d'ailleurs beaucoup jouer sur cette idée, d'Égypte en Grèce et d'Éthiopie en Italie) que le microcosme théâtral et comique en particulier, qui a ses règles propres.

Enfin, ce sens très particulier de *licet* est comme thématiqué et poussé à son extrême dans la scène 6 du quatrième acte. C'est le moment où l'intrigue commence à se dénouer et l'on peut voir Démonès donner des instructions pour une fin de spectacle où chacun trouve son compte : les bons seront récompensés et les méchants seront punis. Or, pour signifier à son maître qu'il a compris ses instructions et, plus encore, pour lui confirmer qu'elles sont toutes conformes aux stéréotypes comiques, Trachalion répond par un seul mot : *licet*. Plus tard dans la scène, c'est lui qui étale à son maître sa connaissance tout aussi parfaite des codes implicites du spectacle comique et c'est lui qui mène le jeu des *licet*.

« DA. *Eloquere ut haec res optigit de filia ;*  
*Eum roga, ut relinquat alias res et huc ueniat.* TR. *Licet.*  
DA. *Dicito daturum meam illi filiam uxorem.* TR. *Licet.*  
DA. *Et patrem eius me nouisse et mi esse cognatum.* TR. *Licet.*  
DA. *Sed propra.* TR. *Licet.* DA. *Iam hic fac sit, cena ut curetur.* TR. *Licet.*

1. Voir N. BOULIC, « La Grèce des comédies de Plaute », à paraître dans les actes du colloque *Repères et espace(s)*, Grenoble, ELLUG, 2010.

DA. *Omnian licet? TR. Licet. Sed scin quid est quod te uolo?*

*Quod promisisti ut memineris, hodie ut liber sim. DA. Licet. [...]*

TR. *Atque ut mi Ampelisca nubat, ubi ego sim liber. DA. Licet. [...]*

TR. *Omnian licet? DA. Licet: tibi rursus refero gratiam.* » (v. 1211-1222)

DÉMONÈS. — Dis-lui ce qui est arrivé à propos de ma fille. Demande-lui d'abandonner toute autre affaire et de venir ici.

TRACHALION. — C'est conforme.

DÉMONÈS. — Tu vas lui dire que je lui donne ma fille en mariage.

TRACHALION. — C'est conforme.

DÉMONÈS. — Et que j'ai bien connu son père : que nous sommes parents.

TRACHALION. — C'est conforme.

DÉMONÈS. — Et tu te dépêches.

TRACHALION. — C'est conforme.

DÉMONÈS. — Fais qu'il soit vite là, et qu'on s'occupe du dîner.

TRACHALION. — C'est conforme.

DÉMONÈS. — Tout est conforme?

TRACHALION - C'est conforme. Mais sais-tu ce que j'attends de toi? Que tu te rappelles de ce que tu m'as promis et que je sois affranchi aujourd'hui.

DÉMONÈS. — C'est conforme. [...]

TRACHALION. — Et qu'Ampélique devienne ma femme, sitôt que je serai affranchi.

DÉMONÈS. — C'est conforme. [...]

TRACHALION. — Tout est conforme?

DÉMONÈS. — C'est conforme et je te rends grâce, c'est normal.

Le mariage entre le jeune héros et la chaste fille dont on vient de découvrir l'identité citoyenne est un *topos* de la comédie. Mais les *licet* de Trachalion vont plus loin, puisqu'ils touchent aussi aux liens privilégiés qui existent le plus souvent entre les *senes* de comédie (vraisemblablement selon une idée aristotélicienne qui veut que les unions les plus parfaites allient parentèle et passion amoureuse<sup>1</sup>), et aussi aux relations que les maîtres peuvent avoir avec leur *seruus*, à qui ils donnent sans cesse l'ordre d'aller vite exécuter leurs ordres, ce que ces derniers se gardent toujours de faire bien sûr, ce motif culminant dans les scènes attendues de *seruus currens*. Symétriquement, Démonès semble entériner le fait que les fins heureuses de comédie peuvent culminer dans l'affranchissement topique du *seruus callidus*, comme dans les *Adelphes* de Térence par exemple. En réalité, cette suite de *licet* sert à introduire l'acte V, qui est celui de la résolution totale de l'intrigue principale et de la juste rétribution des personnages principaux. Manque simplement dans cette liste de choses à régler le châtement de Labrax et de son parasite, mais, eu égard à la spécificité du *Rudens* concernant ce point précis, son absence est aussi un signal que c'est le seul domaine de l'intrigue où Plaute pourrait encore surprendre ses spectateurs. Le fait que Labrax récupère une partie de sa fortune, des mains de Démonès de surcroît, est en effet une surprise totale, puisque

1. Voir W. G. ARNOTT (1979), *Menander I*, Harvard, p. 282.

le début de la pièce promettait, rappelons-le, un *exitium* au *leno*. Or la pièce se termine par un dialogue quasiment courtois entre les deux hommes et par une invitation à dîner lancée au *leno*. C'est donc uniquement dans les marges que Plaute peut se permettre de jouer avec les stéréotypes et avec les attentes du public.

Mais l'ironie est aussi une des ressources du dramaturge et comme un dernier clin d'œil, nous voudrions analyser une sorte d'esquisse plaisante d'un retournement d'esthétique à la fin : non seulement la loi du genre a supplanté sans ambages la loi divine, mais encore c'est avec la même grandiloquence qu'il avait réservée aux expressions touchant à la causalité divine que le phénomène est expliqué par Démonès lui-même :

« DAE. *Ille qui consulte, docte atque astute cauet,  
Diutine uti bene licet partum bene.* » (v. 1240-1241)

DÉMONÈS. — Celui qui se tient en alerte, avec astuce, prudence et réflexion, il est conforme qu'il jouisse bien et longtemps de ce qu'il a bien obtenu.

Exprimée avec le même sérieux qui servait à soutenir la thèse d'une théodicée en action dans le *Rudens*, la toute-puissance du dramaturge qui punit qui il lui plaît et récompense ceux qu'il estime méritants vient clore une discussion circulaire et verrouiller la délicate question de la causalité — et donc de la justification morale des rebondissements dans le *Rudens*. Car, que l'on imagine qu'Arcture préside aux destinées de chacun ou que l'on soit sans illusions quant au caractère contraint et rigide du genre comique à Rome, il faut bien voir que les mêmes causes produisent les mêmes effets : les bons triomphent et les méchants sont punis (sans trop de férocité ici, comme le plus souvent). Laissons alors le mot de la fin à Charmidès, créature comique qui semble avoir tout compris :

« CH. *Vt nanctu's, habe* » (v. 871)

CHARMIDÈS. — Comme on fait son lit on se couche.



## Justice et droit dans le *Rudens*

Michèle Ducos

(Université de la Sorbonne — Paris 4)

Théâtre et droit entretiennent d'étroites relations, sur lesquelles l'attention n'a pas été toujours attirée : la tragédie parle de justice, de vengeance, de faute et de culpabilité. La comédie fait apparaître les problèmes de la famille et du mariage, de l'esclavage et de la liberté ou bien mentionne des promesses, des obligations et des créances. Dans la comédie romaine, les jeunes gens amoureux cherchent à emprunter de l'argent, concluent des accords avec un *leno*, des pères de famille gèrent avec rigueur leur patrimoine, les esclaves leur jouent des tours et encourent des châtements, ou reçoivent la liberté comme récompense. Qu'il s'agisse d'obligations, de droit pénal ou de statut des personnes, le monde de la comédie est inséparable d'une problématique juridique.

Une telle constatation a souvent conduit à utiliser les textes comiques comme un document, à rechercher des informations sur les pratiques du droit à l'époque de Plaute ou à retrouver les échos du droit grec, ou d'un droit grec plus ou moins romanisé. Certaines situations sont évidemment liées au monde grec comme l'épiclérat dans le *Phormion* ou les contrats de location des courtisanes. Mais ces enquêtes aboutissent souvent à des conclusions négatives<sup>1</sup>, car il ne s'agit pas de document mais de littérature. J. C. Dumont<sup>2</sup> a parlé d'un droit fictif, mêlant droit grec et droit romain. Il s'agit en effet d'un droit inséré dans une œuvre littéraire, ce qui pose des problèmes spécifiques. Le plus souvent, les études s'en tiennent sur ce point à la parodie. Un tel choix

---

1. E. COSTA (1890), *Il diritto romano nelle comedie di Plauto*, Turin. Voir les analyses de U. E. PAOLI (1962), « Comici latini e diritto attico », *Quaderni di Studi senesi* 8, IV-82, Milan = PAOLI U. E. (1976), *Altri studi di Diritto Greco e Romano*, Milan, p. 31-78, et A. SCAFURO (1997), *The Forensic Stage. Settling Disputes in Graeco-Roman New Comedy*, Cambridge.

2. J. C. DUMONT (2004), « Droit et comédie », *Interférences - Ars scribendi*, n°2, mis en ligne sur [www.ars-scribendi.ens-lsh.fr](http://www.ars-scribendi.ens-lsh.fr).

se comprend aisément car sa présence est fréquente : le droit romain use de formules précises aisément reconnaissables, qui s'insèrent facilement dans le dialogue comique et permettent bien des jeux de langage qui font éclater ces formules pour susciter le rire. Mais le droit dans la comédie ne se réduit pas à cet aspect divertissant et extérieur.

Souvent, les questions juridiques y occupent une place importante et ont un rapport étroit avec l'intrigue de la pièce. Le *Rudens* offre un intérêt particulier de ce point de vue. Car il s'agit d'empêcher Labrax de reprendre Palestra, à l'acte III, puis dans un second temps, il est nécessaire d'établir la naissance libre de la jeune femme, et en même temps, de lui permettre de retrouver ses parents grâce aux objets contenus dans la valise. Labrax veut conserver son bien ; Gripus refuse de se séparer de la valise et reste sourd aux arguments de Trachalion, indifférent au sort de Palestra, affirmant, lui aussi, son droit de propriété. Ces deux scènes ont en commun de se présenter comme des controverses, un débat contradictoire autour d'une propriété revendiquée par deux personnages. Leur analyse détaillée permet de mieux comprendre l'utilisation du droit par Plaute et le sens de ces références.

Le droit figure sous des formes variées dans les comédies de Plaute : il est souvent source de comique par des jeux sur le langage propre au droit : dans le *Pseudolus*, le jeune Calidore qui vient d'apprendre que sa maîtresse a été vendue à un autre, et que le *leno* n'a pas tenu ses engagements, s'écrie : « Tu avais juré *conceptis uerbis*. » c'est-à-dire en termes exprès (littéralement avec des paroles bien assemblées) et Ballion répond : *etiam consutis* (bien cousues). Les jeunes gens du *Mercator* font une loi à leur façon pour empêcher les vieillards de fréquenter les courtisanes<sup>1</sup>. Parfois, l'écrivain a recours à des évocations juridiques dans un contexte imprévu : Trachalion compare Neptune qui a causé le naufrage de Labrax à un édile sévère rejetant des marchandises<sup>2</sup>. Mais souvent des références discrètes dessinent un droit de la pratique inséré dans la vie quotidienne : Scéparnion affirme sa défiance envers Charmidès en déclarant qu'il ne lui fera crédit que sur gages (v. 580), c'est-à-dire en prenant des garanties. Trachalion évoque les voleurs qui s'emparent des vêtements dans les bains (v. 382-385) ; Scéparnion craint d'être accusé pour le vol d'un objet sacré, la cruche de la prêtresse, et condamné pour ce sacrilège<sup>3</sup>. Et Labrax traite de voleurs les deux esclaves qui emmènent Palestra et Ampélisque dans la maison de Démonès (v. 881). La question du vol fait à nouveau son apparition à l'acte IV, dans la discussion qui oppose Gripus et Trachalion au sujet de la valise ; elle revient enfin dans la bouche même de Démonès refusant de s'approprier ce bien qui appartient à autrui (v. 1230-1231 ; 1244-1245). Il y a là comme un écho des débats sur la propriété si importants dans cette pièce.

1. *Pseud.* 352 ; *Merc.* 1015-1025.

2. *Rud.* 373-374 : *Quamuis fastidiosus/ aedilis est : si quae improbae sunt merces, iactat omnis.*

3. *Rud.* 472-477.

Esclaves qui se révèlent de naissance libre, enfants exposés ou enlevés qui retrouvent leur famille, esclaves que l'on affranchit, la condition des personnes<sup>1</sup> est au cœur des comédies et se fait souvent élément moteur de l'intrigue. Tel est évidemment le cas du *Rudens* avec Palestra. En outre, il y a de nombreuses allusions à la condition des esclaves. Sans en reprendre l'analyse détaillée, on peut rappeler quelques aspects importants : leur désir de liberté est exprimé à plusieurs reprises ; c'est ce que souhaite Trachalion (v. 1217-1218) ; Gripus rêve d'être affranchi par le préteur (v. 927) et ensuite d'acquérir à son tour des esclaves<sup>2</sup>. Mais l'infériorité de la condition servile se traduit dans bien des domaines ; elle impose d'abord aux esclaves de manifester leur respect pour les hommes libres. Pleusidippe l'affirme clairement en reprochant à Scéparnion une excessive liberté de parole, qui peut passer pour insultante :

« *Peculiosum esse <ad>decet seruom et probum  
Quem ero praesente †praetereat† oratio,* » (v. 112-113)

Il faut être un esclave riche en pécule et honnête pour prendre la parole en présence de son maître,

À plusieurs reprises, Démonès intime à Scéparnion l'ordre de se taire (v. 117, 123). Plus souvent, il invite Gripus à garder le silence devant Trachalion et Palestra (v. 1062, 1089, 1119) ou devant Labrax (v. 1399). Démonès affirme ainsi son autorité sur ceux qu'il possède.

Elle implique que l'esclave est au service de son maître, doit obéir à ses ordres et accomplir les tâches qu'il lui impose<sup>3</sup>. À certains, il faut rappeler cette obligation : c'est le cas pour Scéparnion qui contemple l'arrivée de Palestra et d'Ampélique sur le rivage et oublie ses devoirs (v. 183) ; au contraire, Gripus affirme sa volonté de se montrer particulièrement actif et zélé pour obtenir les bonnes grâces de son maître (v. 921-923). Celui qui désobéit s'expose à des châtiments et à des coups ; même si cette menace est beaucoup moins forte que dans d'autres pièces<sup>4</sup>, elle n'en est pas moins présente. C'est d'ailleurs un comportement habituel du *dominus* dans la comédie. Démonès promet à ses esclaves une « ceinture de verges » s'ils ne surveillent pas étroitement Labrax<sup>5</sup>, ou menace de frapper Gripus, qui refuse de se taire<sup>6</sup>. Les supplices, toutefois, ne sont évoqués que de manière rare et fugace ; ce sont d'ailleurs les esclaves eux-mêmes qui y font allusion : Trachalion demande que l'on brise les talons

1. J. C. DUMONT (2004), *art. cit.*

2. Avec son activité de pêcheur, il possède sans doute un pécule ; voir J. C. DUMONT (1987), *Seruus. Rome et l'esclavage sous la république*, Rome, p. 369.

3. J. C. DUMONT (1987), *op. cit.*, p. 335-336.

4. J. C. DUMONT (1987), *op. cit.*, p. 322-328, qui souligne « l'usage modéré de la justice du maître » (p. 327).

5. *Rud.* 732 : « *Quasi murteta iuncis item ego [uos] uirgis circumuinciam.* »

6. *Rud.* 1089 : « *Caue malo ac tace tu* » ; 1117-8 : « *Ego tibi comminuat caput...* » ; 1125 : « *Non ego te comprimere possum sine malo ?* »

de Gripus (v. 1059) ; et la mention du supplice le plus redoutable, la croix, n'est pour Gripus qu'une façon d'appuyer ses paroles et de confirmer son bon droit :

« *Ni istum cepi, nulla causa est quin me condones cruci.  
Si in mari reti apprehendi, qui tuum potiust quam meum* ». (v. 1070-1071)

Je veux que tu fasses cadeau de mon corps au gibet, si je ne l'ai pas pêchée. Et si je l'ai prise dans la mer avec mon filet, pourquoi serait-elle à toi plutôt qu'à moi ?

L'existence du maître ne se manifeste pas uniquement par des ordres et des punitions. Devant Scéparnion, Démonès se présente comme *qui pro te argentum dedit*<sup>1</sup> (v. 98) ; l'esclave est par là un bien que l'on possède, une *res*, selon l'expression des juristes romains. En outre, tout ce qu'un esclave peut acquérir ou se faire promettre appartient à son maître, comme l'affirme Démonès devant Labrax dans la scène finale :

« *quod seruo <meo>  
Promisisti meum es oportet* ». (v. 1384-1385)

Ce que tu as promis à mon esclave doit m'appartenir.

C'est avec Démonès que se poursuit le débat et c'est Démonès, comme c'est l'usage, seul qui négocie un accord avec le *leno*<sup>3</sup>.

Cette scène finale est riche en échos juridiques ; elle constitue l'une des controverses de la comédie. Dans la discussion qui s'est déjà engagée et qui se poursuit, Labrax fait voir une fois de plus son avidité et sa perfidie ; il multiplie les arguties pour garder son bien sans rien verser alors qu'il s'était engagé par serment à donner un grand talent d'argent. À Gripus il demande de trouver quelqu'un qui ira devant un juge avec lui :

« *Cedo quicum habeam iudicem,  
Ni dolo malo instipulatus sis, siue etiamdum siem  
Quinque et uiginti annos natus* ». (v. 1380-1382)

Présente quelqu'un avec qui je puisse plaider : je soutiens que ta stipulation est de mauvaise foi, et que je n'ai pas encore vingt-cinq ans.

Et il envisage d'intenter un procès fantaisiste révélant l'intention frauduleuse de Gripus (*dolus malus*) et établissant en même temps que le *leno* a moins de 25 ans ! En effet, la loi Laetoria, que l'on date du début du second siècle av. J.-C. 4, protège les mineurs de vingt-cinq ans contre les manœuvres

1. Une parole toute proche est mise dans la bouche de Labrax dans l'acte III, v. 745 ; sur cette question, qui revient fréquemment dans la comédie, voir J. C. DUMONT (1987), *op. cit.*, p. 335-336.

2. Voir aussi les v. 1395-1396, où Démonès affirme que la valise trouvée par Gripus, son esclave, est conservée par ses soins.

3. C'est bien ce qu'indique Gaius (*Inst.* II, 86 ; 89, 96).

4. Sur la loi [P]laetoria, voir J. GAUDEMET (1998), *Droit privé romain*, Paris, p. 83.

frauduleuses des créanciers<sup>1</sup>, ce qui a pour conséquence que l'engagement pris par le mineur est sans valeur. Il est évident qu'il y a là un effet comique, accentuant l'énormité de l'affirmation et jouant sur le contraste ridicule entre Labrax, un vieillard, et la loi sur la *circumscriptio adulescentium*; le *leno* entend se présenter comme la victime innocente des manœuvres de Gripus alors que c'est lui qui refuse d'admettre qu'il s'est engagé et cherche à le tromper. Ces vers ont fait l'objet de nombreuses discussions parmi les romanistes. L'interprétation la plus probable est qu'ils font allusion à un procès qui serait une *iudicis arbitriue postulatio*<sup>2</sup> sanctionnant une créance née d'une stipulation. Dans leur forme, ils reproduisent très précisément la langue du droit<sup>3</sup>, même si leur contenu est fait pour susciter le rire.

Labrax exprime une dernière fois son avidité. Il a retrouvé ses biens, ne veut pas tenir sa promesse et se croit assuré de son bon droit : *meum ius* revient dans sa bouche à plusieurs reprises dans ce passage (v. 1392 : *pro meo iure oras*) ; *ius* désigne ici la situation de propriétaire reconnue par le droit ; à son tour, Démonès réplique avec vivacité.

*Ius meum*, telle est aussi l'expression utilisée par Labrax dans la scène qui l'oppose à Démonès (et Trachalion) au sujet de Palestra et d'Ampélique. Sous les répliques vivement échangées par les personnages, affleurent les problèmes juridiques : ils sont présents avec le droit d'asile, que nie Labrax ; ils le sont avec la question de la propriété car il veut récupérer son bien. Ils le sont aussi parce que Pleusidippe a la ferme intention de poursuivre le *leno*.

Labrax entend donc s'emparer des deux jeunes femmes réfugiées sur l'autel, au mépris du droit d'asile et de la loi religieuse qui les protège ; il proteste de son bon droit :

« *Ius meum est ereptum mihi ;  
Meas mihi ancillas inuito me eripis.* » (v. 711-712).

On m'enlève ce qui m'appartient de plein droit ; tu m'enlèves des esclaves qui sont à moi, et cela contre mon gré.

Le « droit » arraché au *leno* est précisément sa situation de propriétaire, maître des deux jeunes femmes, ses esclaves. Seul importe, à ses yeux, ce droit de propriété, fondé sur l'argent qu'il a versé pour acquérir Ampélique et Palestra :

« *Argentum ego pro istisce ambabus cuius erant domino dedi.* » (v. 745)  
J'ai donné mon argent pour toutes les deux au maître qui les possédait.

C'est donc seulement contre argent qu'il peut accepter de renoncer à ce droit à condition que Démonès, et même Vénus, lui remettent à leur tour de

1. Elle est aussi mentionnée dans le *Pseudolus* (303-4) et datée des années 192-191 ; voir aussi Cic. *Off.* III, 15, 61 ; Plaute s'appuie sur une mesure très récente.

2. Gaius *Inst.* IV 17a.

3. Voir aussi *Rud.* 712-714 où figure une formule identique *si niue* ; Cic. *Caec.* 23, 65.

l'argent pour les acquérir. Labrax est étranger à toute autre considération : la naissance et la condition des deux femmes lui importent peu ; il refuse de tenir compte de la naissance libre de Palestra et de ses origines athéniennes. Il ne veut rien savoir du droit d'asile, ni des lois du pays ; quand Démonès déclare : « ce n'est pas permis, il y a une loi chez nous » (v. 724a), Labrax réplique : « je n'ai rien à faire de vos lois » (v. 724b-725a : *mihi cum uostris legibus/nihil quicquam est commercii*). *Commercium* appartient de façon très précise au lexique juridique : ce terme s'applique aux peuples d'Italie qui partagent avec Rome le *conubium* (droit de mariage) et le *commercium* (droit de passer entre eux des actes de droit : achat, vente, contrat). Le terme évoque un échange, une réciprocité que refuse manifestement Labrax. Parole sacrilège assurément, quand il s'agit de religion et de *lex templi*, mais parole qui traduit clairement la mentalité du *leno* ; il s'en tient à une conception formaliste du droit : « j'ai payé ; c'est à moi », la vente est régulière ; sa conformité à la justice importe peu. Aucune autre considération ne saurait entrer en ligne de compte ; ni la condition de Palestra ni la loi religieuse ne constituent des circonstances pouvant remettre en cause ce principe : le droit sert avant tout à seconder ses intérêts et à les protéger. Mais pour les autres personnages, ce rejet de la loi religieuse ou ce refus d'admettre la condition de Palestra en font un sacrilège et un hors la loi<sup>1</sup>. Il n'est donc pas surprenant qu'il soit condamné et que Palestra lui soit enlevée (v. 1283).

Le débat qui oppose Gripus et Trachalion est aussi une controverse portant sur la propriété, qui a pour objet la valise pêchée par Gripus. À nouveau, *ius meum* est utilisé par ce dernier pour désigner une situation fondée en droit<sup>2</sup>. Il est clair qu'il s'agit d'un débat annonçant un litige, comme le montre la fin de la scène : à Gripus déclarant *hunc meum esse dico*, Trachalion répond : *et ego item esse aio meum* (v. 1025). Ces deux affirmations opposées rigoureusement parallèles reprennent presque à la lettre la procédure en revendication existant à l'époque de Plaute<sup>3</sup> ; chacun des deux plaideurs affirmait successivement son droit en déclarant solennellement : *Hunc hominem meum esse aio*. Ces deux affirmations faisaient reconnaître comme tel le litige et permettaient la continuation du procès. C'est bien ce qui se construit dans cette scène de l'acte IV<sup>4</sup> ; mais ce litige n'aboutit pas à une sentence judiciaire, non seulement parce qu'il oppose deux esclaves, mais parce que l'arbitrage même n'a pas vraiment lieu.

La scène est évidemment faite pour susciter le rire : le dialogue s'accompagne de toute une gestuelle où chacun des esclaves s'efforce de s'emparer de la valise, en tirant sur le cordage. En même temps, ils disputent savamment

1. Les termes de *legirupa* (v. 652) et *legirupio* (v. 709) sont utilisés à son sujet, par Trachalion puis Démonès.

2. *Rud.* 1041 : *quamquam istuc esse ius meum certo scio...*

3. La *legis actio per sacramentum*, qui fait partie des actions de la loi ; voir Gaius *Inst.* IV,16 ; M. Ducos (1996), *Rome et le droit*, Paris, p. 122-123.

4. On peut deviner la même coloration juridique issue des formules d'action dans le vers 1069 : *Quo modo habeas, id refert, iurene an iniuria*.

de la propriété et de ses modes d'acquisition. Dans cette longue controverse, les arguments échangés s'appuient clairement sur le droit. N. Charbonnel<sup>1</sup> a montré que l'on retrouve des échos précis des règles et des débats qui figurent bien plus tard dans les écrits des juristes romains. Il ne s'agit pas donc pas d'une invention de l'auteur comique, mais de questions juridiques.

Pour affirmer que la valise lui revient, Gripus a recours à plusieurs arguments. En premier lieu, il considère que l'ancien propriétaire, s'il existe, n'a plus aucun droit sur la valise<sup>2</sup> : c'est un bien abandonné dont on peut s'emparer. En fait, en cas de naufrage, il n'est pas très sûr que l'on puisse parler d'abandon volontaire, d'une *derelictio*<sup>3</sup>. L'argument n'est pas vraiment développé, d'autant plus que Trachalion insiste fortement sur le vol ainsi commis. Pourtant, l'absence de propriétaire et la qualité de *res nullius* attribuée à cette mallette se trouvent sans cesse répétées par Gripus et reviennent comme un leitmotiv dans les scènes qui suivent<sup>4</sup>. Un second argument s'appuie sur le droit de chasse et de pêche (v. 970) : il s'agit du droit de capture (*occupatio*). La valise est une *res nullius*, un bien qui n'appartient à personne, Gripus l'a prise dans la mer avec son filet ; elle lui appartient par droit de capture<sup>5</sup>. Chez les juristes romains la règle de droit est mentionnée en termes quasiment identiques : « Les animaux, capturés sur terre, sur mer dans le ciel, c'est-à-dire les bêtes sauvages, les oiseaux et les poissons appartiennent à ceux qui les capturent. » déclare Gaius ; plus précisément, le juriste indique que, dès que l'animal est capturé, il devient aussitôt propriété de celui qui l'a pris<sup>6</sup>. Cette affirmation est précisément celle de Gripus.

Pour la fonder, les juristes soulignent que la mer est un domaine commun à tous, ce qui s'y trouve n'appartient à personne, par conséquent les poissons (et les autres animaux) appartiennent à ceux qui les pêchent (ou les capturent<sup>7</sup>). Ce principe de droit est affirmé par tous les juristes ; selon eux, il relève de la *naturalis ratio*, ce qui revient à en souligner l'ancienneté et le caractère

1. N. CHARBONNEL (1995), « Aux sources du droit maritime à Rome : le *Rudens* de Plaute et le droit d'épaves », *RHD*, n° 73, p. 318 : « ce qui sera le droit classique est déjà en vigueur pour l'essentiel à l'époque de Plaute. »

2. *Rud.* 964-965 : « *At ego quo pacto inuentust scio/Et qui inuenit hominem et dominus qui nunc est scio.* », cf. v. 967.

3. Pour la notion de *derelictio*, voir N. CHARBONNEL (1995), *art. cit.*, p.313-314.

4. *Rud.* 1018 ; 1025 ; 1231 (avec la réponse de Démonès).

5. V. 970 : « *in uenatu meo* » ; v. 984-5 : « *ubi demisi rete atque hamum, quicquid haesit extraho / Meum quod rete atque hami nacti sunt, meum potissimumst* » ; v. 1070-1071 : « *si in mari reti apprehendi, qui tuum potiust quam meum ?* » ; 1291-1292.

6. *Dig.* XLI, 1, 1, 1 (Gaius) : « *Omnia igitur animalia quae terra mari caelo capiuntur, id est ferae bestiae et uolucres pisces, capientium fiunt* » ; Gaius *Inst.* II, 67 : « *itaque si feram bestiam aut uolucrum aut piscem ceperimus, simul atque captum fuerit hoc animal, statim nostrum fit, et eo usque nostrum esse intellegitur, donec nostra custodia coerceatur.* »

7. *Dig.* I, 8, 2, 1 (Marcien) : « *Et quidem naturali iure omnium communia sunt illa : aer, aqua profluens et mare et per hoc litora maris* » ; *Dig.* XLVII, 10, 13, 7 (Ulpien) : « *et quidem mare commune omnium est et litora, sicuti aer, et est saepissime rescriptum non posse quem piscari prohiberi.* »

général<sup>1</sup>. Telle est la règle de droit à laquelle se tient obstinément Gripus et qu'il répète à plusieurs reprises.

Pour sa part, Trachalion utilise plusieurs arguments pour ébranler les certitudes de Gripus et le faire renoncer à cette prise, afin de récupérer la valise. Il insiste sur le vol commis, selon lui, par l'esclave de Démonès et suggère que lui-même pourrait être considéré comme complice (1021-1021) pour parvenir en quelque sorte à un compromis et réclamer un partage<sup>2</sup>. En outre, il tente d'interpréter la règle de droit pour réduire à néant les prétentions de Gripus, en niant le droit d'appropriation ou de capture. En premier lieu, il utilise la notion de domaine commun :

« *Qui minus hunc communem, quaeso, mihi esse oportet uidulum ?  
In mari inuentust communi [est].* » (v. 976-977)

Pourquoi donc, je te prie, cette valise ne doit-elle pas être aussi du domaine commun pour moi ? Elle a été trouvée dans la mer, qui est du domaine commun.

*Communis* signifie ce qui est commun, c'est-à-dire ce qui n'appartient à personne, ce qui échappe à l'appropriation privée, ce qui fait l'objet d'un droit d'usage pour tous. Selon Trachalion, au contraire, *communis* signifie ce qui appartient à plusieurs personnes et qui doit être partagé ; l'esclave joue donc sur la polysémie du terme. Pour sa part, Gripus souligne les conséquences aberrantes de cette interprétation : avec une telle règle de droit il deviendrait impossible de vendre les produits de la pêche car chacun réclamerait sa part, en se fondant sur cette notion de domaine commun et le métier de pêcheur disparaîtrait :

« *Nemo emat ; suam quisque partem piscium poscant sibi ;  
Dicant in mari communi captos.* » (v. 980-1)

Personne n'en achèterait ; chacun viendrait en réclamer sa part, en disant que la mer où ils ont été pris est du domaine commun.

Un second argument relève de la définition : comme il n'est pas possible de nier le droit de capture et de pêche, Trachalion affirme alors que la valise ne saurait être assimilée à un poisson. Par opposition à un poisson, la valise est « ce qui n'est pas né dans la mer et qui n'a pas d'écaillés » (v. 92). L'esclave s'appuie sur la nature spécifique de l'objet : il propose en quelque sorte une définition par genre et par espèces (*per genus et species*) ; c'est une définition restrictive qui doit amener son adversaire à renoncer à la valise. Gripus pourrait rivaliser de subtilité et interpréter à son tour cette définition pour la contredire. Mais l'esclave de Démonès s'en tient à son affirmation première : c'est le

1. *Dig. XLI, 1, 3 pr.* (Gaius) : *quod ante nullius est, id naturali ratione occupanti conceditur*. Justinien (*Inst. II, 1, 12*) renvoie au droit naturel et au *ius gentium*.

2. N. CHARBONNEL (1995), *art. cit.*, p. 319, souligne à ce propos l'attitude ambiguë de Trachalion, qui pourrait tout simplement vouloir s'emparer de la valise, à l'aide de ces beaux arguments.

produit de sa pêche ; tout ce qui se trouve dans la mer est assimilable à un poisson ; d'où la création du poisson-valise ! Droit et effet comique s'entrelacent.

Trachalion propose donc une interprétation de la règle juridique pour obtenir que Gripus renonce à la valise. Il s'appuie sur des raisonnements habiles si bien que Gripus le traite tantôt de « philosophe » (v. 987), tantôt de « Thalès » (v. 1003), ce qui revient à se moquer de son habileté et de sa subtilité rusée. Pour sa part, l'esclave de Démonès s'en tient strictement à la règle de droit sans admettre ni exception ni interprétation et rappelle sans se lasser que la valise est à lui, qu'elle provient de son activité, de son travail, de son filet et de sa barque (v. 1020). Les considérations de Trachalion lui sont étrangères et Gripus en arrive à opposer les lois de la ville connues du seul Trachalion, en un mot un monde étranger à ce qui est juste pour lui : « *neque ego istas ustras leges urbanas scio* » (v. 1024). Comme Labrax, il ne connaît qu'une règle toujours applicable, sans tenir compte des circonstances.

Il n'y a pas de conciliation possible et la controverse pourrait devenir querelle ; par moments, elle devient échange d'injures et pourrait déboucher sur une violente bagarre<sup>1</sup> ; elle ne peut devenir procès, car elle oppose deux esclaves, mais aboutit à un accord sur le recours à un arbitre à la fin de la scène. Ce choix d'un arbitre privé qui tranche en l'absence d'un procès, se comprend aisément vu la situation sociale des deux personnages, mais il appartient à un droit plus grec que romain<sup>2</sup>. Dans le *Rudens*, l'arbitrage lui-même n'aboutit pas parce que les deux esclaves ne cessent de se quereller devant Démonès et que la scène se transforme ensuite en scène de reconnaissance ; et Gripus est alors privé du produit de sa pêche. Le débat autour de la valise est essentiel car il permet de confirmer la condition libre de Palestra et lui fait retrouver ses parents. C'est à ce moment crucial qu'est envisagée la question de la justice : opposée par Démonès aux revendications de Gripus (v. 1096 : « *haud iniquum dicit* ») ou associée aux demandes de Palestra (v. 1137 : « *ius merum oras meo quidem animo* »), c'est elle qui finit par l'emporter quand Démonès retrouve sa fille.

Le cas de Labrax est bien différent parce qu'il aboutit à un procès et une condamnation : il y a un procès devant les « récupérateurs<sup>3</sup> », procès où il est condamné et où Palestra lui est retirée (v. 1281). Cette solution, relativement douce, est l'aboutissement de la procédure mise en œuvre par Pleusidippe : Labrax est traîné en justice (*rapere*), il est pris au collet, le cou tordu<sup>4</sup>. Une telle procédure pourrait se rapprocher de la convocation en justice qui est décrite dans la loi des XII Tables : le demandeur convoque son adversaire en justice.

1. *Rud.* 996 : *Furcifer* ; pour les menaces de coups : v. 1000 ; et surtout v. 1007-1010, où les esclaves envisagent d'en venir violemment aux mains.

2. A. SCAFURO (1997), *The Forensic Stage. Settling Disputes in Graeco-Roman New Comedy*, Cambridge, p. 154-167 ; U. E. PAOLI (1976), *op. cit.* ; à Rome, la *iudicis arbitriue postulatio* est différente car elle suppose un procès. Un tel arbitrage figure dans les *Epitrepontes* de Ménandre.

3. Les récupérateurs forment un tribunal collégial, souvent compétent pour des affaires entre pèlerins et citoyens ; Plaute a choisi un équivalent compréhensible par son public.

4. *Rud.* 853 : « *obtorto collo* » ; 868 ; et il sera ensuite pris dans une sorte de carcan (887-888).

Si ce dernier résiste, il « met la main sur lui<sup>1</sup> » (*manus iniectio*). Mais Labrax n'est pas simplement convoqué devant le magistrat, il est « empoigné et traîné devant les juges », selon l'expression de Pleusidippe (v. 859-860)<sup>2</sup>. U. E. Paoli<sup>3</sup> a longuement analysé la scène de l'acte III pour montrer qu'il y avait ici une procédure propre au monde grec (*ἀπαγωγὴ*). Un procès commence en principe par une citation à comparaître, mais il existe aussi une procédure plus rude, utilisée contre les malfaiteurs dangereux : voleurs ou agresseurs ; ils sont traînés en justice devant les Onze pour être condamnés : ils pouvaient être alors livrés au bourreau et mis à mort<sup>4</sup>, ou traduits devant un tribunal. Il faut ainsi distinguer *in ius uocare* et *rapere in ius*, qui est considéré comme une transposition de l'*ἀπαγωγὴ*, à l'usage du public romain.

De fait, Labrax n'est pas conduit devant un tribunal pour un litige ; il doit être livré au « bourreau » comme il est déclaré à plusieurs reprises<sup>5</sup> ; il doit comparaître devant les Onze, s'expliquer devant eux et, probablement, être condamné. La condamnation est assurée et s'accompagne de la menace des chaînes et de la prison (v. 876 : *in neruum*), lieu de détention avant une condamnation ou un jugement. Le détail de la procédure est éliminé : seule subsiste la mention du *carnifex* et par conséquent la certitude de la condamnation du *leno*.

Où réside donc le crime de Labrax ? La première hypothèse est qu'il a gardé comme esclave une femme libre, ce qui est un crime très grave ; toutefois, Pleusidippe ignore sans doute à ce stade que Palestra est de naissance libre : il l'apprend plus tard (v. 1267-1268). Mais Labrax a aussi manqué à ses engagements : un accord a été conclu avec versement d'arrhes, ce qui revient déjà, au moins en droit grec, à faire de Palestra la propriété de Pleusidippe, alors que Labrax entend la conserver pour lui (v. 859-862)<sup>6</sup> et commet ainsi un vol, un détournement de propriété ; les témoins de Pleusidippe (v. 90-93 ; v. 856-857) sont là pour constater qu'il a manqué à ses engagements et conservé pour lui un bien qui ne lui appartenait plus. Les modalités exactes du procès restent floues : Labrax a sans doute nié avant de passer en jugement et d'être condamné. La transposition de cette procédure dans un cadre compréhensible pour le public romain ne se fait pas sans difficulté<sup>7</sup>, mais la vivacité de la scène fait oublier des incohérences minimes que seule la lecture très attentive des savants contemporains a pu révéler.

Au-delà des pratiques judiciaires, tant Démonès que Trachalion et Pleusidippe considèrent a priori Labrax comme un coupable, déjà condamné par

1. *Lex XII Tab.* I, 1.

2. La différence entre les deux procédures est clairement indiquée dans *Persa* 745-750 ; *Curculio* 620-624.

3. U. E. PAOLI (1976), *op. cit.*, p. 113-127.

4. U. E. PAOLI (1976), *op. cit.*, p. 116-117, qui s'appuie sur Aristote, *Const. Ath.* 52,1 ; A. SCAFURO (1997), *op. cit.*, p. 409, p. 413-418.

5. *Rud.* 777-778, 857, 872, 876, 889.

6. A. SCAFURO (1997), *op. cit.*, p. 414-415.

7. Les incohérences sont soulignées par A. SCAFURO (1997), *op. cit.*, p. 417-419.

ses crimes. Trachalion envisage d'abord un procès jugé par un sénateur qui le condamnerait à une détention perpétuelle (v. 712-716). L'obstination avec laquelle il veut récupérer Palestra et Ampélisque, son mépris de la loi religieuse, sa cruauté même lorsqu'il envisage de brûler vives les deux jeunes femmes réfugiées sur l'autel, en font un être méprisable et, parfois, redoutable. La traduction littéraire de cette idée réside dans l'accumulation des injures et des supplices variés que les personnages se promettent d'infliger au *leno* ; Trachalion se réjouit des coups qu'il reçoit, veut d'abord le transformer en ballon de boxe (v. 721-2), avant d'imaginer d'autres tortures. Cette violence n'est pas seulement le fait de l'esclave ; elle est aussi présente chez Démonès, pourtant extérieur à l'affaire, au moins à ce stade de la pièce, mais que la conduite de Labrax indigne : il lui promet une moisson de coups (v. 763). Pleusidippe estime que Trachalion aurait dû le tuer sur place (v. 840) ; Labrax sera évidemment frappé (v. 710), on le menace de lui arracher les yeux (v. 730) ou encore il sera brûlé vif et dévoré par les oiseaux de proie (v. 770). Ces supplices ont en commun leur violence (qui répond à celle de Labrax et renchérit sur elle) et leur caractère hyperbolique ; en même temps la créativité lexicale de Plaute les rend comiques et les fait accepter<sup>1</sup>. Ainsi Labrax est condamné avant même d'être jugé ; il n'est même plus considéré comme un citoyen et se retrouve ravalé au rang d'un esclave recevant des coups. En un mot, à cause de sa perfidie, de sa violence, de son mépris des lois divines et humaines, il s'est fait étranger à la communauté humaine. Il a voulu faire violence à Palestra et Ampélisque contre tout droit et toute justice, il a maltraité la prêtresse : c'est pourquoi Trachalion implore l'aide des habitants et en appelle à la justice collective de la communauté civique (v. 615-625). Certes, la cruauté du *leno* en reste au stade de la menace si bien qu'il n'est pas condamné à mort, mais il perd Palestra et une bonne partie de ses biens.

La question du droit rejoint ici les thèmes développés dans le prologue de la comédie : elle rencontre la morale de la pièce où ceux qui pratiquent la fraude et l'injustice sont punis par Jupiter<sup>2</sup>. Ceux qui affirment avec raideur leur droit, révèlent leur avidité et leur sens limité de la justice. Ils s'en tiennent à des règles strictes en ignorant qu'il peut en exister d'autres ou des circonstances qui les rendent inapplicables : la liberté de Palestra, sa condition libre l'emportent évidemment sur un droit de propriété, affirmé sans nuances. C'est Térence qui déclare : « *summum ius saepe summa est malitia*<sup>3</sup> ». Mais dans le *Rudens*, Plaute semble déjà le suggérer à sa façon. En un temps où le formalisme juridique qui caractérisait la loi des XII tables commence à faire apparaître sa trop grande rigueur, Plaute en montre les limites. La littérature remet ainsi en question la pratique juridique. Après tout, la tragédie avec Ennius

1. *Rud.* 733, *flagiti flagrantia* ; 749 : *feles uirginalis*. Telles sont les injures adressées à Labrax : la moisson de coups ou la vengeance (v. 635-636) semblent aussi des créations plautiniennes.

2. *Rud.* 13-25 ; cf. A. GARZYA (1969), « À propos de l'interprétation du *Rudens* de Plaute », dans J. BIBAUW (éd.), *Hommages à Marcel Renard*, t. I, Bruxelles, p. 371.

3. *Heauton.* 796 ; cf. *Off.* I, 10, 33 : « *summum ius summa iniuria* ».

semble déjà esquisser ces problèmes ; l'*aequum et bonum* commence à faire son apparition dans le droit. Plaute est témoin de cette évolution qui pouvait être connue de son public.

La forte présence du droit constitue l'une des originalités du *Rudens* : les questions juridiques apparaissent sous la forme de controverses, à travers lesquelles doit s'établir la justice. Mais le *Rudens* n'est pas un traité sur la justice ni sur le droit. La problématique juridique est étroitement insérée dans l'intrigue de la comédie avec Labrax, puis avec la valise ; par l'échange de répliques, le dialogue théâtral accentue la controverse, en opposant vers à vers les personnages et les arguments. L'argumentation juridique elle-même ne se sépare pas de l'écriture comique, et dans cette création, le droit se fait littérature.

## La mer dans le *Rudens*

Pascale PARÉ-REY

(Université Jean-Moulin — Lyon 3, CEROR)

Traiter de la mer dans le *Rudens* nous semble s'imposer pour refléter la forte singularité de cette pièce du littoral, qui résonne de son grondement tout proche (*hic mare sonat* v. 206). Ce cadre maritime aboutit à de multiples décentrement, sur les plans historique, littéraire et fictionnel, et enfin poétique.

Si la mer occupe un poste significatif dans la civilisation et la littérature grecques, les Romains en ont une expérience plus nouvelle et plus circonscrite, même s'ils ne l'ignorent pas et que leur littérature en fait déjà état<sup>1</sup>. Ensuite, même si la mer est très souvent présente en arrière-plan chez Plaute<sup>2</sup>, les comédies sont d'ordinaire urbaines et athéniennes. Alors qu'ici nous sommes à Cyrène, ville d'Afrique du Nord<sup>3</sup> (dont les habitants ont le teint foncé, cf. le

---

1. M. SEITA (2005), *La vita è sogno ? Lettura della Rudens di Plauto*, Alessandria, p. 6 et suiv. Cf. la traduction de Livius Andronicus de l'*Odyssee*, le *Bellum Punicum* de Naevius qui narre le cadre maritime des guerres puniques, les victoires navales chez Ennius. Au théâtre, Ennius compose une *Andromède*, et l'*Aegisthus* de Livius devait représenter la tempête ayant surpris les Grecs voguant vers Troie, mais la comédie, du moins dans les fragments conservés, semble avoir ignoré la mer.

2. Les personnages reviennent souvent d'un voyage en mer, ou partent à la fin sur les mers : dans le *Miles gloriosus*, Paestrius raconte comment il s'est embarqué pour apprendre à son maître que son amie avait elle-même été emportée de force en mer, mais il ne pourra y arriver puisque des pirates prennent leur navire ; l'intrigue de la *Vidularia*, d'après ce que nous pouvons tirer des fragments, était très similaire à celle du *Rudens*, avec notamment les éléments suivants : un jeune homme qui fait naufrage, perd la valise permettant de retrouver ses parents, laquelle valise est repêchée par un pêcheur espérant faire fortune de ce butin. On peut noter dans ces vers la présence de la mer et de la tempête :

72 « *Illic est adulescens quem tempestas e mari* »

Frg. VII « *Ibi ut piscabar, fuscina ici uidulum.* »

Frg. XIII « *Vt semper piscetur, etsi sit tempestas maxuma.* »

3. Le port est un carrefour entre terre et mer et devait être, logiquement, le lieu de la rencontre entre Labrax et Pleusidippe, mais il devient significativement le lieu de leur rendez-vous manqué, v. 91 : *Neque quiui ad portum lenonemprehendere.*

jeu sur *subuolturium* et *subaquilum* v. 423), sur la côte libyenne. C'est dans le prologue que nous apprenons que ce sera le lieu de l'action : une ville côtière, dotée d'un port (v. 33-34 : « *Cyrenas... Illic habitat Daemones! In agro atque uilla proxima propter mare* »). Le bord de mer étant à l'arrière-plan, le décor est organisé en fonction du rivage, avec une bipartition de la scène entre, à gauche des spectateurs, la sortie latérale menant vers et le port, à droite vers la mer (alors que d'habitude on a une séparation *a foro/a peregre*)<sup>1</sup>. C'est donc un cadre bien différent des autres comédies plautiniennes. Enfin, cet éloignement des scènes comiques traditionnelles est peut-être aussi un rapprochement poétique voulu par Plaute, sans doute moins de Diphile dont il a repris l'argument que de l'univers tragique, qui cultive la distance, voire l'étrangeté<sup>2</sup>. La mer n'est donc pas un simple décor ; elle représente un lieu mais aussi des hommes et des objets qui lui sont liés, parce qu'ils étaient dedans... C'est aussi tout un espace symbolique, qui représente un ailleurs inquiétant, mais très présent dans le texte et dans l'imaginaire des personnages. C'est un également un thème dont il faut préciser la fonction en termes théâtraux. Car il y a bien un paradoxe : la mer est omniprésente dans le *Rudens*, mais irréprésentable sur scène.

Nous chercherons à voir, dans cette articulation problématique entre le texte et la scène, en quoi la mer est un thème central et un thème unificateur. Centrale, la mer l'est par sa place et son rôle, que nous détaillerons. Unificatrice, la mer est le lien entre les divinités marines et célestes qui président à la destinée humaine. Pour aborder ces différents aspects, nous examinerons tout d'abord la place de la mer dans les différents espaces théâtraux du *Rudens*, en montrant qu'elle est un lieu complexe et mouvant ; puis nous nous demanderons en quoi la mer contribue à la construction des personnages ; enfin nous envisagerons son rôle dans l'action, tant sur les plans dramatique que dramaturgique et symbolique.

## 1 Un lieu complexe et mouvant

On peut essayer de cerner, en guise d'introduction, cet espace : si l'on est sûr que la mer ne fait partie ni de l'*espace théâtral*, qui comprend les acteurs

1. La reconstitution de l'espace scénique est toutefois complexe : cf. M. SERTA (2005), *op. cit.*, p. 5-6 ; J. C. DUMONT (2001), « L'espace plautinien : de la place publique à la ville », *Où Courir ? Pallas*, n° 54, p. 104. Le *Rudens* fait exception parce que, dans cette pièce, ville et port semblent situés du même côté de la scène, tandis que le rivage où s'échouent Labrax et les deux femmes est de l'autre côté (cf. 855-56). Il faut tenir compte des vers 156-7 « à droite, le long du rivage » pour s'orienter. Tout cela n'empêche pas la compréhension des spectateurs ; et Arcture a déjà identifié la *uilla* près de la mer (34) et la direction par laquelle le jeune homme arrive sur scène, *ad portum* (65). Tous ceux qui ne sont pas natifs de Cyrène arrivent par la mer, sur le rivage à droite, tandis que le centre économique est à gauche sur la scène.

2. Cf. la remarque de J. EMELINA (1998), *Comédie et tragédie*, Nice, p. 161 : « Autant la comédie du XVII<sup>e</sup> siècle, de plus en plus attachée à peindre les moeurs du temps et la société parisienne, est *centripète*, autant la tragédie, par nature, est *centrifuge*, et étymologiquement, *exotique*. ».

et les spectateurs, et définit un certain rapport entre eux, ni de l'*espace scénique*, qui est l'espace réservé aux acteurs, en revanche la mer est partie prenante au moins du *lieu scénique*, de l'espace matériellement défini (par les rochers, la maison de Démonès, le temple de Vénus et son autel), et enfin sans nul doute de l'*espace dramatique*. Ce dernier, espace abstrait, comprend les signes de la représentation, comme les costumes, et la spatialité virtuelle du texte<sup>1</sup>, c'est-à-dire les lieux dont il est question dans le texte, comme la mer, la campagne autour de Cyrène, le port<sup>2</sup>. La mer n'est évidemment pas présente physiquement sur scène, mais signifiée, par des éléments du décor probablement (rochers, rivage) et surtout par le texte.

### 1.1 *Espace du hors scène et de la scène*

C'est ce que nous allons constater en étudiant les rapports entre le hors scène et la scène. On peut reconstituer l'action préparatoire au drame, la diégèse pré-dramatique, en s'appuyant sur l'argument et sur le prologue, et en soulignant que la mer occupait une place déjà importante dans ce hors scène fictionnel.

L'action première est le rapt de Palestra par des pirates. On ne sait si ces derniers l'amènent d'Athènes en mer, vers un lieu *x* (*subrepta* v. 3, v. 39-40), ou si elle est directement achetée sur place par le *leno* (v. 40). En tout cas, il la fait passer de ce lieu *x*, en mer, ou d'Athènes, vers Cyrène (v. 3 et 41). Ensuite le *leno* veut prendre la fuite, de Cyrène vers la Sicile, sur les conseils de Charmidès (v. 49 et suiv. et v. 62-63 *Ipsè hinc ilico/ Conscendit nauem, auehit meretriculas*) ; il prend donc la mer, mais une tempête provoque son naufrage (*naufragio* v. 4 et v. 73 *sedent eiecti; nauis confracta est eis*). Enfin Palestra réchappe de ce naufrage, qui la ramène de la mer vers Cyrène (v. 74-75) et elle devient protégée de son père, à leur insu à tous deux (*deuenit* v. 5 et *inprudens* v. 4) ; s'ensuivent pour finir les reconnaissances et retrouvailles (*cognoscitur* v. 5), grâce au *uidulum* repêché par Gripus (*extraxit* v. 1).

Avant le drame se sont déroulées les trois premières actions (rapt, achat et embarquement, naufrage) tandis que le drame présente les conséquences de la tempête et le sauvetage des deux hommes et des deux femmes. L'action dramatique commence donc dans un entre-deux, alors que deux paires de personnages tentent, sans se voir, d'échapper à la mort en mer et essaient de gagner la terre ferme, le rivage de Cyrène. Ce prologue s'arrête quand les jeunes femmes ont sauté du navire dans la barque, début de l'action dramatique proprement dite. Plus précisément, quand Arcture dit *nunc* au v. 76-77, elle parle de l'action que l'on doit considérer comme en train de se dérouler à l'arrière-plan (de la scène ? en coulisses ? nous y reviendrons) alors que Scéparnion, puis

1. A. UBERSFELD (1996), *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, p. 37 : « L'espace dramatique est une abstraction : il comprend non seulement les signes de la représentation, mais toute la spatialité virtuelle du texte, y compris ce qui est prévu comme hors scène. »

2. *Ibid.* pour ces distinctions entre les différents espaces théâtraux.

Pleusidippe et Démonès vont entrer en scène : les jeunes femmes sont ballottées par les flots, du rocher vers la terre (*ab saxo ad terram*), vers la villa de Démonès (*ad uillam*). Ainsi, que ce soit dans l'action narrée, ou dans l'action représentée, la mer est toujours impliquée : dans les trajets séparés des personnages d'Athènes vers Cyrène, dans la tentative de fuite de vers la Sicile, du *leno* et de son équipage. La mer est donc tout d'abord un lieu de séparation, domageable, entre Palestra et son père, mais heureux quand c'est entre Palestra et le *leno*. Ce lieu mouvant illustre bien le destin des personnages, tous à la recherche les uns des autres.

### 1.2 Espace de l'action représentée/décrite/narrée

Cependant cette action scénique n'est pas forcément représentée : quand il s'agit d'événements ou de phénomènes maritimes, elle est essentiellement décrite. La mer est alors mise à distance du *lieu scénique* mais réintroduite dans l'*espace dramatique* par le biais du récit. Dès les premiers mots de l'*argumentum* la pièce est ancrée dans l'univers maritime : *piscator* désigne un personnage de premier plan, Gripus, par son métier de pêcheur ; son instrument de travail, *reti*, sera vraisemblablement un accessoire de scène ; le complément *de mari* indique le lieu d'une action qui aura lieu pendant le temps de la comédie : *extraxit uidulum* (on retrouve ces éléments notamment au v. 1071, dans la bouche de Gripus).

Dans le prologue sont évoqués des phénomènes maritimes — les flots bouillonnants, les courants contraires — dans de nombreuses occurrences de mots comme *fluctus* et *fluctuare* : c'est d'abord Arcture qui dit avoir provoqué d'énormes vagues (v. 69), dont les conséquences touchent les jeunes femmes ballottées par les flots, rejetées du rocher vers la terre (v. 76, 165, 170, 369-70) ; les pêcheurs qui ne peuvent que constater combien la mer est encore houleuse (v. 303), ce qui leur interdit la pêche en haute mer et les cantonne au ramassage de coquillages et autres crustacés (v. 304) ; enfin Démonès qui pense que son esclave Gripus est quand même parti pêcher au loin mais reviendra bredouille, ce qui l'obligera à faire maigre (v. 893-903) ; ce dernier revient effectivement peu après en se félicitant d'être, lui et sa barque, sains et saufs, et d'avoir rapporté de ce *mari fluctuoso* (v. 910) un produit très particulier. Ces actions sont objets de discours, sans qu'il soit nécessaire de les décrire ou de les représenter. Mais il est un épisode marquant, celui du naufrage, qui est d'abord décrit, dans une scène remarquable, puis raconté, à maintes reprises, par les victimes qui n'en finissent par de ressasser cet événement de façon plus ou moins développée.

Précisons d'emblée que rien dans le texte ne nous dit si les personnages décrits, Labrax et Charmidès d'un côté, Ampélique et Palestra de l'autre, sont effectivement en scène ou non : le découpage en scènes selon les mouvements d'entrée et de sortie des personnages n'étant pas celui du théâtre antique, on ne peut se fier à ce critère. Il nous semble que cette *ekphrasis*, riche

en adverbes de lieu et en démonstratifs, autorise à penser que des figurants puissent esquisser les gestes décrits par Scéparnion ; mais il est vrai, inversement, que la dimension visuelle de la description peut être accentuée afin de suppléer à une mise en scène économe de moyens. Si, en outre, Labrax et Charmidès se montraient déjà sur scène, l'effet de leur entrée (qui n'intervient qu'au v. 485) serait moins saisissant. L'indécision est permise, et peut-être consciemment ménagée par le dramaturge afin de permettre une libre interprétation du texte. Lisons donc le passage en gardant à l'esprit que les personnages sont décrits comme s'ils étaient en scène, sans préciser si leur présence est effective ou seulement imaginaire<sup>1</sup>.

Ce sont tout d'abord Labrax et Charmidès qui sont aperçus par Démonès au v. 148, en train de nager (v. 155) ; mais ces *homunculi* font plutôt rire Scéparnion qui n'hésite pas à faire un jeu de mots à leurs dépens reposant sur le double sens du verbe *lauerunt*. En revanche quand le même Scéparnion décrit le naufrage des deux jeunes femmes, les *mulierculae*, il adopte un ton tragique (solennité de son invocation à Palémon, terme *facinus*), fournit force détails qui rendent la réalité presque palpable. Sa tirade (v. 162-178) est très mouvementée, très visuelle (il y a sept occurrences du verbe *uideo*, v. 157, 162, 163, 167 et 171), et décrit le ballottage des personnages à droite et à gauche, leur oscillation entre victoires et dangers. *L'espace dramatique* est dilaté par cette teichoscopie<sup>2</sup>, puisque le spectateur imagine la houle (*fluctus* v. 165, 168, 171, *undas maioris* v. 167, *unda* v. 169 et *undas* v. 174) ou croit la voir à travers les yeux du témoin.

Ensuite le naufrage sera maintes fois raconté par différents personnages, si bien que la proposition *confracta (est) nauis* devient une sorte de leitmotiv. Tout de suite après la description détaillée de Scéparnion, Palestra occupe le devant de la scène et évoque le naufrage dans son *canticum* solitaire (v. 188 : *timidam eiectam* pour se présenter et v. 199 pour exprimer sa désolation : *Is nauem atque omnia perdidit in mari*) ; puis, ayant retrouvé Ampélisque, elle en fait part à Ptolémocratie, pour justifier leur accoutrement et implorer le

1. La critique penche plutôt pour la première solution : A. GARZYA (1997), *La parola e la scena. Studi sul teatro antico da Eschilo a Plauto*, Naples, parle d'*unicum* ; O. GANNIER (2006), « "Que diable allait-il faire dans cette galère ?" Récit de mer et heureux naufrage au théâtre : d'Eschyle à Wilkie Collins », *Loxias*, n° 12, *Le récit au théâtre (1) : de l'Antiquité à la modernité*, mis en ligne le 06 avril 2006, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1012>, lit ce passage ainsi : « On ne trouve que quelques exemples d'action maritime en temps réel, présentée sur scène, et dans ces cas particuliers le dialogue et l'action prennent le pas sur le récit, généralement dévolu aux périodes plus discoureuses qu'actives. Dans le *Rudens*, on assiste en direct à la sortie de l'eau des héroïnes, et le récit est absolument contemporain de l'action ». Je remercie en tout cas I. DAVID d'avoir attiré mon attention sur ce problème.

2. Ou « vision depuis les remparts », par laquelle les acteurs observent les événements au-delà des limites de la scène, et en parlent sur scène pendant qu'ils se déroulent, par opposition à un événement rapporté après sa réalisation. La plus célèbre se trouve en *Il. III* 161-244 où Hélène décrit à Priam les héros grecs qu'elle est seule à percevoir ; le procédé est repris au théâtre par Euripide, où Antigone, dans le prologue des *Phéniciennes*, contemple l'armée ennemie qu'elle décrit à son pédagogue, du toit du palais. Cf. *supra* la note 1, p. 27 dans la contribution de B. DELIGNON.

secours de la prêtresse (v. 272 *quaene eiectae e mari simus ambae obsecro...*). C'est ensuite Ampélisque qui rappelle cette épreuve, en général (v. 348 *ex malis multis...*) puis de plus en plus précisément, à la demande de Trachalion (v. 354 et 355-8 ; 366-72). Enfin c'est encore elle qui se remémore avec émotion leur naufrage un peu plus loin (v. 408-411). Nous avons ainsi le point de vue d'un personnage témoin, spectateur de la scène, et celui des victimes, en des termes qui se répondent<sup>1</sup>. Mais alors que les victimes se lamentent, Trachalion se réjouit d'un tel événement, en y voyant la punition des mauvais (v. 358b-360) : l'oscillation des points de vue sur un même épisode évoque bien la séparation entre les bons et les méchants du prologue ; on assiste à la punition des derniers sans que les premiers ne soient encore récompensés. Toutefois les victimes se félicitent des bienfaits de Ptolémocratie qui adoucissent leur détresse (Palestra v. 289-90 et Ampélisque v. 408-10). Car ce naufrage, il faut bien le dire, est aussi un sauvetage.

La mer est d'abord le lieu du « trauma initial » (le rapt de Palestra), lieu de destruction (naufrage) et de désespoir (pour les femmes voyant à nouveau Labrax et Charmidès) ; mais on va voir qu'elle est également un lieu de construction et de reconstruction, d'espoir : mer nourricière pour cette population de Cyrène, et mer écrin pour le trésor que sont la valise et la cassette, qu'elle rejettera sur le rivage.

## 2 Un élément de construction des *dramatis personae*

Nous allons donc à présent nous tourner vers les personnages, qui se construisent et se définissent par rapport à ce lieu, avec lequel ils entretiennent des relations ambiguës.

### 2.1 Par leurs noms et fonctions

Les personnages se définissent en effet tout d'abord par leur nom, qui les rattache à la terre pour les uns (Scéparnion vient de σκέπαρον « hache », pour l'esclave de Démonès qui travaille dans les champs), qui définit leurs qualités physiques ou morales pour les autres (Trachalion ou τράχηλος « cou, nuque », qu'il doit avoir fort(e) ; Ampélisque est le diminutif de ἄμπελος « vite » ; Daemônès est un δαίμων, un « génie tutélaire », Ptolémocratie est l'union de πτόλεμος « guerre » et de κράτος « force ») ; qui les relie à l'univers maritime pour trois autres encore.

1. À la réserve près qu'Ampélisque relate comment elles ont sauté du navire dans la barque (*in scapham insiluimus*, v. 366), tandis que Scéparnion n'assiste qu'à la deuxième partie des événements, en voyant les femmes ballottées dans la barque (« *Mulierculas / Video sedentis in scapha solas duas* » v. 162-3). Dans les deux cas, il est question du danger, v. 169 et 349, pour ces femmes *miseræ* v. 164 ou *timidae* v. 366 ; dans les deux cas, les divers mouvements sont évoqués, par les répétitions dans la description de Scéparnion, par l'expression *exemplis plurimis* d'Ampélisque, v. 370.

Pleusidippe, dont le nom est orthographié de façons variées, est toujours lié à πλέω « naviguer » et ἵππος « cheval ». Gripus ou γριπεύς, signifie « pêcheur », et il est bien qualifié de *piscator* dans liste des *personae* ; c'est lui que l'on verra revenir enchanté de sa pêche nocturne, alors que les autres pêcheurs restent indistincts : nous en reparlerons. Labrax ou λάβραξ signifie « loup », un poisson de mer, nommé ainsi à cause de sa voracité. Le nom est bien en harmonie avec le personnage, dont les traits essentiels sont la violence et l'avidité<sup>1</sup>. Gripus va lutter pour prendre un gros poisson tandis que Labrax déploiera des trésors de ruse pour échapper à la capture. Mais Gripus échouera et le poisson s'en tirera sans gros dommage...

Il est ensuite des personnages liés à la mer par leurs fonctions. Nous retiendrons deux personnages individuels, Arcture et Neptune, et un groupe, les pêcheurs.

Arcture se présente dans le prologue comme une étoile liée à Jupiter, qui gouverne terres et mers (v. 1 : *mariaque et terras mouet*). C'est une étoile qui a son lever héliaque<sup>2</sup> à la mi-septembre, ce qui a des répercussions sur les marées. Plus précisément, son lever et son coucher, dans l'hémisphère Nord, coïncident avec les équinoxes d'automne et de printemps, propices aux grandes tempêtes aussi bien en Méditerranée que sur l'Océan. C'est ce qui lui permet de dire qu'elle a fait gronder la tempête (v. 69 : *Increpui hibernum et fluctus moui maritimos*), en guise de punition pour le *leno* qui s'embarquait sans avoir honoré son engagement vis-à-vis de Pleusidippe et en guise de rétribution de l'honnête Palestra, enlevée pour un commerce déshonorant (v. 68 : *tetuli ei auxilium et lenoni exitium simul*). Il ne sera plus question par la suite d'Arcture, mais c'est bien de cette tempête que découlera l'action dramatique, et cette action remplira le « programme » tracé en termes moraux par l'étoile.

Arcture est la compagne de Jupiter, mais c'est Neptune qui remplira un plus grand rôle dans l'action : ce dieu de l'élément humide, assimilé à Poséidon, sera fréquemment invoqué, par le biais d'images qui en font une figure protéiforme, très romaine, et comique. Il est d'abord remercié par Trachalion comme un *aleator*, un joueur de dés, particulièrement habile (v. 358-9 : « *Oh, Neptune lepide, salue ! / Nec te aleator nullus est sapientior* »), parce qu'il a sorti un joli coup (v. 360 : « *lepide bolum* »), en causant la perte des scélé-rats ; dans cette tempête conçue comme une partie de dés, dominée par le hasard, Trachalion pense qu'il a réussi à épargner les innocents et à se jouer du mauvais, Labrax, en le régaland de grosses vagues, comparées à de grandes coupes (v. 362 : « *Neptunus magnis poculis hac nocte eum inuitavit* »). Notons qu'évidemment Labrax n'est pas mort de boire (v. 361 : « *periiit potando* »), mais

1. Cf. la contribution de J. C. DUMONT à ce volume, *supra*, p. 109.

2. Le lever héliaque d'une étoile est le moment où elle devient visible à l'est au-dessus de l'horizon à l'aube, après une période où elle était cachée sous l'horizon ou était située juste au-dessus de l'horizon mais noyée par la luminosité du Soleil, ce qui sert de repère temporel aux Grecs (cf. Soph. *Edipe Roi*, v. 1137 « du printemps à l'Arcture »).

qu'il apparaît dans la scène suivante en s'enquérant du sort de Palestra et Ampélisque, butin qu'il espère bien revoir.

Mais pour les naufragés, Neptune sait parfaitement ce qu'il fait : selon Labrax, c'est un *balineator frigidus* (v. 527), « un maître de bain glacé », qui ne sert que des boissons froides et salées (v. 530), qui les a forcés, selon Charmidès, à boire abondamment des coupes salées (v. 588-91), dans un naufrage-banquet fort désagréable. Selon Ampélisque, c'est également Neptune qui leur a imposé un bain (v. 699-701 : « *Lautae ambae sumus opera Neptuni noctu* »), d'où son indignation quand Trachalion assimile Neptune à un édile scrupuleux (v. 373-4 : « *Quamuis fastidiosus / Aedilis est* ») qui refuserait les mauvaises marchandises, en l'occurrence les *inprobae merces* que seraient Palestra et Ampélisque, rejetées sur le rivage par les flots. Enfin, et en revanche, Neptune est remercié par Gripus qui vient de faire sa pêche miraculeuse (v. 906-7 : « *Nep-tuno has ago gratias meo patrono, / Qui salsis locis incolit pisculentis* ») : son patron cette nuit lui a offert un poisson d'une nouvelle sorte (« *piscatu nouo* » v. 911) qui devrait lui permettre de s'enrichir. Ces divinités se servent de la mer pour se jouer des personnages et décider de leur bonne ou mauvaise fortune, du moins au début de la pièce, quand les hommes n'ont pas encore repris en main leur destin.

Arrêtons-nous sur un dernier groupe de personnages, les pêcheurs, dont Gripus se détache. Eux chantent la misère d'un métier aléatoire<sup>1</sup>, dépendant de la nature (v. 290-305) : ils vivent de la mer, mais mal, parce que si elle est houleuse comme c'est le cas actuellement (v. 303 *Atque ut nunc ualide fluctuat mare*), la pêche est difficile et infructueuse. Ils sont les parents pauvres des paysans, qui, grâce à la culture du *silphium*, marchandise rare et précieuse, produit d'exportation (v. 630-1), devaient s'assurer meilleure subsistance. Les pêcheurs évoquent donc leur triple activité : la pêche au large, en bateau (*ad mare, e mari*, v. 295 et 300) ; la pêche en bordure de rivage, visant les poissons de bord de mer et les crevettes, à la canne et à l'épuisette (*piscatum hamatilem*, v. 299) ; et enfin la pêche à pied, de fruits de mer et autres coquillages (*piscatum saxatilem*, v. 299)<sup>2</sup>. La faune maritime énumérée v. 297-8 est pour nous quelque peu pittoresque ; en tout cas elle participe de la poésie de la pauvreté qui anime ce récitatif (en septénaires iambiques, fait assez rare). Ces *realia* sont toutefois vite tournées en dérision par la moquerie de Trachalion (v. 310-11 : « *Saluete fures maritimi, conchitae atque hamiotae, / Famelica hominum natio!* ») et par leur autodérision (v. 312) qui anticipe peut-être celle de Gripus (v. 936-7), se rêvant roi mais ne dînant que de vinaigre et de sel. Finalement, le groupe de pêcheurs et Gripus, vêtus de haillons (v. 293), comme certains pauvres chez Euripide, ont pu susciter la pitié mais évoluent par la distanciation qu'impose la remarque de Trachalion vers un type comique.

1. Cf. V. J. ROSIVACH (1983), « The *aduocati* in the *Poenulus* and the *piscatores* in the *Rudens* », *Maia*, n° 35, p. 83-93.

2. Nous remercions Paul M. Martin de nous avoir aidée à préciser ces différentes activités halieutiques.

## 2.2 Par leur langage et gestuelle comiques

Le comique du *Rudens*, qui va nous occuper maintenant, est évidemment nourri de références maritimes et cela en fait un répertoire assez original. Le sel, mangé par Gripus, est aussi celui que les naufragés ont bu, contraints et forcés, et il est l'occasion d'un jeu de mots exercé aux dépens de Labrax par Charmidès (v. 517), qui remarque le changement en son compère, passé de la catégorie « sans sel » à « salé » (*qui te ex insulso salsum feci opera mea*). D'autres images empruntées au registre maritime nourrissent ce comique verbal comme la comparaison entre le nombre de clous d'un navire et les soudures sur le dos de Labrax (v. 753-4) ; c'est encore Gripus qui menace de traiter Trachalion comme une pieuvre (v. 1010), c'est-à-dire de le jeter par terre. De façon moins anecdotique, les questions sur la valise — son possesseur, le lieu de la pêche, et la nature même de l'objet pêché — s'étendant sur les v. 962-991, progressent ensuite vers le loufoque et jusqu'à l'absurde. Alors qu'on est parti d'un point de droit précis, la contestation de propriété, on en arrive à parler d'un objet hybride, un « poisson valise » (*uidulum pisces* v. 988, 993)<sup>1</sup>. Dans ce contexte, le lieu de la pêche est fondamental : la mer est qualifiée à plusieurs reprises de *commune* (v. 974, 976, 981)<sup>2</sup> par les deux personnages qui s'affrontent, Gripus et Trachalion, mais pour le premier cela signifie que tout ce qui s'y trouve est commun à tous, tandis que Trachalion fait la différence entre les êtres animés, qui sont nés dans ce domaine commun, et les inanimés, qui s'y trouvent par hasard. C'est pourquoi Gripus veut brouiller cette distinction et parle d'un poisson valise.

En ce qui concerne le comique gestuel, nous renvoyons à l'étude d'I. David<sup>3</sup> et remarquerons seulement que l'eau de mer est à l'origine d'un jeu de scène très trivial : le malaise de Labrax, qui ne se remet pas de sa lutte avec les vagues et qui est soutenu par un Charmidès qui serait trop heureux de le voir « vomir ses poumons » (v. 510-2). Ce geste est lié à leur identité de naufragés, qui est également construite par leurs costumes et accessoires.

## 2.3 Par leur présence scénique : costumes et accessoires

Ce sont les naufragés dont le costume est décrit : ils martèlent que leurs vêtements sont en piteux état, car ils ont été trempés et abîmés par leur bain forcé. Juste après leurs retrouvailles, Palestra souligne son *uuida ueste* v. 251 ; puis Ampélique renchérit en décrivant leur état pitoyable (*timidas, egentis, uuidas, eiectas, exanimatas*, v. 408-411) ; enfin elle s'excuse auprès de Vénus de se présenter en cet état (v. 699-701) : « *Lautae ambae sumus opera Neptuni noctu ; /*

1. Comme nous l'a encore fait remarquer Paul M. Martin, l'absurdité de la dénomination est toutefois à nuancer, si l'on pense à l'usage commun de désigner maints poissons par un objet qui leur ressemble, comme le « poisson-semelle », c'est-à-dire la sole.

2. Sur ce point, cf. M. Ducos, *supra* p. 164.

3. Cf. I. DAVID, « Gestes codifiés et gestes caractérisants dans le *Rudens* », *supra*, p. 91 et suivantes.

*Ne indignum id habeas neue idcirco nobis uitio uortas, / Si quippiamst minus quod bene esse lautum tu arbitrare*»). Labrax se plaint encore de Neptune qui est responsable de son *ornatum*, certainement misérable et inutile (v. 485-8), puisqu'il ne le protège pas du froid (v. 527-30) ; puis c'est au tour de Charmidès de s'indigner et de se plaindre de ses vêtements trempés (v. 573-5 : « *At uides me, ornatus ut sim uestimentis uuidis* ; v. 585 : *Sed quid ego hic asto infelix uuidus ?* »). Ensuite l'insistance est moindre : les vêtements sèchent, le naufrage passe à l'arrière-plan, pour laisser la place à la question de la cassette et de la reconnaissance. Peut-être le tragique laisse-t-il aussi davantage la place au comique, et que les haillons, marqueur tragique, s'effacent en suivant cette dynamique.

Pendant des accessoires liés à la mer vont apparaître dans la deuxième partie de la pièce. Nous ne reparlerons pas des instruments de travail des pêcheurs, comme les hameçons, les cannes à pêche, les filets, mais nous concentrerons sur la *rudens*. Elle est bien liée à la mer, parce que ce que Gripus a pêché, par ses soins, son travail, son filet et sa barque (*Mea opera, labore, et rete, et horia*, v. 1020a), c'est effectivement la valise qui est tombée du bateau et que la mer a rejetée, à laquelle cette *rudens* est attachée. C'est seulement par la présence de ces objets que pourra s'opérer la reconnaissance de Paestra et donc s'amorcer le dénouement. Est-ce vraiment « le nom d'un objet sans importance dans l'action, le cordage (*rudens*) que Gripus traîne derrière lui, après avoir pêché la valise de Labrax<sup>1</sup> » ? Dans le texte, il est effectivement discret : il apparaît une première fois dans l'*argumentum* en forme d'acrostiche, grâce auquel on peut lire le titre de la pièce. Il figure ensuite toujours à l'accusatif, sous la forme de *rudentem* (accordé au féminin v. 938 avec le démonstratif *hanc* et le relatif *quam* dont il est l'antécédent) ; il est objet des verbes *complico* v. 938, *mitte* v. 1015 et *amittas* v. 1031, alors que Gripus avait déjà ordonné à Trachalion *mitte modo* au v. 929. On peut donc s'imaginer les deux esclaves, Gripus et Trachalion, en train de tirer dans des sens opposés (*quam trahis* v. 938), le premier tenant la valise, le second s'étant emparé de la *rudens* et menaçant de s'approcher dangereusement de la valise pour s'en saisir (puisqu'il enroule le bout). La *rudens* se transforme en monnaie d'échange puisque Trachalion répond qu'il la lâchera, si Gripus lâche la valise (v. 1015b *Mittam ; omitte uidulum*) ; elle devient également une sorte de gage de propriété quand Trachalion la lâche enfin et que Gripus se met à l'écart pour réfléchir et s'imaginer avoir gagné la partie<sup>2</sup>.

Certes la *rudens* joue un rôle moins important que les objets donnant leur titre aux deux autres pièces de Plaute, cependant il est peut-être intéressant de constater que ces deux pièces présentent des parentés avec l'intrigue du *Rudens*. Dans l'*Aulularia* ou « pièce à la marmite », l'objet a évidemment une

1. Cf. l'édition de la CUF, p. 113.

2. Symboliquement, cette scène marque un tournant sur lequel M.-H. GARELLI a attiré notre attention : c'est à partir de ce moment, quand les éléments permettant de révéler les identités sortent de la mer, que l'espace va se refermer, la mer se retirer.

grande importance. Trouvée par un vieil avare qui continue de faire comme s'il était pauvre, de peur qu'on lui vole son trésor, la marmite fait l'objet d'une chasse jalousement gardée, un peu comparable à notre valise qui est convoitée par plusieurs des personnages pour diverses raisons, la principale étant l'enrichissement. Dans la *Cistellaria* ou « la pièce au coffret », l'intrigue tourne autour d'une cassette permettant d'établir la véritable identité de Sélénie, enfant trouvée dont on découvre qu'elle est fille d'un citoyen, Démiphon, et qui peut alors épouser Alcésimarque, son amant : on saisit bien la proximité avec l'argument du *Rudens*. L'objet est ici aussi important parce que c'est lui qui permet l'extraction de la valise, de la mer vers la terre, comme s'il faisait le lien entre les deux éléments.

Accessoire du pêcheur, non pas constitutif de son métier, mais distinctif de son rôle dans l'action, la *rudens* appartient à toute une panoplie d'accessoires de scène qui composent les personnages et leurs relations par rapport à la mer : elle fait vivre les pêcheurs, manque de faire noyer deux hommes et deux femmes, mais permet aussi au spectateur de sourire, voire de rire franchement quand les mésaventures et la mise tragiques des personnages sont tournées en dérision et sont occasion de jeux de scène burlesques. Elle construit ainsi les personnages mais joue également le rôle d'un personnage à part entière.

### 3 Un moteur de l'action

La mer est une force motrice, un ressort de l'action dramatique et dramaturgique. Par son état déchaîné, elle a bouleversé l'ordre des choses, mais pour mieux le rétablir en réalité. Elle emmène par exemple le *leno* et le ramène (v. 451-2) alors qu'elle aurait dû, dans la pensée des femmes (*ratae*) l'engloutir. Elle sauve au contraire ces dernières qui pensaient ne pas s'en sortir. C'est bien elle qui permet les changements décisifs nécessaires à la λύσις en orientant les événements vers la μεταβολή εἰς εὐτυχίαν.

#### 3.1 Ressort dramatique

À côté du naufrage qui est un motif central dans la première partie, se dessine le motif de la pêche de la valise, pêche miraculeuse pour Gripus, mais pêche problématique puisque le règlement de son sort, la question de sa propriété, occupera une large part de la fin de la pièce (v. 938-1090, 1227-1264 et 1289-1423). Quand Ampélisque mentionne pour la première fois la *cistella* v. 389 et le *uidulum* v. 392, Trachalion envisage tout de suite que quelqu'un les ait repêchés. Ainsi quand le public, et Trachalion, verront Gripus traîner une valise, on l'identifiera aussitôt et le rythme se tendra, dans l'attente de son ouverture. Mais Gripus la considère sienne et fonde tout un rêve de richesse sur cette pêche miraculeuse. Du poids de la valise, il déduit qu'elle est pleine

d'or, et c'est l'occasion pour lui de bâtir des châteaux de cartes (v. 906-937)<sup>1</sup>. Le personnage pense ainsi se démarquer des autres pêcheurs qui demeurent pauvres, et des autres esclaves, qui ne peuvent racheter leur liberté.

La valise est objet de quête pour Gripus, Labrax, Palestra, pour des motifs divers : la richesse pour les hommes et le dévoilement de la véritable identité de la jeune femme. La mer, qui était son écrin puis qui l'a rejetée, laisse ensuite les hommes trancher sur son possesseur par un arbitrage, en un mot se rendre à nouveau maîtres de leur destin.

### 3.2 *Élément dramaturgique et symbolique*

La mer, sur le plan dramaturgique, a un effet structurant : de lieu de séparation, elle devient occasion de retrouvailles. Alors que la première partie de la comédie est plutôt liée au naufrage, la seconde à la valise et à la reconnaissance, c'est la mer qui fait le lien, justement parce que, on vient de le voir, la valise a été repêchée en mer et que se pose le problème de son possesseur et de son contenu, fondamental pour le rétablissement de l'ordre dans les liens de parenté.

La mer est aussi un élément de structuration de la pièce par les jeux d'ironie et de contraste qu'elle contribue à créer : rappelons que la scène de teichoscopia est reçue par Démonès avec une froide distance, alors qu'il s'agit de sa fille qui est en train de se démenager dans les flots ; en revanche l'oscillation est en sens inverse lorsque le registre grivois de la scène entre Scéparnion et Ampélisque est désamorcé par la vision des deux naufragés (v. 449). Structurante, la mer est aussi motrice, en tant que lieu riche de potentialités dramatiques : elle permet des coups de théâtre, comme l'arrivée des personnages par mer, à la surprise de Scéparnion, Pleusidippe et Démonès tout d'abord, puis à la surprise d'Ampélisque qui voit arriver, sur le rivage, le *leno* et son comparse (v. 449-452) : la mer demeure à juste titre un lieu dont elle a peur (*timeo* : v. 449) et qui n'a malheureusement pas englouti ces hommes comme elle le croyait (v. 452).

Nous avons noté que la mer symbolise un instrument tragique du destin des personnages, mais qu'elle est également source d'effets comiques. On peut par conséquent s'interroger sur son statut poétique : est-elle un marqueur générique ? On la rattacherait en effet, dans la poésie en général, au genre épique, où elle est le lieu des pérégrinations des héros, ou élégiaque, où la rive est souvent le lieu du rival et du danger pour le couple ; dans la poésie dramatique en particulier, ce serait plutôt un lieu tragique : espace topique des heureux naufrages<sup>2</sup>, espace insulaire de l'action du *Philoctète* de Sophocle qui se déroule à Lemnos, espace poétique des *Perses* où se déroule un récit de combat naval,

1. Cf. l'analyse par C. FILOCHE de ce passage dans ce volume, *supra*, p. 119 et suivantes.

2. Le *topos* de l'heureux naufrage se rencontre au théâtre, dans la tragédie et dans la comédie (dans l'*Hélène* d'Euripide il permet les retrouvailles d'Hélène et de Ménélas ; dans la *Vidularia* de Plaute), et dans d'autres genres, en poésie et en prose (dans l'*Odyssée*, le naufrage sur terre des Phéaciens signe la fin des péripiéties sur mer ; dans le *Satyricon* de Pétrone il permet la libération des héros).

la bataille de Salamine, ou de l'*Iphigénie en Tauride* avec ses évocations de la mer et des navires, espace funeste enfin de la mort d'Hippolyte ; mais on voit peu d'exemples de représentations comiques de la mer.

On peut répondre d'une part que les turbulences de la mer correspondent au désordre initial de la comédie, où les relations entre personnages sont impossibles ou faussées (v. 1186-7 : Gripus est conscient du lien entre sa *turbulentam praedam* et la *turbulenta tempestate*), puis que son accalmie permet le croisement de destins, et qu'enfin le calme des éléments retrouvé est parallèle à la pacification finale et aux retrouvailles. D'autre part, l'empreinte tragique de cette pièce est bel et bien liée au contexte maritime : la mer, en menaçant de mort ou permettant la fuite, est le lieu métonymique de l'adversité, des forces du destin. On a pu remarquer que la mer est bel et bien un « espace tragique », en tant que théâtre d'intervention des dieux, en tant qu'espace dématérialisé, ouvert, horizontal, qui s'oppose à l'espace concret, fermé, vertical, des palais ou des maisons<sup>1</sup>. Mais il ne faut pas opposer trop systématiquement tragédie et comédie, puisque, selon J. C. Dumont, « Les véritables discriminants ne sont pas textuels et tiennent au jeu des acteurs, à leur apparence surtout, à leurs masques et à leurs vêtements<sup>2</sup> ». Peut-être peut-on parler de tragi-comédie<sup>3</sup>, présentant une séparation fondatrice, un isolement des personnages, puis des difficultés surmontées, comme le naufrage, mais jamais sur le mode triomphal. Enfin, et c'est une réponse qui rassemble divers indices que nous avons semés précédemment, il faudrait noter que la présence de la mer n'est pas égale tout au long de la pièce : franchement envahissante au début, on sent sa présence sur scène par la richesse du lexique marin, par les conséquences de la tempête, par la description et les narrations multiples du naufrage, par les vêtements des personnages qui entravent leur démarche et leur dignité ; ensuite elle s'efface progressivement : il n'est plus fait allusion à ces costumes trempés, et c'est surtout par les objets rejetés, la valise et la cassette, que la mer intéressera les personnages. C'est son statut qui sera interrogé (que signifie « domaine commun » et quelles sont les conséquences pratiques pour les pêcheurs ?) et non plus son état physique qui était abondamment décrit.

La mer est bien mise au premier plan dans cette comédie, alors qu'elle n'est que l'arrière-plan ailleurs. Dans le *Rudens*, nous avons noté des éléments topiques, tel l'heureux naufrage que connaissent aussi la tragédie ou l'épopée ; mais il est des éléments bien plus précis qui font état d'une authentique connaissance du milieu maritime de la part de Plaute. La présence de la mer dans notre comédie n'est cependant pas uniforme mais s'efface au fur et à

1. Cf. M. SZUSKIN (1999), « La mer comme espace tragique dans les tragédies de Racine », dans H. BABY et J. EMELINA (éd), *Racine et la Méditerranée. Soleil et mer, Neptune et Apollon*, Centre de recherches littéraires et pluridisciplinaires, Publications de la Faculté des lettres, arts et sciences de Nice, n. s. 58.

2. J. C. DUMONT (2009), « Plaute et la tragédie », *Mosaïque*, Revue des jeunes chercheurs en SHS Lille Nord de France — Belgique francophone, n° 1.

3. Cf. la proposition de C. FILOCHE dans ce volume, *supra*, p. 63.

mesure que les naufragés changent d'état, pour devenir des protégées d'une part, des méchants mis à distance d'autre part. La mer permet la construction de liens originaux entre ce qui est montré sur scène et ce qui est narré, en laissant la part belle à l'imagination du spectateur et du metteur en scène. Elle sert la composition des personnages, celle de leur identité en fournissant un lexique maritime pour leurs noms, celle de leurs actions et de leur présence scénique en étant un référent constant, dont l'état agité est tout d'abord copieusement décrit puis dont le statut est âprement discuté. C'est enfin un lieu éminemment théâtral, puisque, instable et changeant par nature, il permet ou provoque les retournements de situation : à la fois destructeur et réparateur, il est l'espace des réussites ou des échecs matériels, mais aussi imaginaires ; horizon de désespoir à l'orée de la pièce, il symbolise ensuite l'espoir puis est presque oublié au profit de la terre ferme que chacun espère ne plus quitter.

## Références bibliographiques

### Textes Anciens

#### *Éditions et commentaires du Rudens*

ERNOUT A. (1938), Plaute, *Comédies, Tome VI : Pseudolus, Rudens, Stichus*, Paris, CUF.

FAY H. C. (1969, 1983<sup>2</sup>), T. Macci Plauti *Rudens*, Londres, Bristol Classical Press.

GOETZ G. et SCHOELL F. (1896), T. Macci Plauti *Comoediae, fasciculus VI Pseudolum Rudentem Stichum Complectens*, Leipzig, Teubner.

MARX F. (1928, 1959<sup>2</sup>), Plautus *Rudens. Text & Kommentar*, Amsterdam, A. M. Hakert.

SONNENSCHIN E. A. (1891, 1979<sup>2</sup>), Macci Plauti *Rudens*, Oxford, Clarendon Press.

THIERFELDER A. (1962), T. Maccius Plautus, *Rudens*, Heidelberg, F. H. Kerle.

#### *Autres éditions citées*

ARNOTT W. G. (1979), *Menander I*, Loeb Classical Library 132, Harvard, Harvard University Press.

ERNOUT A. et DUMONT J. C. (1970), Plaute, *Comédies, Tome I : Amphitruo, Asinaria, Aulularia*, Paris, CUF.

ERNOUT A. et DUMONT J. C. (1989), Plaute, *Comédies, Tome II : Bacchides, Captivi, Casina*, Paris, CUF.

TURPIN J. (2004), Cicéron, *De la divination*, Paris, GF Flammarion.

## Études critiques

### *Théories littéraires*

- BAKHTINE M. (1978), « Du discours romanesque », *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », p. 83-233.
- GENETTE G. (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- HUTCHEON L. (1986), *A Theory of Parody*, London, Methuen.
- ROSE M. (1993), *Parody : Ancient, Modern and Post-Modern*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Literature, Culture, Theory », 5.

### *Histoire du théâtre*

- BOULIC N. (2008), *Formes, sens et symboliques des conflits entre les fils et les pères dans les comédies grecques et latines*, thèse Stendhal-Grenoble III.
- CAPONE G. (1935), *L'arte scenica degli attori tragici greci*, Padoue, Cedam.
- CSAPO E. (1993), « A Case Study in the Use of Theatre Iconography as Evidence for Ancient Acting », *Antike Kunst* 36, p. 41-58.
- DUCKWORTH G. E. (1952), *The Nature of Roman Comedy, A Study in Popular Entertainment*, Princeton, Princeton University Press.
- DUMONT J. C. (1984), « La comédie phlyaque et les origines du théâtre romain », dans *Texte et image, Actes du colloque international de Chantilly, 13 au 15 oct. 1982*, Paris, Les Belles Lettres, p. 135-150.
- DUMONT J. C. et GARELLI M.-H. (1998), *Le théâtre à Rome*, Paris, Le Livre de Poche.
- DUPONT F. (1985), *L'acteur-roi ou le théâtre dans la Rome Antique*, Paris, Les Belles Lettres.
- DUPONT F. (1999), *Le théâtre latin*, Paris, Armand Colin.
- DUTSCH D. M. (2008), *Feminine Discourse in Roman Comedy : On Echoes and Voices*, Oxford, Oxford University Press.
- EMELINA J. (1998), *Comédie et tragédie*, Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences humaines de Nice, CRLP.
- FRIEDRICH W. H. (1953), *Euripides und Diphilos zur Dramatugie der Spätformen*, Munich, C. H. Beck.
- GANNIER O. (2006), « "Que diable allait-il faire dans cette galère ?" Récit de mer et heureux naufrage au théâtre : d'Eschyle à Wilkie Collins », *Loxias*, n° 12, *Le récit au théâtre (1) : de l'Antiquité à la modernité*, mis en ligne le 06 avril 2006, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1012>.

- GARZYA A. (1997), *La parola e la scena. Studi sul teatro antico da Eschilo a Plauto*, Naples, Bibliopolis.
- HUNTER R. L. (1985), *The New Comedy of Greece and Rome*, Cambridge, Cambridge University Press.
- KAIMIO M. (1988), *Physical Contact in Greek Tragedy*, Helsinki, Suomalainen tiedeakatemia.
- KONSTAN D. (1983), *Roman Comedy*, New York, Cornell University Press.
- LEIGH M. (2004), *Comedy and the rise of Rome*, Oxford, Oxford University Press.
- MARSHALL C.W. (2006), *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MC. BROWN P. G. (2002), « Actors and Actor-Managers at Rome in the Time of Plautus and Terence », dans EASTERLING P. E. et HALL E. (éd.), *Greek and Roman Actors*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 225-237.
- MURRAY G. (1943), « Ritual Elements in the New Comedy », *Classical Quarterly*, p. 46-54.
- PANAYOTAKIS C. (2005), « Nonverbal Behaviour on the Roman Comic Stage », dans CAIRNS D. (éd.), *Body Language in the Greek and Roman Worlds*, Swansea, Classical Press of Wales, p. 175-193.
- PAVIS P. (1996), *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Dunod.
- PIEMME J.-M. et ROUBINE J.-J. (2008), dans CORVIN M. (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas.
- QUESTA C. (1971), *Il ratto dal serraglio : Euripide, Plaute, Mozart, Rossini*, Bologne, Pàtron.
- STOTZ O. (1920), *De lenonis in comoedia figura*, Darmstadt.
- SZUSKIN M. (1999), « La mer comme espace tragique dans les tragédies de Racine », dans BABY H. et EMELINA J. (éd.), *Racine et la Méditerranée. Soleil et mer, Neptune et Apollon*, Centre de recherches littéraires et pluridisciplinaires, Publications de la Faculté des lettres, arts et sciences de Nice, nouvelle série, n° 58.
- TARRANT R. J. (1978), « Senecan Drama and its Antecedents », *Harvard Studies in Classical Philology*, n° 82, p. 214-263.
- UBERSFELD A. (1996), *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil.

### *Droit et comédie*

- CHARBONNEL N. (1995), « Aux sources du droit maritime à Rome : le *Rudens* de Plaute et le droit d'épaves », *RHD*, n° 73, p. 303-322.
- COSTA E. (1890), *Il diritto romano nelle comedie di Plauto*, Turin, Bocca.
- DUCOS M. (1996), *Rome et le droit*, Paris, Libraire générale française.

- DUMONT J. C. (1987), *Servus. Rome et l'esclavage sous la République*, Rome, École française de Rome, Paris, De Boccard.
- DUMONT J. C. (2004) « Droit et comédie », *Interférences - Ars Scribendi*, n° 2, en ligne sur [www.ars-scribendi.ens-lsh.fr](http://www.ars-scribendi.ens-lsh.fr).
- GAUDEMET J. (1998), *Droit privé romain*, Paris, Montchrestien.
- GIRARD P. (1896), *Manuel élémentaire de droit romain*, Paris, A. Rousseau, 8<sup>e</sup> édition, 2003, Dalloz.
- PAOLI U. E. (1952), « La "in ius vocatio" dans les comédies de Plaute », *Quaderni di Studi senesi*, n° 62, p. 283-304 = PAOLI U. E. (1976), p. 113-127.
- PAOLI U. E. (1962), *Comici Latini e diritto attico*, Milan, A. Giuffrè = PAOLI U. E. (1976), p. 31-78.
- PAOLI U. E. (1976), *Altri studi di Diritto Greco e Romano*, Milan, Instituto ed. Cisalpino — La Goliardica.
- ROTONDI G. (1912), *Leges publicae populi Romani*, Hildesheim, G. Olms.
- SCAFURO A. (1997), *The Forensic Stage. Settling Disputes in Graeco-Roman New Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press.

## Études plautiniennes

### Ouvrages

- BIANCO M. M. et PETRONE G. (éd.) (2006), *La commedia di Plauto e la parodia : il lato comico dei paradigmi tragici*, Palermo, Flaccovio.
- DAVID I. (2008), *La fabrique du personnage plautinien. Étude sur le masque et la gestuelle*, Thèse Toulouse II-Le Mirail.
- DELCOURT M. (1964), *Plaute et l'impartialité comique*, Bruxelles, La Renaissance du livre.
- DREXLER H. (1934), *Die Komposition von Terenz' Adelphen und Plautus' Rudens*, Leipzig, Dieterich.
- FILOCHE C. (2004), *La caractérisation par le langage des personnages de la comédie de Plaute*, Thèse Paris X, Nanterre-Paris Ouest-La défense.
- FRAENKEL E. (1922), *Plautinisches im Plautus*, Berlin, Weidmann.
- FRAENKEL E. (2007), *Plautine elements in Plautus*, trad. anglaise par T. Drevikovskiy et F. Muecke, Oxford/New York, Oxford University Press.
- JACHMANN G. (1931), *Plautinisches und Attisches*, Berlin, Weidmann.
- LEO F. (1895, 1912<sup>2</sup>), *Plautinische Forschungen zur Kritik und Geschichte der Komödie*, Berlin, Weidmann.
- LÓPEZ LÓPEZ M. (1991), *Los personajes de la comedia Plautina : nombre y función*, Lleida, Pagès.

- MOORE T. J. (1998), *The Theater of Plautus : Playing to the Audience*, Austin, University of Texas Press.
- PANSIERI C. (1997), *Plaute et Rome ou les ambiguïtés d'un marginal*, Bruxelles, Latomus.

*Articles*

- AYGON J.-P. (2001), « Les adverbess de lieu déictiques et les jeux avec l'espace dans le *Miles Gloriosus* de Plaute », *Où Courir ?*, *Pallas*, n° 54, p. 113-129.
- BIANCO M. M. (2006), « *Vt Medea Peliarn concoxit... item ego te faciam*. La Medea di Plauto », dans BIANCO M. M. et PETRONE G., *op. cit.*, p. 53-79.
- BOULIC N. (2010), « La Grèce des comédies de Plaute », à paraître dans les Actes du colloque *Repères et espace(s)*, Grenoble, ELLUG.
- COLLART J. (1964), « La scène du songe dans les comédies de Plaute », *Homages à J. Bayet*, *Latomus* 70, p. 154-160.
- DANGEL J. (1998), « Traduire Plaute : à propos d'*Amphitryon* », *Revue des Études Latines*, n° 76, p. 93-115.
- DUMONT J. C. (1974), « Guerre, paix et servitude dans les *Captifs* », *Latomus*, n° 33.3, p. 505-522.
- DUMONT J. C. (1989), « Les *Bacchides* de Ménandre à Plaute », dans *Plaute, Comédies*, II, Paris, CUEF, p. 237-257.
- DUMONT J. C. (1992), « Les *Captifs*, théâtre et initiation », dans *Actes du XXIV<sup>e</sup> Congrès international de l'APLAES*, Tours, 1992, p. 61-73.
- DUMONT J. C. (1998), « Plaute lecteur d'Euripide », dans TRÉDÉ M. et HOFFMANN P. (éd.), *Le rire des Anciens, Actes du colloque international (Université de Rouen, École normale supérieure, 11-13 janvier 1995)*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, p. 114-121.
- DUMONT J. C. (2001), « L'espace plautinien : de la place publique à la ville », *Où Courir ?*, *Pallas*, n° 54, p. 103-112.
- DUMONT J. C. (2009) : « Plaute et la tragédie », *Mosaïque, Revue des jeunes chercheurs en SHS Lille Nord de France — Belgique francophone*, n° 1.
- GRIMAL P. (1969), « Le modèle et la date des *Captivi* », *Hommage M. Renard*, Bruxelles, Latomus, p. 394-414.
- GRIMAL P. (1975), « Existe-t-il une morale de Plaute ? », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 44, p. 185-198.
- GRIMAL P. (1976), « Jeu et vérité dans les comédies de Plaute », dans *Congresso internazionale di studi sul dramma antico Plauto e il teatro* (15-18 mai 1975), Syracuse, Istituto nazionale del dramma antico, p. 137-152.
- KONSTAN D. (1976), « Plautus' *Captivi* and the Ideology of the ancient city state », *Ramus*, n° 5, p. 76-91.

LLOYD R. B. (1963), « Two Prologues, Menander and Plautus », *American Journal of Philology*, n° 84, p. 146-161.

## Études consacrées au *Rudens*

### Ouvrages

- DAVID I. et PUCCINI-DELBEY G. (2010), *Silves latines*, Plaute, *Rudens*; Pétrone, *Satiricon*, Neuilly, Atlande, coll. « Clefs concours Lettres classiques ».
- DOLL F. (1935), *Der Rudens des Plautus*, Fribourg.
- GARZYA A. (1967), *Note al Rudens di Plauto*, Naples, A. Morra.
- LEFEVRE E. (1984), *Diphilos und Plautus. Der Rudens und sein original*, Mainz, Akademie der Wissenschaften und der Literatur.
- LEFEVRE E. (2006), *Plautus Rudens*, Tübingen, Gunter Narr Verlag.
- RIEMER P. (1996), *Das Spiel im Spiel : Studien zum plautinischen Agon in Trinummi und Rudens*, Stuttgart-Leipzig, Teubner.
- SEITA M. (2005), *La vita è sogno ? lettura della Rudens di Plauto*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

### Articles

- BLÄNSDORF J. (1993), « Plautus, *Amphitruo* und *Rudens* oder Wieviel literarische Parodie verträgt eine populäre Komödie ? », dans AX W. et GLEI R. E. (éd.), *Literaturparodie in Antike und Mittelalter*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, p. 57-74.
- BRADSHAW A.T. (1973), « Sceparnio's raincoat in Plautus, *Rudens* 576 », *Classical Quarterly*, n° 23, p. 275-278.
- COULTER C. C. (1913), « The Composition of the *Rudens* of Plautus », *Classical Philology*, n° 8, 1, p. 57-64.
- DAVID I., « Du masque au personnage : types et individus dans le *Rudens* de Plaute », Conférence donnée à la Société des Études Latines, université Paris IV — Sorbonne, le 13 février 2010.
- DUMONT J. C. (1987), « Le *Rudens* ou le triomphe de la vertu », *Vita Latina*, n° 108, p. 2-7.
- DUMONT J. C. (1987), « Plaute et le *Rudens*. Repères bibliographiques », *Kentron*, n° 3, p. 145-152.
- DUMONT J. C. (2010), « Originalité du *Rudens* », *Vita Latina*, n° 182, juin 2010, p. 9-19.
- FAURE-RIBREAU M. (2009), « Les défis de l'argumentation du *Rudens*, ou comment jouer une comédie en bord de mer », *Vita Latina*, n° 181, décembre 2009, p. 18-28.

- FRAENKEL E. (1942), « The Stars in the Prologue of the *Rudens* », *Classical Quarterly*, n° 36, p. 10-14.
- GARZYA A. (1969), « À propos de l'interprétation du *Rudens* de Plaute », dans BIBAUW J. (éd.), *Hommage M. Renard*, t. I, Bruxelles, Latomus, p. 365-373.
- HELLEGOUARC'H J. (1988), « Sur le *Rudens* : à propos de la fin de l'acte IV (sc. 5, 6, 7, 8) », *Kentron*, n° 4, p. 33-38.
- PIGHI G. B. (1951), « La monodia di Palaestra (*Rud.* 185-219) », *Dioniso*, n° 14, p. 3-8.
- ROSIVACH V. J. (1983), « The *aduocati* in the *Poenulus* and the *piscatores* in the *Rudens* », *Maia*, n° 35, p. 83-93.
- SALVATORE A. (1951), « La struttura ritmico-musicale del *Rudens* e l'*Ione* di Euripide », *RAAN*, n° 26, p. 56-97.
- TELÒ M. (1998), « La scena di riconoscimento nello *Ione* di Euripide e Plauto, *Rudens* 1134 », *SCO*, n° 46, p. 909-917.
- USSHER R.G. (1993), « Diphilus and Plautus' *Rudens* », dans LEE K. *et al.* (éd), *Multarum Artium Scientia*, Mélanges R. G. Tanner, Auckland, University of Auckland Press, p. 35-42.

## Métrique

- BOLDRINI S. (1992), *La prosodia et la metrica dei romani*, Roma, La nuova Italia scientifica.
- DE GROOT A. W. (1929), « La métrique générale et le rythme », *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris*, n° 29, p. 202-232.
- HAVET L. (1924), *Cours élémentaire de métrique grecque et latine*, Paris, Delagrave.
- HERESCU N. I. (1960), *La poésie latine. Étude des structures phoniques*, Paris, Les Belles Lettres.
- JULLIEN B. (1861), *Thèses supplémentaires de métrique et de musique anciennes, de grammaire et de littérature*, Paris, Hachette, <http://ia311306.us.archive.org/2/items/thessupplme00julluoft/thessupplme00julluoft.pdf>.
- LABHARDT A. (1959), « Le problème de l'ictus », *Euphrosyne*, n° 2, p. 65-75.
- LAVARENNE M. (1928), *Initiation à la métrique et à la prosodie latines*, Paris, Magnard.
- LINDSAY W. M. (1922), *Early latin verse*, Oxford, Clarendon Press.
- NOUGARET L. (1956), *Traité de métrique latine classique*, Paris, Klincksieck.
- QUESTA C. (1987), *Introduzione alla metrica di Plauto*, Bologne, Pátron.

QUESTA C. (1995), *Titi Macci Plauti cantica*, Urbino, Quattro venti.

QUESTA C.(2007), *La metrica di Plauto e di Terenzio*, Urbino, Quattro venti.

SOUBIRAN J. (1988), *Essai sur la versification dramatique des Romains. Sénai*re* iambique et septénaire trochaïque*, Paris, éd. CNRS.

## Index des noms et des notions cités

- accessoire, 19, 91, 100, 103, 125, 133, 172
- acteur, 13, 14, 83, 92, 97, 117, 131, 150, 170
- jeu des acteurs, 65, 112, 181
- affranchissement, 13, 31, 33, 37, 48, 79, 129, 131, 133, 154
- Ampélique**, 12, 13, 24, 27–33, 35, 36, 39, 44–48, 53, 55, 60, 68, 69, 76, 94, 98–101, 104–107, 113, 116, 123, 135, 144, 150, 152–154, 158, 159, 161, 167, 172–174, 176, 177, 179, 180
- Arcture**, 12, 18, 27–30, 32, 35, 42, 66, 81, 86, 104, 111, 139–143, 146–151, 155, 170–172, 175
- ARISTOTE, 65, 67, 130, 166
- autel, 12, 26, 30, 34, 46, 48, 50, 70–73, 79, 96, 99, 112, 114, 119, 153, 161, 167, 171
- cantica, canticum*, 16, 28, 31, 34, 35, 39, 40, 45, 46, 48, 53, 56, 70
- cantica mutatis modis*, 59, 67, 119, 122, 124
- cassette, 13, 74, 117, 144, 174, 178, 181
- cistella*, 179
- Charmidès**, 12, 24, 28, 29, 32, 35, 39, 45, 46, 81, 96, 100–102, 104, 107, 135, 143, 152, 155, 158, 171–174, 176–178
- comique, 17–19, 24, 25, 29, 34, 36, 37, 39, 42, 45, 47, 63–65, 69, 73, 76–79, 81–84, 87, 92, 97, 112, 116, 123, 125, 129, 135, 142, 148, 151–153, 155, 157, 158, 176–178
- cordage, 18, 19, 126, 178
- costume, 65, 80, 125, 126, 177
- courtisane, 82, 99, 125
- crepundia*, 13, 17, 23, 24, 30, 38, 74, 130
- Cyrène, 11, 81, 153, 169–172, 174
- décor, 12, 19, 43, 72, 81, 91, 170
- Démonès**, 12, 13, 17, 18, 24, 26, 27, 30–34, 36–40, 43, 45–48, 50, 53, 57–59, 67, 74–77, 79, 81, 83, 86, 87, 95, 98–100, 104–107, 113–117, 119, 125, 126, 130, 135, 143–146, 148–155, 158–167, 171–174, 180
- dénouement, 11, 17, 19, 65, 74, 119, 126, 130, 133–135, 178

DIPHILE, 14, 15, 23–27, 31, 38, 73, 116,  
139, 170

ENNIUS, 35, 68, 167, 169

EURIPIDE, 15, 16, 25, 34, 35, 38, 43, 63,  
64, 66, 67, 69–72, 74, 75, 83,  
99, 101, 173, 176, 180, 184,  
185, 187, 189

*fides*, 28, 29, III, 141

**Gripus**, 13, 17, 18, 24, 30, 31, 33, 37,  
40, 46–50, 53, 59–62, 74,  
75, 77–79, 81, 83, 86, 87,  
96, 98, 104–107, III, 113–117,  
119, 120, 123–135, 145–148,  
158–165, 171, 172, 175–181

impiété, 29, 32, 37, 68, 87, 96, 110, III,  
123, 124, 145

impie, 28, 29, 96, 119

jeune fille, 24, 30, 43, 44, 99, 115

Jupiter, 27, 30, 42, 84, 86, 110, 140–  
142, 167, 175

justice, 13, 18, 23, 27–31, 33, 36, 37, 39,  
40, 48, 76, 87, 134, 141–143,  
157, 165, 167, 168

**Labrax**, 12–14, 17, 26–37, 39, 40, 45,  
46, 48–50, 71, 74, 78, 79,  
81, 83, 87, 95–98, 100–102,  
105–107, 109–117, 119, 123,  
124, 130, 134, 135, 143, 147–  
150, 152–154, 158–162, 165–  
170, 172–178, 180

*leno*, 12–14, 17, 23, 27–33, 35–37, 39,  
40, 44–46, 48, 59, 73, 76,  
78, 79, 81, 86, 87, 96, 101,  
102, 109–116, 123, 129, 130,  
145–150, 152, 155, 157, 158,  
160–162, 166, 167, 171, 172,  
175, 179, 180

proxénète, 12, 70, 74, 117

maison, 12, 33, 34, 38, 81, 83, 93, 132,  
158, 171

mariage, 24, 31, 47, 48, 53, 140, 154,  
157, 162

masque, 29, 64, 73, 126, 149, 150

MÉNANDRE, 14, 15, 25, 38, 113, 140, 141,  
165, 187

mer, 12, 14, 19, 43, 46, 61, 81, 112, 124–  
126, 163, 164, 169–172, 174–  
181

morale, 18, 25, 26, 29, 32–34, 36–38,  
48, 60, 86, 87, 141, 148, 149,  
167

musique, 41, 47, 48

Neptune, 14, 36, 61, 120, 121, 123, 144,  
146, 147, 158, 175, 176, 178,  
181, 185

*ornatus*, 81, 124

**Palestra**, 12, 13, 17, 24, 27–35, 38–  
40, 43, 44, 46, 47, 53, 55,  
60, 67–69, 73, 74, 78, 79, 81,  
83, 85, 86, 98–101, 104–107,  
110–113, 115, 117, 119, 123–  
125, 129, 130, 134, 135, 144–  
146, 151, 153, 158, 159, 161,  
162, 165–167, 171–178, 180

parjure, 12, 17, 96, III, 115, 119, 123,  
148, 149

parodie, 17, 44, 60, 64, 74, 84, 87, 157

pauvreté, 30, 62, 124, 125, 134, 135,  
176

pêche, 13, 17, 30, 61, 62, 113, 124–127,  
130, 163–165, 172, 175–177,  
179

pêcher, 13, 33, 46, 134

pêcheur, 13, 28, 31, 44, 69, 74,  
80–82, 85, 124–126, 134, 147,  
172, 175, 176, 178–181

piété, 86

*pietas*, 29, 32, 68, 86, 141

plage, 12

PLAUTE

- Amphitryon*, 65, 70, 76, 84, 102, 121, 139
- Aulularia*, 70, 98, 120, 128, 132, 139, 178
- Bacchides*, 70, 97, 121, 131, 133
- Captiui*, 65, 70, 85, 86, 94, 129–131
- Casina*, 14, 70, 77, 98
- Cistellaria*, 70, 139, 179
- Curculio*, 70, 97, 99, 166
- Epidicus*, 70, 76, 81, 96, 97, 122, 129, 133
- Menaechmi*, 70, 77, 121, 140
- Menaechni*, 129
- Mercator*, 70, 76, 77, 158
- Miles*, 70, 81, 93, 122, 128, 129, 133, 169
- Mostellaria*, 70, 72, 73, 98, 120–122, 129, 132, 133
- Persa*, 70, 81, 97, 101, 110, 166
- Poenulus*, 70, 81, 97, 99, 110, 112, 116, 129, 130, 134, 176
- Pseudolus*, 14, 70, 79, 81, 96, 109–111, 120, 122, 123, 131, 133, 134, 158, 161
- Stichus*, 14, 70, 76, 81, 122, 129, 131
- Trinummus*, 70, 76, 77, 121, 122, 139
- Truculentus*, 70, 94
- Vidularia*, 14, 19, 25, 109, 169, 180
- Pleusidippe**, 12, 13, 27–31, 33, 34, 37, 39, 40, 43, 44, 46–48, 53, 55, 56, 77–79, 95, 97, 99, 104–106, 112, 113, 119, 134, 135, 143, 149–153, 159, 161, 165–167, 169, 172, 175, 180
- prologue, 11, 14, 18, 27, 28, 30, 34, 42, 84, 85, 87, 139–143, 147, 171, 172
- Ptolémocratie**, 12, 35, 44, 101, 104, 106, 135, 173, 174
- reconnaissance, 15, 17, 24, 30, 31, 33, 37, 40, 46, 47, 74, 78, 99, 117, 130, 139, 140, 144, 165, 171, 178, 180
- anagnorisis*, 15, 74, 78, 112, 119, 130, 134
- rêve, 39, 40, 46, 74, 110, 135, 159, 179
- rivage, 13, 19, 28, 95, 170, 171, 176, 180
- rudens (filin)*, 11, 19, 126, 134, 178, 179
- sacrifice, 45, 54, 79
- Scéparnion**, 12, 24, 29, 32, 34–36, 39, 43–45, 67, 76–78, 83, 94, 105–107, 126, 135, 147, 152, 158–160, 171, 173, 174, 180
- sénaires, 42, 45, 47, 48, 50, 52, 56, 59, 66, 123
- senex*, 72, 77
- septénaires, 42, 44–46, 48, 50, 51, 56, 59, 60, 69, 74, 85, 176
- serment, 48, 50, 51, 79, 111, 114, 116
- seruus*, 17, 25, 65, 76, 77, 95, 98, 100, 120, 127–129, 134, 153, 154
- temple, 12, 23, 24, 28–30, 32, 33, 35, 37–39, 44, 46, 70, 76, 81, 95, 100, 111–113, 171
- TÉRENCE, 25, 41, 66, 76, 83, 109, 151, 154, 167
- Trachalion**, 12, 13, 18, 26, 28, 30–37, 39, 40, 44–48, 53–60, 76–79, 82, 95, 97, 101, 102, 104–107, 114, 119, 129, 135, 143, 144, 146, 150, 153, 154, 158, 159, 161–167, 174–179
- tragique, 16, 17, 34–40, 63, 64, 66, 70, 73, 74, 81, 83, 84, 87, 96, 125, 178, 180
- uidulum*, 49, 79, 96, 114, 133, 171, 177, 179
- valise, 13, 17, 19, 23, 24, 31, 33, 50, 74, 77, 79, 96, 98, 111, 113, 115, 117, 120, 123, 129, 130, 133,

*134, 158, 160, 163–165, 169,  
174, 177, 179–181*

vertu, *18, 33, 48*

## Index des vers du *Rudens* cités

1, 39, 171	73, 171
2, 146	74, 171
3, 171	76, 12, 171, 172
4, 171	78, 83
5, 104, 171	83, 12, 146
6, 146	85, 83
9, 140	86, 67
13, 146, 167	87, 83
19, 146	88, 83
20, 146	89, 12, 77
26, 140	90, 166
31, 139	92, 164
32, 81	96, 107
33, 12	98, 78
34, 81, 125, 170	103, 78
35, 125	112, 159
39, 171	115, 77
40, 171	117, 159
41, 171	118, 76, 104
47, 111, 123, 148	123, 159
49, 171	125, 123, 149
60, 83, 125	126, 150
62, 171	139, 152
65, 170	148, 67, 173
67, 12, 30	155, 143, 173
68, 175	156, 170
69, 172, 175	157, 173

158, 77	229a, 69
162, 173, 174	233, 60
163, 77, 173	243, 104
164, 77, 174	245, 106
165, 77, 172, 173	246, 106
166, 12	250, 105
167, 173	251, 105, 177
168, 173	258, 69
169, 173, 174	268, 85
170, 77, 172	272, 174
171, 173	274, 106
173, 77	280, 104
174, 173	288, 105
177, 67	289, 174
180, 12	290, 124, 176
185, 12, 39, 59, 67, 68, 101	293, 81, 82, 124, 176
186, 60	295, 176
187, 68, 81, 124, 145	299, 176
188, 82, 125, 173	296, 82, 126
189, 68	297, 176
190, 68	300, 124, 176
191, 68	303, 172, 176
192, 68	304, 172
194, 144	306, 39
195, 68	310, 77, 82, 176
196, 68	312, 176
197, 68	315, 77
198, 68, 123, 124, 145	318, 77, 123
199, 60, 173	319, 77
199a, 69	321, 36
199b, 69	325, 77
200, 69	327, 77
201, 77	331, 104
203, 68	339, 77
204, 68	345, 150
205, 68, 82, 125	348, 174
206, 12	349, 174
207, 60, 69, 81, 124	354, 174
210, 82	355, 174
214, 82, 125	358, 144, 175
216	358b, 174
216a, 68	360, 77, 175
216b, 68	361, 36, 77, 175
229	362, 175

- 363, 77  
 366, 77, 174  
 368, 77  
 369, 172  
 370, 174  
 373, 36, 77, 158, 176  
 375, 77  
 376, 150  
 387, 107  
 389, 179  
 392, 179  
 395, 13  
 400, 67  
 402, 144  
 406, 144  
 408, 174, 177  
 413, 104  
 414, 76  
 415, 77  
 420, 106  
 422, 77  
 425, 106, 152  
 431, 107  
 432, 76  
 435, 77  
 437, 76  
 442, 77  
 443, 107  
 449, 180  
 451, 179  
 452, 180  
 454, 105  
 456, 77  
 458, 178  
 463, 107  
 465, 105  
 472, 158  
 485, 12, 14, 123, 147, 173  
 488, 81  
 493, 104  
 503, 123  
 505, 28, 123  
 506, 77  
 510, 102, 107, 177  
 516, 77  
 517, 177  
 526, 107  
 527, 176, 178  
 529, 77  
 530, 176  
 535, 80  
 543, 77  
 547, 77  
 548, 77  
 549, 81  
 551, 152  
 552, 80  
 557, 29, 77, 114  
 560, 107  
 570, 77  
 573, 81, 178  
 580, 77  
 585, 81, 178  
 588, 176  
 593, 39  
 615, 12, 59, 60, 95, 167  
 620, 77  
 627, 106  
 630, 12, 176  
 631, 77  
 635, 76, 167  
 639, 143  
 641, 71  
 648, 71, 77  
 649, 101  
 651, 77, 123  
 652, 77, 162  
 654, 76  
 655, 77  
 656, 76  
 660, 76  
 661, 106  
 662, 77  
 664, 12, 59, 73  
 671, 77, 106  
 673, 106  
 680  
 680b, 104

- 681, 60  
     681a, 77  
 688, 106  
 695, 106  
 697, 77  
 699, 176, 177  
 706, 59, 77, 123  
 709, 162  
 710, 76, 105, 167  
 711, 161  
 712, 161, 167  
 714, 101  
 717, 77  
 721, 76, 167  
 722, 77, 105  
 723, 77, 153  
 724  
     724a, 162  
     724b, 162  
 730, 167  
 731, 76  
 732, 159  
 733, 77, 167  
 734, 77  
 736, 101  
 745, 161  
 747, 77  
 748, 77  
 749, 167  
 751, 77  
 752, 76  
 753, 177  
 762, 76  
 763, 105, 167  
 767, 71  
 769, 76  
 770, 167  
 777, 166  
 780, 76  
 792, 149  
 799, 149  
 803, 153  
 807, 106  
 826, 77, 105  
 828, 105  
 833, 105  
 834, 105  
 839, 13  
 840, 167  
 842, 76  
 843, 77  
 845, 76  
 853, 76, 165  
 855, 95, 104  
 856, 166  
 857, 166  
 859, 77, 166  
 863, 123  
 868, 106, 165  
 871, 155  
 872, 166  
 876, 113, 166  
 877, 105  
 882, 77  
 887, 165  
 889, 166  
 890, 113  
 892, 77  
 893, 172  
 895, 77  
 897, 126  
 906, 13, 40, 59, 60, 147, 176, 180  
 907, 120, 121, 123, 126  
 908, 121  
 909, 121, 122  
 910, 121, 172  
 911, 121, 176  
 912, 60, 122, 126  
 913, 107  
 914, 121  
 915, 60, 120, 127  
 917, 121  
 919, 121, 122, 128  
 920, 61, 128  
 921, 122  
 922, 120–122  
 924, 122  
     924C, 104, 120, 130

- 925, 61  
     925a, 121  
 926, 120, 131, 133  
 927, 122, 131, 159  
 928, 60, 133  
 929, 178  
 930, 61, 121, 122, 132  
 931, 132  
 932, 132  
 933  
     933a, 61  
     933b, 61  
 934, 61, 122, 132  
 935, 61, 121, 122  
     935a, 132  
 936, 61, 120, 176  
     936b, 133  
 937, 61, 133  
     937b, 61  
 938, 13, 18, 77, 106, 178, 179  
 945, 76, 105  
 948, 105  
 956, 59  
 962, 46, 177  
 964, 163  
 967, 163  
 968, 104  
 970, 163  
 974, 177  
 976, 164, 177  
 977, 77  
 980, 164  
 981, 77, 177  
 987, 77, 165  
 988, 177  
 989, 122  
 990, 77  
 993, 77, 177  
 996, 77, 165  
 1003, 77, 165  
 1005, 106  
 1006, 106  
 1007, 76, 77, 105  
 1010, 76, 77, 177  
 1013, 105  
 1015, 77, 178  
     1015b, 178  
 1018, 76, 163  
 1020, 165  
     1020a, 178  
 1021, 164  
 1022, 77  
 1024, 165  
 1025, 104, 163  
 1031, 178  
 1037, 77, 107  
 1041, 162  
 1045, 13, 77  
 1055, 26  
 1058, 77  
 1059, 160  
 1062, 159  
 1065, 26  
 1066, 104  
 1070, 160, 163  
 1071, 172  
 1089, 76, 105, 159  
 1093, 77  
 1098, 77  
 1099, 77  
 1107, 77  
 1112, 77  
 1117, 159  
 1118, 105  
 1119, 159  
 1125, 76, 159  
 1128, 107  
 1130, 104  
 1134, 38  
 1137, 165  
 1142, 107  
 1152, 77  
 1162, 77  
 1170, 77  
 1175, 106  
 1177, 95, 107  
 1184, 114  
 1186, 181

1191, 13	1320, 77
1195, 80, 130	1322, 79
1197, 78	1332, 79
1202, 104	1333, 49
1203, 78	1334, 51
1204, 77	1335, 51
1205, 13, 40, 53, 77, 104	1336, 106
1207, 57	1337, 51
1208, 57	1338, 52
1209, 57	1339, 52
1210, 57, 104	1340, 52
1211, 154	1341, 52
1212, 57, 104	1342, 52
1215, 57, 95	1343, 53, 106
1216, 57	1345, 53
1217, 78, 159	1348, 79, 148
1219, 58	1349, 53
1220, 78	1350, 53
1223, 58	1352, 53
1224, 58	1353, 123
1227, 13, 179	1354, 53
1230, 158	1357, 13
1231, 163	1360, 96, 98, 107
1235, 86	1373, 123
1240, 155	1374, 111
1244, 158	1375, 123
1246, 146	1377, 123
1249, 18, 80, 87	1380, 79, 160
1258, 114	1381, 115
1265, 77, 78	1383, 115
1267, 166	1384, 160
1274, 104	1388, 117
1281, 26, 165	1392, 161
1284, 79	1395, 160
1288, 104	1399, 159
1289, 179	1401, 105
1291, 77, 163	1403, 105
1294, 78	1410, 79
1299, 107	1417, 79
1304, 77	1420, 79
1309, 78	1422, 79
1313, 77	1423, 79
1314, 77	
1319, 77	

# Table des matières

<i>Liste des auteurs</i>	7
<b>Sabine LUCIANI</b>	
<i>Avant-propos</i> : De Rudentis explicazione	11
<b>I Composition et genre</b>	<b>21</b>
<b>Bénédicte DELIGNON</b>	
<i>La structure du Rudens</i>	23
1 Les principales analyses de la structure du <i>Rudens</i> et leurs limites . . . . .	23
1.1 La structure binaire du <i>Rudens</i> et l'hypothèse de deux originaux grecs . . . . .	23
1.2 L'hétérogénéité du <i>Rudens</i> et l'hypothèse du « Spiel im Spiel » . . . . .	24
1.3 La cohérence de la structure et l'hypothèse de l'original unique . . . . .	25
1.4 Nécessité d'adopter une autre perspective pour analyser la structure du <i>Rudens</i> . . . . .	26
2 Structure du <i>Rudens</i> et visée morale . . . . .	26
2.1 L'exposition . . . . .	27
2.2 Premier mouvement : le spectacle de l'injustice . . . . .	28
2.3 Deuxième mouvement : la première punition, une punition infligée par les dieux . . . . .	28
2.4 Troisième mouvement : la seconde punition, une punition infligée par les hommes . . . . .	29
2.5 Quatrième mouvement : la récompense des justes par les dieux . . . . .	30

2.6	Cinquième mouvement : le rétablissement de la justice universelle . . . . .	31
2.7	Équilibre et articulations de la composition . . . . .	31
3	Structure du <i>Rudens</i> et scénographie . . . . .	32
3.1	La scénographie autour du temple . . . . .	32
3.2	La scénographie autour de la maison de Démonès . . . . .	33
4	Structure du <i>Rudens</i> et jeu sur les registres . . . . .	34
4.1	Jeu des registres dans l'exposition . . . . .	34
4.2	Le registre tragique dans le spectacle de l'injustice . . . . .	34
4.3	Le registre comique et la punition infligée par les dieux . . . . .	35
4.4	Oscillation du tragique au comique et punition infligée par les hommes . . . . .	36
4.5	Victoire de la justice et du registre comique . . . . .	37
5	Conclusion . . . . .	38
<b>Michel GRIFFE</b>		
	<i>Plaute, Rudens. Analyse métrique</i> . . . . .	41
1	Étude des séquences . . . . .	42
1.1	1 <sup>re</sup> séquence (289 vers) - Le naufrage . . . . .	42
1.1.1	1-184 iambiques sénaires . . . . .	42
1.1.2	185-289 mètres variés . . . . .	43
1.2	2 <sup>e</sup> séquence (167 vers) - Retour à terre des naufragés . . . . .	44
1.2.1	290-413 iambiques septénaires . . . . .	44
1.2.2	414-457 (acte II, scène 4) trochaïques septénaires Ampélisque, Scéparnion . . . . .	44
1.3	3 <sup>e</sup> séquence (142 vers) - Retour à terre du <i>leno</i> . . . . .	45
1.3.1	458-558 iambiques sénaires . . . . .	45
1.3.2	559-592 (acte II, scène 7) trochaïques septénaires - Scéparnion, Labrax, Charmidès . . . . .	45
1.4	4 <sup>e</sup> séquence (186 vers) - Trachalion attack . . . . .	45
1.4.1	593-614 (acte III, scène 1) iambiques sénaires . . . . .	45
1.4.2	615-663 (acte III, scène 2) trochaïques septénaires . . . . .	45
1.4.3	664-705 (acte III, scène 3) mètres variés . . . . .	46
1.4.4	706-779 (acte III, scène 4) trochaïques septénaires . . . . .	46
1.5	5 <sup>e</sup> séquence (410 vers) - La défaite du <i>leno</i> et la découverte du coffre . . . . .	46
1.5.1	780-905 iambiques sénaires (125 vers) . . . . .	46
1.5.2	906-962 mètres variés (56 vers) . . . . .	46
1.5.3	963-1190 (acte IV, scène 3 suite et acte III, scène IV) trochaïques septénaires - Trachalion, Gripus, puis Démonès, Palestra, Ampélisque . . . . .	47

1.6	6 <sup>e</sup> séquence (35 vers) - Vers un heureux dénouement . . .	47
1.6.1	1191-1204 (acte IV, scène 5), iambiques sénaires - Démonès seul . . . . .	47
1.6.2	1205-1226 (acte IV, scène 6), trochaïques septénaires - Démonès Trachalion. . . . .	47
1.7	7 <sup>e</sup> séquence (53 vers) - Maîtres et esclaves . . . . .	48
1.7.1	1227-1264 (acte IV, scène 7), iambiques sénaires - Gripus, Démonès. . . . .	48
1.7.2	1265-1280 (acte V, scène 1), trochaïques septénaires - Pleusidippe Trachalion. . . . .	48
1.8	8 <sup>e</sup> séquence (134 vers) - Le retour du <i>leno</i> et la revanche de Gripus . . . . .	48
1.8.1	1281-1356 (acte V, scène 1 et acte V, scène 2), iambiques septénaires puis iambiques sénaires à partir de 1338. Gripus, Labrax . . . . .	48
1.8.2	1357-1423 (acte V, scène 3), trochaïques septénaires. Gripus, Démonès, Labrax . . . . .	48
1.9	Conclusion . . . . .	48
2	Le <i>diuerbium</i> en iambiques . . . . .	49
2.1	Les septénaires iambiques . . . . .	50
2.2	Notes sur le texte . . . . .	51
2.3	Les sénaires iambiques . . . . .	52
2.4	Notes sur le texte . . . . .	52
3	Le <i>canticum</i> en trochaïques . . . . .	53
3.1	Rudens v. 1205 à 1226 (acte IV, scène 6) . . . . .	53
3.2	Le septénaire trochaïque . . . . .	55
3.3	Valeur stylistique du septénaire . . . . .	56
3.4	Notes sur le texte . . . . .	57
4	Le <i>canticum</i> en mètres changeants ( <i>mutatis modis</i> <i>canticum</i> ou C.M.M.) . . . . .	59
4.1	Généralités . . . . .	59
4.2	Les ensembles métriques (les spécialistes parlent de « systèmes ») . . . . .	60
4.3	La chanson de Gripus (v. 906 à 937b) : <i>Châteaux en Espagne</i> . . . . .	61

### Christina FILOCHE

	<i>Deux sujets de leçon et leur méthodologie : « Comique et tragique dans le Rudens » et « Le Rudens de Plaute, une comédie ? »</i>	63
1	Plan du sujet 1. « Comique et tragique dans le <i>Rudens</i> » . . . . .	64

1.1	Le tragique . . . . .	64
1.2	Le comique . . . . .	65
1.3	Une tragi-comédie? . . . . .	65
2	Plan du sujet 2. « Le <i>Rudens</i> de Plaute, une comédie? » . . . . .	66
2.1	Une comédie, oui... . . . . .	66
2.2	...mais émaillée d'éléments tragiques (qui n'en font pas une tragédie!), . . . . .	66
2.3	voire peut-être une tragi-comédie . . . . .	66
3	Outil de travail : le tragique au fil et dans l'ordre du texte . . . . .	66
3.1	Prologue . . . . .	66
3.2	Acte I . . . . .	67
3.3	Actes II et III . . . . .	69
3.4	Actes III et IV . . . . .	74
4	Outil de travail : le comique dans le <i>Rudens</i> . . . . .	76
5	Outil de travail : Plaute et la tragi-comédie . . . . .	80
5.1	Le <i>Rudens</i> , une tragi-comédie? . . . . .	80
5.2	La tragi-comoedia de l' <i>Amphitryon</i> et le genre du <i>Rudens</i> . . . . .	84
5.3	Le cas-limite des <i>Captifs</i> et la morale du <i>Rudens</i> . . . . .	85
6	Conclusion . . . . .	87
 <b>II Personnages</b>		<b>89</b>
 <b>Isabelle DAVID</b>		
	<i>Gestes codifiés et gestes caractérisants dans le Rudens</i>	91
1	« Gestes codifiés » . . . . .	92
1.1	Gestes de conventions théâtrales . . . . .	93
1.2	Gestes de conventions comiques . . . . .	93
1.3	Gestes conventionnels et caractérisation . . . . .	94
2	« Gestes caractérisants » . . . . .	95
2.1	Gestes et types . . . . .	95
2.2	Gestes et individus . . . . .	98
2.2.1	Démonès . . . . .	98
2.2.2	Palestra . . . . .	99
2.2.3	Ampélisque . . . . .	100
2.2.4	Labrax . . . . .	101
3	Conclusion . . . . .	102
 <b>Jean Christian DUMONT</b>		
	<i>Labrax</i>	109

**Christina FILOCHE***Gripus ou la catastrophe. Commentaire des vers 907-937 du**Rudens de Plaute* 119

1	(Autour de la) traduction . . . . .	120
2	Commentaire . . . . .	123
2.1	v. 907-914 : entrée en scène de Gripus et action de grâce à Neptune . . . . .	123
2.2	v. 915-924b : digression à propos du <i>seruus bonus</i> . . . . .	127
2.3	v. 924c-926 : péripétie à la valise . . . . .	130
2.4	v. 926-935b : amplification rhétorique sur les rêves de Gripus . . . . .	131
2.5	v. 936-937b : retour au réel et sortie de scène . . . . .	133
3	Conclusion . . . . .	134

**III Thèmes et interprétations** 137**Nicolas BOULIC***Les systèmes de causalité dans le Rudens de Plaute* 139

1	Importance sapientielle des actions divines sur les destinées des personnages . . . . .	142
2	Le cas spécial du <i>leno</i> : un personnage qui infirme la thèse d'une toute-puissance divine . . . . .	148
3	Vers un double système de causalité : sur la piste de <i>licet</i> . . . . .	151

**Michèle DUCOS***Justice et droit dans le Rudens* 157**Pascale PARÉ-REY***La mer dans le Rudens* 169

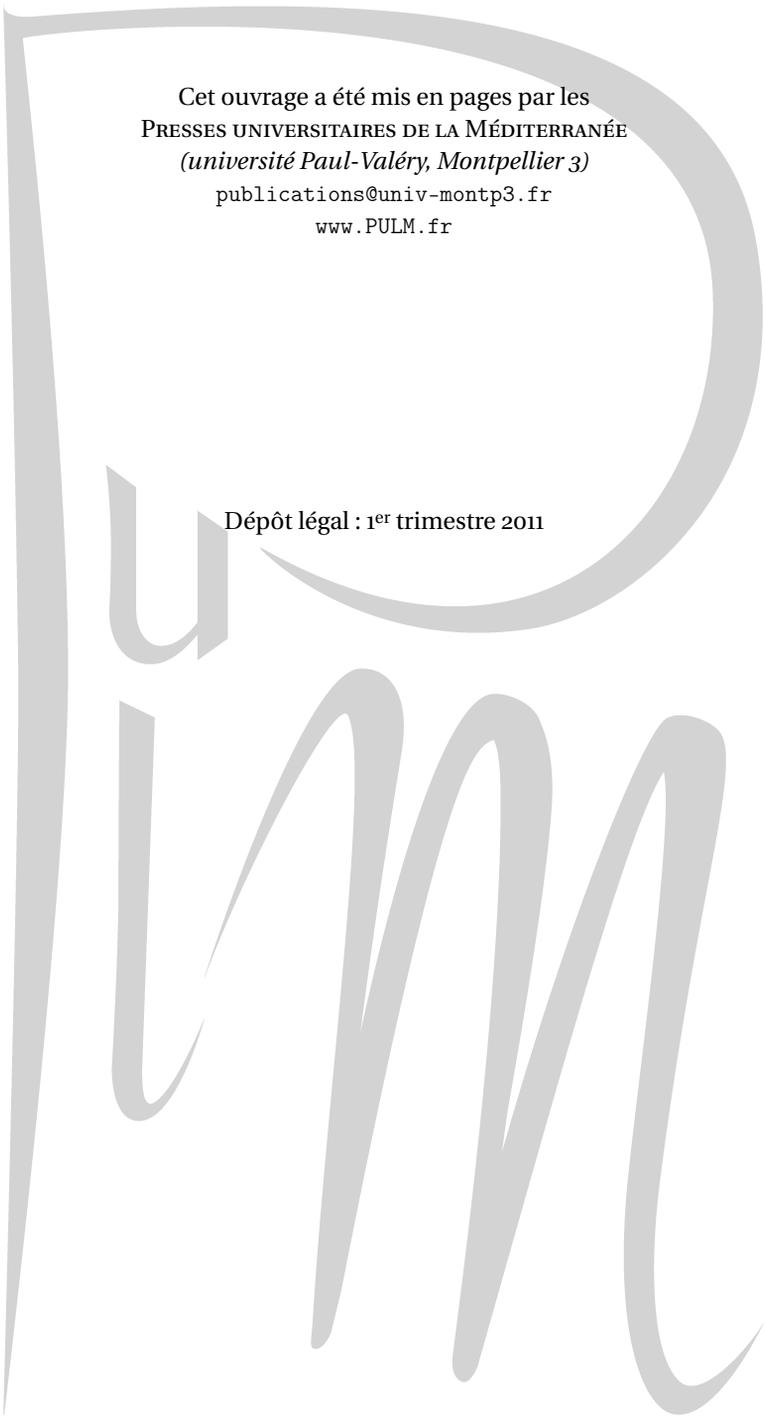
1	Un lieu complexe et mouvant . . . . .	170
1.1	Espace du hors scène et de la scène . . . . .	171
1.2	Espace de l'action représentée/décrite/narrée . . . . .	172
2	Un élément de construction des <i>dramatis personae</i> . . . . .	174
2.1	Par leurs noms et fonctions . . . . .	174
2.2	Par leur langage et gestuelle comiques . . . . .	177
2.3	Par leur présence scénique : costumes et accessoires . . . . .	177
3	Un moteur de l'action . . . . .	179
3.1	Ressort dramatique . . . . .	179
3.2	Élément dramaturgique et symbolique . . . . .	180

*Références bibliographiques* 183

## Index des noms et des notions cités 191

Index des vers du *Rudens* cités 195





Cet ouvrage a été mis en pages par les  
PRESSES UNIVERSITAIRES DE LA MÉDITERRANÉE  
(*université Paul-Valéry, Montpellier 3*)  
publications@univ-montp3.fr  
www.PULM.fr

Dépôt légal : 1<sup>er</sup> trimestre 2011

