RAPPORTS ET MÉMOIRES

I

ESSAI SUR LA STRUCTURE DRAMATIQUE DES COMÉDIES DE PLAUTE[1]

PAR Mlle A. FRETÉ

Licenciée ès lettres,
Diplômée de l'École pratique des hautes études.

PREMIÈRE PARTIE

LES COMÉDIES DE PLAUTE SONT-ELLES DIVISÉES EN ACTES[2]?

Nos éditions de Plaute[3] indiquent, pour chaque pièce, une division traditionnelle en cinq actes. Cette division ne vient pas des manuscrits, qui se bornent à séparer les scènes en plaçant au début de chacune d'elles la mention plus ou moins exacte des interlocuteurs. Elle est l'œuvre de J. B. Pius, qui l'a établie dans le commentaire de son édition de Plaute (1500), en s'inspirant du travail analogue fait par Donat pour Térence, au IVe siècle après J.-C. La division de Pius, reprise par Angelius dans son édition de 1514, est arrivée jusqu'à nous. Les philologues modernes, frappés par ses imperfections graves, ont mis en question la légitimité d'un tel travail. Est-il vrai que Plaute ait porté à la scène des comédies composées de cinq actes, ou même d'un nombre quelconque d'actes?

1. Le présent travail a profité des encouragements et des conseils de M. Marouzeau, à qui je suis heureuse d'exprimer ici ma vive reconnaissance.

2. Il n'est question ici que de la division des pièces de Plaute. Mais Térence présente lui aussi des entr'actes indiscutables, et l'analyse dramatique de ses six comédies aboutit à une division réelle en cinq actes.

3. Les vers des comédies de Plaute sont cités d'après la numérotation de Lindsay (édition d'Oxford), et, sauf discussion particulière du texte, d'après les leçons adoptées dans la même édition. Donat et Evanthius sont cités d'après l'édition de Wessner.

Témoignages antiques.

Les témoignages antiques, extérieurs aux comédies elles-mêmes, sont très embarrassants. Deux seulement se rapportent d'une manière incontestable aux comiques latins; il est d'ailleurs hors de doute que leur contenu concerne indistinctement la technique de Plaute comme celle de Térence : ce sont le commentaire de Donat sur les comédies de Térence et le petit ouvrage annexe d'Evanthius sur l'art dramatique. Les deux témoins sont d'autorité inégale. Donat, bien entendu, mérite de retenir davantage l'attention.

Donat affirme (*Ad. praef.*, 1, 4) : *Hoc etiam, ut cetera huiusmodi poemata, quinque actus habeat necesse est, choris diuisos a Graecis poetis.* Les mots *Cetera huiusmodi poemata* paraissent bien clairs; ils désignent évidemment les comédies « palliatae ». Donc, pour Donat, toute comédie latine « palliata » doit présenter cinq *actus*; le mot « actus » s'entendant comme en français « acte », ce qui résulte sans doute possible de la division même par lui établie : il s'agit de portions de la pièce, nettement isolées de ce qui précède et de ce qui suit, telles qu'aucun des personnages qu'on y voit en action ne demeure en scène, une fois les dernières paroles prononcées. En d'autres termes, l'acte est limité par deux vacances de la scène. Donat exprime lui-même cette définition de l'acte (*An. praef.*, 2, 3, 21 et suiv.) : *Est igitur attente animaduertendum, ubi et quando scaena uacua sit ab omnibus personis, ita ut in ea chorus uel tibicen obaudiri possint; quod cum uiderimus, ibi actum esse finitum debemus agnoscere.*

Une bonne partie de la créance qu'on accorde à Donat vient de ce qu'il a recueilli la substance des ouvrages de Varron. Sa doctrine sur les actes semble bien avoir précisément cette origine. Varron avait peut-être écrit un traité sur ce sujet : Charisius (Keil, p. 95) admire le cinquième livre « De actionibus scenicis » de Varron, et le catalogue de saint Jérôme lui attribue — de façon fâcheusement énigmatique — « de actionibus scenicis III; de actis scenicis III » ; mais, quoi qu'on doive penser de ces références et du contenu de l'ouvrage qu'elles visent, Donat lui-même cite l'opinion de Varron (*Hc. praef.*, 3, 6) et paraît étayer sa doctrine sur cette rassurante autorité.

Malheureusement, à y regarder de plus près, on s'aperçoit que

Varron, cité par Donat, ne constate pas : il plaide. *Docet autem Varro neque in hac fabula neque in aliis esse mirandum, quod actus impares scaenarum paginarumque sint numero...* Que Varron ait senti le besoin d'un tel avertissement, et l'ait fait sur ce ton, cela prouve que sa division en actes était une œuvre d'érudition; il faut persuader le lecteur par des arguments, lui faire partager une conviction : c'est qu'on ne peut le mettre en présence des faits. Varron se trouvait déjà, devant ces manuscrits de théâtre vieux de soixante-quinze ans, dans une situation comparable à celle des modernes; l'expérience directe d'une mise en scène vivante lui faisait défaut. Donat, d'ailleurs, ne fait pas mystère des difficultés de la division : *Actus sane implicatiores sunt in ea et qui non facile a parum doctis distingui possint...* (*Eu. praef.*, 1, 5). *Difficile est diuisionem actuum in Latinis fabulis internoscere obscure editam...* (*An. praef.*, 2,3). Et comme il explique ces obscurités par la volonté de l'auteur dramatique latin, soucieux d'empêcher son public de lui échapper avant la fin de la comédie, on en vient naturellement à douter d'une théorie à demi contredite par le théoricien même. Sont-ce des entr'actes, ces coupures soigneusement dérobées au public? Sont-ce des actes, ces morceaux de pièce que le poète inquiet enchaîne subrepticement? ... *Tenendi spectatoris causa uult poeta noster omnes quinque actus uelut unum fieri...* (*Eu. praef.*, 1,5). N'est-ce pas comme si Donat disait : « Il n'y a pas, dans la structure de nos comédies latines, de divisions marquées; mais, comme les originaux grecs en possèdent, les savants jugent à propos d'en introduire de correspondantes dans les pièces latines »? Et dès lors il ne nous reste de la théorie de Donat, claire et satisfaisante au premier abord, que la constatation d'une tradition savante en faveur de la division en cinq actes des « palliatae ».

Evanthius ne modifiera pas notre impression sceptique. Il dit, dans son traité « de fabula », que, la comédie grecque étant arrivée dans son développement au type à cinq actes séparés par des chœurs, Ménandre supprima les chœurs en conservant seulement leur place. Cela pour empêcher la défection de certains spectateurs qui profitaient de la suspension de l'action dramatique pour s'en aller en cours de représentation. Et les comiques latins, ajoute-t-il (3,1, *in fine*), ne laissèrent même pas subsister la place des chœurs, si bien que la division en cinq actes est difficile à re-

trouver dans leurs pièces. Le témoignage d'Evanthius, au moins en ce qui concerne les motifs de Ménandre, paraît bien suspect : des spectateurs disposés à quitter le théâtre pendant l'exécution des chœurs devaient se sentir moins gênés encore pour s'en aller quand le spectacle était entièrement suspendu. D'autre part, on se demande parfois si, pour Evanthius, la théorie des cinq actes ne se confond pas avec la notion des cinq personnages progressivement introduits par les comiques grecs dans des pièces plus simples à l'origine (2,2; 3,1). « Euanthius, malus auctor... », dit Ussing dans ses *Prolégomènes*... Mais enfin, dans la mesure où il peut inspirer quelque confiance, il appuie auprès de nous la théorie de Donat, ni plus ni moins; comme lui, il pose le principe de la division en cinq actes; comme lui et plus explicitement encore, il laisse voir que la théorie s'étaye sur l'étude de la comédie grecque, et que les savants l'appliquent assez péniblement aux pièces latines.

Chez Donat et chez Evanthius, cette division matérielle en cinq actes se distingue bien de l'autre division en πρόλογος, πρότασις, ἐπίτασις, καταστροφή, qui porte, elle, sur les faits de l'intrigue et la marche de l'action, non sur la succession des scènes (voir Evanthius chapitre 7, Donat *Eu. pr.* 1,5, *Ph. pr.* 1,5). Donat apprécie la marche des diverses pièces, du point de vue littéraire, en se servant de ces termes, et l'on voit aisément que cette division n'a aucun rapport essentiel, pour lui, avec la division en actes.

On cite souvent les vers d'Horace (*Ep. aux Pisons*, 189 et suiv.) :

> *Neue minor, neu sit quinto productior actu*
> *fabula, quae posci uult, et spectata reponi.*

On a soutenu (Leo, *Plaut. Forsch.*, p. 230) que, dans le morceau dont ces vers font partie, Horace ne parle que de la tragédie, et qu'à elle seule appartiendrait la division en cinq actes; le doute est d'ailleurs malaisé à dissiper, et il y aurait beaucoup à dire sur la composition de l'Épître aux Pisons. On a dit aussi qu'Horace exprimait là une théorie hellénistique (cf. Jensen, *Philodem, Ueber die Gedichte*, sur les rapports d'Horace et de Néoptolème de Parion); cela encore est possible. En tout cas, même si Horace parle de la comédie, et des traditions latines, que pourra-t-on tirer de son témoignage? La certitude qu'il existait, au temps d'Horace, des divisions dramatiques appelées « actus » dans les comédies,

et aussi que le nombre de ces « actus » était variable ; car Horace recommande le nombre cinq, en constate l'excellence, mais ne formulerait pas ainsi sa règle si elle était suivie par tous les auteurs. Rien de tout cela ne s'applique nécessairement au théâtre de Plaute et de Térence.

Le terme « actus », avec sa valeur technique, est assez fréquent dans la langue. Non pas chez les anciens auteurs : Plaute n'a jamais employé le mot ; Térence, dans le second prologue de l'Hécyre, dit « primo actu », mais il est clair que le sens est « au début de l'action » (« in prima fabula »). Varron dit souvent « actus » au sens de « partie », « morceau » (*R. r.*, 1,26,1 ; 2,5,2, etc.). Mais, chez Cicéron par exemple, « actus » est pris maintes fois au sens d'*acte* dramatique, et dans des cas où une comparaison précise avec une pièce de théâtre est hors de doute ; les références sont nombreuses ; citons seulement : *Phil.* 2,34 ; *Cat. m.* 5,70 ; *Epist.* 5,12,6 ; et le fameux passage *Ad Q. fr.* 1,1,46 : *Illud te ad extremum et oro et hortor, ut, tamquam poetae boni et actores industrii solent, sic tu in extrema parte et conclusione muneris ac negotii tui diligentissimus sis, ut hic tertius annus imperii tui tamquam tertius actus perfectissimus atque ornatissimus fuisse uideatur.* (Bien entendu ce texte ne peut être invoqué en faveur d'une théorie de division en trois actes. Le nombre trois n'a d'autre origine que les trois années de gouvernement en question. Même si les traditions consacrent au théâtre le chiffre 5, Cicéron ne comparera pas à un cinquième acte la troisième année d'exercice de son frère...) De ce que ces passages, entre autres, montrent la notion des actes, voire des cinq actes, familière au public latin, il ne s'ensuit pas que la même notion ait eu cours à l'époque de Plaute. A plus forte raison refusera-t-on de s'appuyer sur le témoignage du morceau célèbre de Marc-Aurèle (Εἰς ἑαυτὸν 12,36), où le grec μέρος a le même sens technique que notre « actus » et où l'auteur parle des pièces à cinq actes comme d'un type usuel, et compare la vie humaine à une pièce inachevée. Les mêmes objections valent toujours : S'agit-il de comédie ? S'agit-il d'une règle contemporaine de Plaute ? La division en un nombre quelconque d'actes n'est-elle pas plutôt une théorie postérieure, consacrée dans la suite par la pratique des auteurs ? Les grammairiens n'ont-ils pas tenté d'appliquer à l'analyse d'œuvres anciennes un système récent et d'origine étrangère ?

La comédie grecque.

L'étude de la comédie grecque pourrait peut-être nous éclairer. Malheureusement nous savons fort peu de chose sur la structure de la comédie nouvelle, qui se présente à nous à l'état de fragments. Ce que nous pouvons contrôler directement, c'est l'état de la comédie ancienne, où les chœurs marquent les divisions de l'action. (Et ces divisions, contrairement à ce qu'affirme Evanthius, ne sont pas toujours au nombre de cinq chez Aristophane.) Quant à MÉNANDRE, les fragments que nous possédons de ses pièces présentent plusieurs fois la mention χοροῦ, qui paraît annoncer une pause de l'action, occupée par des parties lyriques. Il semble clair, pour deux exemples, qu'il s'agit d'un κῶμος[1]. (Evanthius de nouveau paraît donc se tromper, puisqu'il dit que seule la place des chœurs subsiste dans Ménandre.) On constate aussi que la vacance de la scène n'est pas nécessairement accompagnée de la mention χοροῦ. D'autre part, sur le nombre et la nature des divisions marquées par χοροῦ, les hypothèses des philologues divergent; WILAMOWITZ[2] conclut à la division en cinq actes quasi obligatoire au temps de Ménandre, HAULER[3] pense que ces pauses remplies par des intermèdes musicaux ne coïncident pas nécessairement avec des divisions de l'action (ceci d'ailleurs est une autre question, les divisions scéniques et les divisions logiques n'étant pas nécessairement en coïncidence). Évidemment de telles discussions manquent de données de fait assez nombreuses et solides pour les étayer. Loin de fournir une aide aux recherches sur les divisions de la comédie latine, ces notions trop vagues incitent plutôt les théoriciens de la comédie grecque à s'aider de Plaute et de Térence[4]. Et d'ailleurs, fût-il prouvé que la comédie nouvelle des Grecs comportait une division en actes, on ne serait pas sûr d'en trouver le reflet dans les adaptations latines.

L'absence totale d'entr'actes est-elle imaginable?

Un raisonnement théorique ne saurait avoir aucune valeur en pareille matière. Il nous paraît normal qu'une pièce, si elle n'est

1. Cf. G. Burckhardt, *Die Akteinteilung in der neuen griechischen und in der römischen Komödie*, Bâle, 1927, p. 5 et 6. Et sur la mention χοροῦ, Leo, *Hermes*, 43, p. 166.

2. *Menander, Das Schiedsgericht*, Berlin, 1925, p. 120.

3. *Einleitung zu Phormio*, Leipzig, 1913, p. 52.

4. Cf. l'ouvrage cité ci-dessus de M^lle^ Burckhardt.

pas très brève, soit divisée en actes, illogique que les diverses phases de l'action s'enchaînent sans repos pour le spectateur : simple effet de l'accoutumance chez des Occidentaux habitués à une telle présentation dramatique; préjugé d'esprits rompus à l'analyse, désireux d'isoler les faits, comme les notions, pour les mieux pénétrer. Pourquoi une comédie latine n'aurait-elle pas donné en spectacle, comme certaines pièces exotiques, une succession ininterrompue de démarches? Le spectateur serait-il incapable de les suivre? Mais les pièces sont relativement courtes, les intrigues assez simples et se ramenant à des types connus; les explications sont fréquentes, répétées parfois pour le cas de distraction du public. L'intérêt ne peut-il se soutenir également d'un bout à l'autre? Mais les changements de rythme, l'alternance du « parlé » et du « chanté », des scènes mouvementées et des scènes calmes, tout cela peut réveiller au besoin l'attention languissante. L'entr'acte est-il toujours, pour le spectateur moderne, un repos souhaité, et dispose-t-il toujours à bien goûter la suite du spectacle? On pourrait faire son procès, du point de vue dramatique, aussi bien que son éloge. C'est plutôt comme un repos de l'acteur que l'entr'acte paraît s'imposer; certains protagonistes, presque constamment en scène, soutiendraient difficilement leur rôle sans des interruptions notables. Cependant, même de cela, nous ne sommes pas juges infaillibles; et d'ailleurs, quel qu'ait pu être le système latin, nous n'avons pas à le préjuger.

Témoignage des comédies elles-mêmes.

Il est bien évident qu'une seule méthode s'offre : interroger les pièces latines en elles-mêmes. Les grammairiens parlent de pauses dues à la vacance de la scène : y en a-t-il? Sinon, les théories les plus séduisantes sur la division en actes ne sont que rêveries. Mais si, quelque part, dans une de nos comédies, il est indiscutable que l'action dramatique s'interrompt, laissant le spectateur dans l'attente, notre attitude change : nous présumons l'existence d'entr'actes, et nous devons alors, par l'étude minutieuse des pièces et l'interprétation des moindres indices, nous obstiner à les déceler.

Or, un passage du *Pseudolus* éclaire la situation de manière inespérée. L'esclave Pseudolus, resté seul en scène au v. 561, se dispose à duper le vieillard, mais n'a pas encore la moindre idée

de sa fourberie; il demande aux spectateurs la permission de se retirer à l'intérieur de la maison pour y réfléchir; cela ne sera pas long, et l'on charmera leur attente en leur jouant un air de flûte.

566 . . . . . *atque etiam certum, quod sciam,*
quo id sim facturus pacto nihil etiam scio,
nisi quia futurumst. nam quì in scaenam prouenit,
nouo modo nouom aliquid inuentum adferre addecet;
570 *si id facere nequeat, det locum illi qui queat.*
concedere aliquantisper hinc mi intro lubet,
dum concenturio in corde sycophantias.
* * * *exibo, non ero uobis morae*[1]*;*
573a *tibicen uos interibi hic delectauerit.*

A 574, reparaît Pseudolus anticipant sa victoire : il a non seulement imaginé, mais mûri sa fourberie, il est sûr de triompher, ses adversaires seront réduits à merci.

Voilà une suspension de l'action dramatique qui répond bien à la notion d'*entr'acte :* aucun acteur n'est plus en scène; la suite de l'action dépend d'une trouvaille de Pseudolus; cette trouvaille, Pseudolus la présentera plus tard au public; en attendant celui-ci n'aurait rien pour se distraire, on lui offre un divertissement sous forme d'intermède musical. L'apostrophe ou l'allusion au public est usuelle dans Plaute; nulle part ailleurs elle ne sert à annoncer une pause ou un intermède, mais bien des fois renseigne les spectateurs sur l'itinéraire d'un personnage (par ex. *Stichus* 673 ss., *Ps.* 1234 s.), suppose les impressions qu'ils ressentent (*Mc.* 160 *dormientis spectatores metuis ne ex somno excites?* cf. *Ps.* 1331 *quin uocas spectatores simul?*), plaisante au besoin un usage ou une convention de théâtre (*Pe.* 159 s., *Po.* 597, *Tn.* 858). Si Pseudolus s'en allait purement et simplement quand on attend de lui l'élaboration d'une ruse, il y aurait surprise et déception. Au lieu de dire banalement « Je rentre pour réfléchir à ma fourberie », il s'excuse de cette absence auprès du public, ce qui est inattendu et plaisant; du même coup, il raille légèrement le caractère artificiel de l'intermède. — Et ce qui prouve, à l'évidence, la volonté de Plaute de suspendre ici l'action, d'introduire

1. Le vers 573 manque dans les mss. autres que *A*, et *A* n'est pas parfaitement déchiffrable; cet accident tout local de l'omission de 573 n'est pas inquiétant pour l'authenticité du passage; aucune faute grave n'altère les vers significatifs.

dans sa pièce une pause dramatique, c'est que rien n'empêchait Pseudolus de rester en scène pour imaginer sa fourberie. Plaute nous montre ailleurs (et en particulier *Ep.* 81 ss., 306 ss.) des esclaves monologuant, essayant d'une idée, puis d'une autre, ébauchant un projet, se frappant le front, faisant de grands gestes de découragement, et prolongeant leur mimique pour le divertissement du spectateur, jusqu'à ce que l'inspiration heureuse surgisse en leur cerveau. Le pittoresque Pseudolus emplirait une jolie scène de pitreries de ce genre. S'il médite dans la coulisse, c'est que le plan de l'auteur comporte un entr'acte à cet endroit.

On ne trouve pas ailleurs, ni chez Plaute ni chez Térence, de déclaration d'entr'acte par les soins de l'auteur. Mais, cet entr'acte-ci avéré, on s'attend à en découvrir d'autres. Comment s'y prendre pour déceler leur existence? A quoi reconnaître leur emplacement?

La condition nécessaire est qu'il y ait « scène vide » : aucun personnage en vue du spectateur, aucune action sur la scène[1]. Mais la vacance de la scène pourra être illusoire; il suffira toujours qu'un personnage nouveau soit déjà apparu à une extrémité du théâtre au moment de la disparition des précédents, pour que la scène soit véritablement occupée et notre « entr'acte » impossible. C'est donc des circonstances dramatiques, des conditions mêmes de l'intrigue, que pourra venir la certitude : si *nécessairement*, à un endroit donné, un laps de temps appréciable doit s'écouler dans l'intervalle de deux scènes successives pour permettre l'accomplissement, hors la vue du public, d'événements dont il sera informé par ailleurs, alors nous pourrons affirmer qu'il y a entr'acte.

Il est facile de se garder ici d'un autre faux semblant : parfois un personnage, entrant dans une maison qui donne sur le théâtre, y fait ou y découvre quelque chose d'insolite; puis quelqu'un sort en exhalant devant les spectateurs ses impressions toutes vives (*Cp.* 515, 908; *Au.* 627). En pareil cas, la scène a pu être effectivement vacante pendant quelques instants, mais sans que le public puisse croire à une pause, dominé qu'il est par la curiosité de ce que va faire le personnage et l'attente d'un résultat entrevu. Pour

1. Donat signale deux écueils, dont le second est bien peu dangereux : un personnage est resté en silence sur le théâtre tandis que les autres disparaissaient; un personnage qui a parlé en fin d'acte entre en scène dès le début du suivant (*Au. pr.* 2, 3).

éviter tout mécompte dans la chasse aux entr'actes certains, il faut reconnaître ce genre d'effet.

Enfin, puisque la recherche doit se faire en contrôlant les agissements des personnages, et en particulier leurs allées et venues, il est bon d'indiquer brièvement les diverses démarches d'un acteur sur la scène. Il dispose de deux accès latéraux aux coulisses, à droite et à gauche ; l'un représente le *chemin de la Place* (celui de la ville, si l'action se passe aux champs), l'autre le *chemin de la campagne* ou *du port* (de la campagne *et* du port, si dans telle pièce, comme la *Mostellaria*, des personnages ont affaire aux deux endroits). De plus, il est souvent fait allusion dans Plaute et dans Térence à une ruelle, *angiportus*, située au milieu de la scène, sur laquelle sont censés donner les jardins des maisons ouvrant sur le théâtre ; cette ruelle est empruntée par les personnages qui se rendent dans un quartier autre que celui de la Place ou du port, et par ceux qui veulent aller à la Place ou au port autrement que par le chemin normal. Tout cela résulte très clairement des explications fréquentes données par les personnages quand ils quittent la scène, parfois même quand ils y arrivent, et permet de se faire une idée assez précise des dispositions du théâtre. Il apparaît aisément, et cela peut se vérifier par l'examen du texte, que le personnage venant d'une coulisse latérale est long à arriver au milieu de la scène, tandis que celui qui vient par la ruelle, c'est-à-dire par le décor de fond, est aussitôt en position pour parler et agir. Enfin, le décor fixe est constitué par des architectures diverses, maisons et temples à l'intérieur desquels pénètrent, au cours d'une pièce, divers personnages, et d'où on les voit sortir.

Cela posé, appliquons-nous à la recherche des entr'actes incontestables.

Dans la *Cistellaria*, au vers 630, Mélénis vient d'apprendre comment Sélénie, sa pseudo-fille, est recherchée par la vraie mère Phanostrate. Mélénis va chez elle chercher Sélénie et laisse la scène vide. (Sa maison, on le voit clairement en plusieurs endroits de la pièce, ne donne pas sur la scène.) Or, au vers 631, elle reparaît, accompagnée de Sélénie et d'une petite esclave. Elle a eu le temps de mettre Sélénie au courant de sa naissance, et de chercher la *cistella* qui donne son nom à la pièce, une corbeille pleine de joujoux (*crepundia*) propres à faire reconnaître la fille de Phanostrate.

Dans le *Trinummus*, au vers 601, l'esclave Stasime entre dans la maison de Callicles, pour annoncer à la sœur de son maître Lesbonicus et au vieux Callicles lui-même que la jeune fille est promise à Lysitélès (v. 577-578, 583 ss.). La scène reste vide. Au vers 602, Stasime ressort de la maison avec Callicles, à qui il a commencé de faire son message. Il y a évidemment une coupure, si brève soit-elle, entre 601 et 602. Et rien ne permet de penser que Stasime ne se soit pas acquitté de la commission de son maître auprès de la jeune fille.

Dans le *Mercator*, au vers 498, Eutychus part pour le port, dans l'intention de rendre service à son ami Charin en soustrayant à Démiphon, père de Charin, la belle Pasicompsa. Au vers suivant 499, le père d'Eutychus, Lysimaque, arrive du port avec Pasicompsa qu'il a achetée pour rendre service, de son côté, à Démiphon. Quand Eutychus revient à son tour (600), il raconte sa déconvenue : arrivé trop tard au port, il a appris que Pasicompsa était achetée et ne sait par qui. Or, s'il n'y avait pas entr'acte entre 498 et 499, il croisait son père avec la belle et se trouvait, sinon renseigné, du moins surpris et amené à pousser une enquête; or il n'a pas le moindre soupçon. Il ne les a évidemment pas vus.

De même, dans les *Ménechmes*, il faut bien admettre un entra'cte 445-446 pour le *prandium* copieux (cf. 222 s.) où Ménechme II entre, 441, et d'où il ressortira, rassasié de bonne chère et d'attentions aimables, 463.

Il y a aussi un *prandium* dans le *Curculion*; il se place au vers 370 et nécessite lui aussi un entr'acte, puisque Curculion entré pour ce *prandium* ressort de la maison après treize vers, repu comme peut l'être un parasite qui revenait de voyage, et pourvu des instructions de Phédrome.

On citerait de même les entr'actes du *Miles gloriosus* 595 (pendant lequel Périplectomène tient son « sénat ») et 946 (où le Miles est abordé à la Place par l'esclave qui lui fait un soi-disant message), de l'*Aululaire* 279 et des *Bacchides* 108, occupés tous deux par les achats de victuailles à la Place; les entr'actes de l'*Epidicus* 606 (où le vieillard Périphane a eu le temps de rejoindre son ami Apécide et d'aller avec lui acheter des lanières pour châtier l'esclave; l'esclave les a vus et entre en scène, 608), et du *Trinummus* 1114, pendant lequel les deux vieillards ont à causer longuement; celui des *Bacchides* 525, où la démarche de Mnésiloque est longue.

Cela fait, outre le *Pseudolus* 573, douze endroits des pièces de Plaute où une pause paraît incontestable. Peut-il, dès lors, y avoir doute sur le principe de la division? Les savants les plus strictement opposés à distinguer des actes dans ces comédies sont obligés de reconnaître la nécessité de quelques interruptions de l'action (c'est le cas d'Ussing, qui, après avoir nié toute division en actes, dresse un tableau des scènes vides, et déclare qu'en quelques cas « pausa aliqua intercesserit necesse est », citant à l'appui l'intermède de flûte du *Pseudolus*[1]). Ils n'y veulent voir qu'un phénomène accidentel, comme une entorse involontaire donnée par l'auteur dramatique à une règle de non-division des comédies. Une telle attitude paraît illogique. Pourquoi ne pas partir du fait, qui est l'existence de pauses indéniables, admettre que la division est la règle, et en rechercher les conditions?

Est-ce le terme d'entr'acte qui paraît impropre? Ce n'est qu'un mot, et l'on pourrait en choisir un autre. C'est un mot commode pourtant. L'essentiel est que la chose existe. Il est bien entendu que l'entr'acte pendant lequel des événements se passent hors la vue du spectateur ne dure pas nécessairement tout le temps que réclamerait leur véritable déroulement. Qu'une convention permette d'abréger à l'extrême la durée des conversations ou actions qui ont lieu dans la coulisse, cela est possible; pourvu que le spectateur ait conscience qu'il y a eu pause, et ne puisse être dérouté, par la suite, en apprenant ce qui s'est passé.

Si la division en actes paraît s'imposer, pourquoi ne pas adopter celle de Pius? C'est qu'elle est difficile à admettre dans son ensemble; elle est évidemment erronée en treize endroits :

Am. 1009 (Mercure vient de désigner Amphitryon qui arrive).

Am. 1053 (Amphitryon n'a pas quitté la scène).

Au. 405 (Congrion sort immédiatement).

Au. 808 (Lyconide est en scène).

Ba. 1087 (Philoxène est en scène).

Ci. 773 (Lampadion n'est pas rentré; d'ailleurs un acte de huit vers est un peu surprenant).

Cu. 590 (Thérapontigone est en scène).

Ep. 526 (Périphane, en scène, assiste à l'entrée de Philippa).

Mo. 347 (les convives assistent à l'entrée en scène de Tranion).

Pe. 448 (Toxile est resté en scène).

1. Ussing, édition de Plaute, Proleg., p. 168.

St. 273 (Gélasime signale lui-même l'arrivée de Pinacium).

Tc. 208 (Astaphie est en scène).

Tc. 892 (Astaphie vient de désigner le *miles* qui arrive).

Ainsi la division de Pius offre l'intérêt d'une expérience antérieure et peut servir de point de comparaison, d'aide au besoin. Mais on ne saurait s'appuyer sur elle avec confiance. Un de ses défauts essentiels est de poser le principe d'une division en *cinq* actes; ce nombre d'actes, indiqué par Donat, se recommande en cas de doute, s'imposera toutes les fois où on peut l'adopter sans invraisemblance; mais on ne peut forcer les faits au nom d'une loi illusoire.

Il convient donc d'examiner chacune des comédies de Plaute en remarquant les endroits où la scène est nécessairement ou utilement vide, ceux où elle l'est vraisemblablement, ceux où on aurait tort de penser qu'elle l'est, puis d'interpréter les résultats obtenus. Tel sera l'objet de la seconde partie de cette étude.

A. Freté.

II

L'AUTHENTICITÉ DE LA *CIRIS*

par A. Oltramare

Professeur à l'Université de Genève.

Il est certaines grandes questions philologiques sur lesquelles les critiques de langue française s'abstiennent le plus souvent de prendre parti. Le débat se poursuit entre savants allemands, anglais, américains, italiens, sans que de France, de Belgique ou de Suisse romande on intervienne autrement que pour marquer les coups. Est-ce par prudence scientifique? — Sans doute; mais il semble que, sur certains de ces problèmes, il y aurait avantage à voir le débat se généraliser.

Je veux reprendre brièvement l'examen d'un des textes les plus discutés qui nous aient été laissés par Rome, celui de l'epyllion intitulé *Ciris*.

Il y a plus de vingt ans aujourd'hui que l'ardente polémique soulevée par les deux ouvrages de Skutsch[1] s'est apaisée; on peut

1. « Aus Vergils Frühzeit » (1901) et « Gallus und Vergil » (1907).