ÉTUDES ET MÉMOIRES

I

LA « COMPOSITION » DU *MILES GLORIOSUS*

par André ARCELLASCHI

Professeur à l'Université de Lyon III

SOMMAIRE. — *Où il est question de rechercher la* **structure** *ou la* **composition** de la pièce de Plaute le **Miles Gloriosus.**

EPITOME. — *Quae sit structura uel compositio plautinae de milite glorioso fabulae hic quaeritur.*

La « composition » du *Miles Gloriosus* soulève des problèmes de tous ordres et qui ont longuement préoccupé les philologues et les historiens de la littérature. Depuis le siècle dernier, la philologie s'en est donné à cœur joie. Aujourd'hui encore, de nombreux savants se penchent à leur tour sur la question et parviennent à la renouveler. Parmi ces chercheurs de premier plan, je voudrais remercier M. BOILLAT, de l'Université de Neuchâtel, qui m'a adressé une étude qu'il a consacrée à cette question [1], et aussi J. Chr. Dumont, qui m'a communiqué deux très beaux articles récents qu'il a publiés sur le problème [2].

Dans ces conditions, direz-vous, à quoi bon revenir sur le sujet ? Poser la question, c'est, dit-on, fournir la réponse. Il vous appartiendra donc à la fin de cet exposé — si toutefois vous résistez jusqu'au *Vos plaudite* terminal — de vous faire une opinion. Je voudrais dire par avance, à titre d'excuse, que la complexité des faits littéraires et historiques justifie que l'on revienne encore et encore sur la composition du *Miles*, parce que, au fond, derrière la recherche philologique, ce qu'il importe en vérité de retrouver, c'est l'âme et le sourire de Plaute.

Aussi bien, si j'osais, je vous citerais les quatre premiers vers du prologue des *Ménechmes*, que je reprendrais à mon compte non sans quelque vanité — mais la vanité, pour qui veut parler du *Miles*, n'est pas à rejeter totalement. Aussi dirai-je donc : *Pour commencer par le commencement, première chose à annoncer : Salut et Prospérité à vous, spectateurs, et à moi !*

1. M. BOILLAT, *De l'*Alazon *au* Miles Gloriosus *: la personnalité de Pyrgopolynice*, dans *Museum Helveticum*, 48, 1991, p. 296-309.

2. J. Chr. DUMONT, *Le* Miles Gloriosus *et le théâtre dans le théâtre*, dans *Mélanges Oroz*, Salamanque, 1993, p. 133-146 ; *Guerre, paix et servitude dans le* Miles Gloriosus, Toulouse, C. R. A. T. A., 1993, p. 39-54.

Je vous apporte Plautus sur ma langue, non pas par la main; alors soyez gentils de l'accueillir avec des oreilles sympathiques.

Cela dit et ces préliminaires posés, il est temps d'aborder le fond de notre sujet. Il est simple et tient dans une seule observation. Quand on examine certains éléments de détail du *Miles*, on se prend à douter de l'unité de la pièce, et donc de l'homogénéité de sa composition. La grande philologie d'outre-Rhin a démonté la mécanique plautinienne pour en mettre en évidence les faiblesses. Mais nous, en bons esprits latins, il nous faut peut-être remettre en cause l'évidence et toutes ses apparences superficielles. Nous avons appris, en prenant le sein de la poésie maternelle, qu'un beau désordre parfois pouvait bien n'être qu'un effet de l'art. Et puis, comme nous l'a enseigné Bernardin de Saint-Pierre, il est bien vrai *qu'on se fait une idée précise de l'ordre, mais pas du désordre*[3]. Voilà pourquoi, dans notre recherche sur cet ordre « à la française », nous nous laisserons tenter par cette pensée de Marcel Jouhandeau, qui semble avoir écrit cela au XX[e] siècle exprès pour Plaute, sur mesure et sans retouches : *On s'installe dans l'existence à la faveur d'un désordre et l'on ne s'y maintient que par un semblant d'ordination*[4]. Ainsi, ce « semblant d'ordination » plautinien sera donc, si vous le voulez bien, au cœur de notre réflexion et de notre entretien.

* * *

Mais abordons, sans plus tarder, aux rives de l'inconnu que nous propose la « composition » du *Miles*. On s'y est battu sur trois terrains que nous allons décrire rapidement : beaucoup sur les modèles, un peu moins sur les références externes à l'actualité, trop peu sur les références internes à l'œuvre de Plaute lui-même.

Commençons par les éléments qui peuvent renvoyer aux sources et aux modèles du *Miles*. Nous les présenterons en suivant un semblant d'organisation diachronique, pour plus de clarté et de commodité.

Diverses comparaisons associent Pyrgopolinice à Achille ou Pâris-Alexandre. Faut-il voir en cela une référence à Homère ? La parodie se nourrit en effet de toute matière. Mais ici, selon certains, la parodie puiserait plutôt sa substance dans deux pièces d'Euripide : *Iphigénie en Tauride* et *Hélène*. C'est là une tradition établie par la force de Fr. LEO[5] et maintenue par celle de C. QUESTA[6]. Ils ont pu montrer quelques rémanences entre Euripide et le *Miles*. L'ennui, c'est qu'ils font mine de passer sous silence certaines tragédies latines relatives au cycle troyen, comme celles de Naevius, son *Cheval de Troie*, son *Départ d'Hector* ou son *Iphigénie*, œuvres toutes

3. *Paul et Virginie*, où l'on peut lire dans la suite immédiate ce bien cruel, et involontaire, commentaire du destin de Pyrgopolynice : « La beauté, la vertu, le bonheur ont des proportions ; la laideur, le vice et le malheur n'en ont point... »

4. *Éléments pour une éthique, Premier Cahier*.

5. F. LEO, *Plautinische Forsch. zur Kritik und Gesch. der Komödie*, Berlin, 1912, p. 178-185.

6. C. QUESTA, *Il ratto dal Serraglio*, Bologne, 1971, p. 33 sqq.

proches de celles de Plaute — à moins que Plaute n'ait eu connaissance également de l'*Iphigénie*, de l'*Hécube* et de l'*Achille* d'Ennius ? En tout cas, il connaissait l'*Achille* de Livius Andronicus (production littéraire entre 240 et 200) et sa traduction de l'*Odyssée*. Il y a là un beau sujet de recherches, sur les échanges entre la tragédie républicaine et l'œuvre de Plaute. Ce serait en tout cas plus nécessaire que les déductions de BAEHRENS [7], qui voyait des similitudes entre le *Miles* et le *Kamaralzaman* des *Mille et une nuits*, ou celles de QUESTA [8], qui lit dans le *Miles* une préfiguration de l'*Enlèvement au sérail* de Mozart. Mais, après tout, la force comique de Plaute est bien capable de tout cela et de cette reprise du passé qui annonce les œuvres d'un futur, lointain dans le temps, mais frère par la pensée.

Après Achille-Pâris, voici *Alazon*, le personnage principal ou le rôle-titre d'une comédie grecque inconnue et, qui plus est, d'un auteur inconnu. L'inconnu, les inconnus stimulent l'appétit imaginatif des philologues. Ils se sont emparés et repus de cette proie facile et belle, comme le sont toutes les belles inconnues, copies conformes, en apparence, et belles infidèles, pour finir. Mais quoi : rien n'était plus tentant pour des philologues que de rechercher, pour faire savant, un modèle grec. C'est donc ce qu'ils ont fait ; avec d'autant plus de plaisir que Plaute leur tendait une perche de sa façon. Elle était peut-être vraie et peut-être fausse, ou peut-être un peu les deux : *Alazon* leur a paru vraisemblable et, dès lors, ils ont voulu se persuader eux-mêmes et persuader les autres qu'ils ne se trompaient pas d'un iota, pour qui la souscription demeure naturellement toujours ouverte. Le « Vantard » que nous présente le texte du *Miles* serait ainsi l'un de ses proches arrière-cousins. Quoi qu'il en soit, nous estimerons, avec P. GRIMAL, que si le modèle grec a existé, il devait faire la satire de Démétrios Poliorcète, dont le nom même pourrait avoir un lien avec celui de Pyrgopolinice, « le vainqueur de Tours » [9]. En ce cas, la présence du roi Séleucus, dans notre *Miles*, s'expliquerait assez bien : Séleucos, nous dit-on, aurait déjà été présent dans l'*Alazon*. Comme ce bon prince a régné à partir de 306, on en déduit hardiment que notre *Alazon* aurait pu être écrit par Ménandre ou l'un de ses élèves. Reste à savoir si le rappel de ces faits dans le *Miles* pouvait intéresser encore le public romain... Tout au plus peut-on admettre qu'un type littéraire de référence pouvait justifier l'apparition à Rome d'un nouveau personnage de militaire ridicule. Il faut cependant tenir compte de l'avis de P. LEJAY [10], qui estimait que dans les villes du sud de l'Italie, Tarente en particulier, des *condottieri* avaient été appelés en renfort, à des dates toutes récentes.

Mais comme la référence au prétendu modèle de cet *Alazon* n'expliquait qu'une moitié du contenu de la comédie de Plaute, il a fallu supposer un second modèle pour rendre compte de l'autre moitié de l'intrigue plautinienne, celle qui tourne autour du roman d'amour de Pleusiclès et Philoco-

7. *Zur Komposition des* Miles Gloriosus, Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenchaften zu Göttingen, 1924, p. 48-62.

8. *Op. cit.*, p. 21, etc.

9. *Plaute et Térence*, dans *Oeuvres complètes*, Pléiade, 1971, p. 531.

10. *Plaute*, Paris, 1925, p. 120.

masie. La rigoureuse philologie allemande s'est appliquée à résoudre de cette manière le problème que pose l'intrigue secondaire. Et c'est ainsi qu'a été inventée une seconde pièce qui aurait servi de modèle à Plaute, et qu'il aurait contaminée. Ne reculant devant aucun généreux sacrifice d'imagination, on a ainsi supposé l'existence d'un modèle grec auquel on a même donné un nom : « la Comédie du Mur », ou encore « la Comédie du Trou dans le mur ». On se prend à sourire devant la gravité inutile de si savantes inventions. Tout au plus, une telle élucubration peut-elle rendre compte, avec toute la bonne volonté de P. GRIMAL [11], de la disparition, définitive après la première scène, d'Artotrogus. Il y aurait donc là une sorte d'explication de la double intrigue et des modèles grecs que d'autres détails lexicographiques confirmeraient. Personnellement, nous voulons bien croire tout ce qu'on voudra. Et dès lors, pourquoi ne pas suivre aussi ceux qui ont pensé que Plaute avait « contaminé » quatre pièces grecques ? Pourquoi quatre seulement ? Après tout, pourquoi pas ? La seule difficulté véritable que ne résolvent pas nos brillants esprits, tenants de la contamination, c'est de dire comment, pour finir, le *Miles* semble maintenir encore une sorte de forme de cohérence interne. Si l'on veut faire du *Miles* une mosaïque, encore faudrait-il nous dire que la mosaïque obéit à certaines lois de composition et que chacun de ses fragments relève de la création authentique, et non de l'art de la greffe et de la prothèse.

Ce que nous venons d'examiner à propos des modèles possibles du *Miles* n'est pas pour nous éclairer sur le « beau désordre » et le sens qu'il pourrait avoir. Et l'on peut envisager des réflexions plus amères encore, si l'on examine les références à l'actualité contemporaine que présente la pièce de Plaute. Ici aussi, toutes les formes de l'ordre que l'on peut nous proposer nous apparaissent composer de misérables désordres, à l'image de ceux que décrivait PÉGUY, quand il disait : *Il faut tout de même voir qu'il y a des ordres apparents qui recouvrent* (et) *qui sont les pires désordres* [12].

La grande affaire, en effet, on s'en doute, pour ce qui touche à l'actualité contenue dans le *Miles*, tient évidemment dans le fait qu'à des réalités appartenant au monde hellénistique la pièce mêle un grand nombre d'allusions historiques relatives à des événements typiquement romains. P. GRIMAL a bien souligné cet aspect de la question [13]. Ainsi, l'ambassade de Pleusiclès à Naupacte peut avoir un sens au temps de la *Néa*, mais aussi au moment de la conquête de la Grèce. En revanche, il est clair que d'autres « affaires » ont plus directement trait à l'histoire événementielle contemporaine de Plaute.

Tel est le cas du rappel du destin du poète Naevius, dont le châtiment semble nettement évoqué au vers 211. Le châtiment de Naevius a eu lieu en 205. Il y a donc là un premier point de datation du *Miles*. Toutefois, avec P. GRIMAL, on pourra en douter, ou du moins considérer l'argument comme « non décisif », dans la mesure où la référence peut très bien s'appliquer à une aventure poétique déjà ancienne. Un détail cependant pourrait

11. *Op. cit.*, p. 533.
12. PÉGUY, *Notre jeunesse*.
13. *Le* Miles Gloriosus *et la vieillesse de Philémon*, dans *R. É. L.*, 1968, p. 129-144.

ajouter une confirmation de cette datation : les trente Sardes du vers 44 pourraient faire allusion au retour de Caton qui, en 204, passe par la Sardaigne et en ramène à Rome Ennius, autre grande figure de poète. Or, comme nous le savons, Caton a longuement captivé les commentateurs du *Miles*. Tous ont vu dans les vers 221 et suivants une allusion à la bataille des Thermopyles et beaucoup ont mis, à juste titre, ce passage en relation avec Tite-Live (36, 15, 6), où la victoire de Caton est présentée comme le résultat d'une excellente manœuvre tournante. Mais cela ne simplifie pas pour autant nos problèmes de composition du *Miles*, car la bataille a eu lieu à la fin du printemps 191. Ainsi de 205, en passant par 204, nous voici en 191. S'il y a une forme de composition à ces juxtapositions, nous sommes tenté de penser que Caton y tient une place déterminante. Peut-être faudrait-il mettre ces faits en relation avec l'institution, en 191, des *Ludi Megalenses* ? Mais rien n'est moins sûr. Parce que, pour tout arranger, la pièce se permet de nombreuses allusions à un Pulcher qui nous orienterait encore vers d'autres ouvertures possibles sur l'actualité à travers tel ou tel membre de la famille des Pulcher. La mosaïque prend des allures de puzzle, à plusieurs niveaux, et avec, en prime, des pièces rapportées, d'autres jeux et jouets désuets. Que peut-on espérer de plus certain en examinant les références internes — entendons par là : les références que fait le *Miles* à d'autres œuvres de Plaute ?

Ce n'est pas assez, en effet, dans le désordre génial de Plaute, de nous ballotter entre les institutions grecques et romaines, de nous conduire, entre autres, au « forum » d'Éphèse, d'évoquer ici ou là le droit et les institutions de Rome, il faut encore qu'il fasse à son gré allusion à telle ou telle de ses œuvres, ou de ses œuvres en projet. Tout cela complique notre observation de la « composition » de la mosaïque du *Miles*.

De nombreuses références aux Bacchanales nous orientent vers un rapprochement avec les *Bacchides*, qui dateraient de 188, selon les meilleures estimations. Mais par ailleurs, la mention des *Campis Curculionieis* (v. 13) nous renvoie au *Curculio*, qui semble être datable de 193. Un bon chiffre, en vérité ! mais assez lointain, tout de même, de 205 et de l'affaire Naevius.

À toutes ces incertitudes, il faut encore ajouter le parallélisme du *Miles* et de la *Cistellaria* : les deux pièces ont un prologue reporté en seconde position. On date souvent la *Cistellaria* de 199. Ainsi, rien n'est fait pour nous favoriser la tâche, et, pour l'instant, il semble qu'il nous faille retenir l'hypothèse d'un auteur à la carrière tardive, qui aurait été joué seulement à partir de 212 (*Asinaria*), à l'âge de quarante-deux ans... Hypothèse utile en apparence, mais hypothèse seulement pour finir.

Revenons sur la symbolique effective de cette mosaïque, que nous n'avons cessé jusqu'ici de contempler. Que peut-elle nous enseigner, en cette fin de notre première partie d'exposé ? Que nous laisse-t-elle entrevoir sur une synthèse de l'ordre et du désordre dans la composition du *Miles* ?

En fait, les observations que nous venons de proposer nous conduisent à concevoir la création, et donc la composition, chez Plaute, non pas comme un acte définitif, mais comme une action continue, permanente, où chaque représentation s'est chargée de nouvelles allusions à l'actualité contemporaine. Ainsi le *Miles* peut aussi bien faire référence à un événement qui date

de 205, l'affaire de Naevius, et à la bataille plus récente des Thermopyles. Au fond, chaque représentation a été l'occasion d'une re-création, et de rajouts qui se veulent réajustements à l'actualité.

Tel est à Rome le privilège de l'acteur, toujours libre d'innover sur le texte. On connaît le traitement qu'Aesopus, dans le *Pro Sestio*, fait subir au texte qu'il interprète : pour favoriser, semble-t-il, le rappel d'exil de Cicéron, il introduit dans la représentation de l'*Eurysacès* d'Accius une tirade de l'*Andromaque* d'Ennius ! Bel exemple du pouvoir politique de l'acteur à Rome. On imagine, à plus forte raison, toutes les libertés et innovations que pouvait se permettre l'acteur quand, comme Plaute, il était le propre auteur de la pièce.

Une telle conception a au moins l'intérêt de nous aider à comprendre le fameux choix qu'a opéré Varron dans l'ensemble des 130 pièces que la tradition attribuait à Plaute, et l'on peut ainsi supposer qu'il nous a conservé la version la plus élaborée de chaque comédie, c'est-à-dire, certainement, la dernière en date.

D'ailleurs, ces textes n'ont cessé d'être remaniés, et il est bien possible de croire avec RIBBECK que le *Miles* porte encore la trace de rajouts datables du IIe siècle après J.-C. Telle est la vie du théâtre, pleine, riche, sans cesse renouvelée, une vie véritable et qui se nourrit de l'ordre et du désordre.

Et puis, que peut-on finalement reprocher à cette pièce ? Un simple regard attentif sur les premières scènes suffit à en apercevoir la perfection, soit dans l'observation de détails piquants, soit dans la manière dont la progression dramatique y est préparée, annoncée et déjà en partie amorcée.

* * *

Arrêtons-nous sur un détail remarquable. Un seul suffira, car il permet d'apprécier suffisamment la technique de Plaute. Il s'agit de l'histoire de l'éléphant indien que Pyrgopolinice aurait mis à mal (v. 25-30), pure invention d'Artotrogus qui imagine le combat d'abord d'une manière tout à fait traditionnelle et attendue et puis qui, sur une remarque de Pyrgopolinice, virevolte et change la disposition de la bataille. Le parasite, en effet, pour flatter Pyrgopolinice, lui invente un combat avec son éléphant d'Inde par devant, c'est-à-dire de face, et il voit son patron en train de casser la patte avant du pachyderme. Mais Pyrgopolinice pense que casser la patte avant (*brachium*) est un acte bien banal; aussi prétend-il lui avoir brisé la patte arrière (*femur*) : les deux mots sont placés en fin de vers pour souligner leur importance. La cuisse est évidemment un plus gros morceau, et mieux proportionné à la vantardise glorieuse du héros. Et c'est alors que le parasite, comprenant les désirs de son maître, imagine une attaque de l'éléphant par derrière, comme si, peut-être, Pyrgopolinice l'avait d'abord rattrapé à la course, puis lui aurait cassé une patte arrière et, pour finir, l'aurait achevé en splendeur de la manière qu'il lui décrit : « Par Pollux, si tu y avais mis la gomme, d'un coup de poing tu lui aurais traversé le cuir, les boyaux et la gueule à cet éléphant. » Pas question d'emprunter les voies naturelles : trop facile !

Il faut lui percer le lard de l'arrière-train, lui transpercer les tripes pour aller lui décrocher les cordes vocales. Le cuir, les boyaux et le gosier... on serait tenté de chanter « et la tête, alouette ». Effectivement, dès ce moment, Pyrgopolinice devient le volatile qu'il faudra savoir plumer, grosse et grasse alouette de comédie d'autant plus ridicule qu'il est habillé tout cuir pur éléphant (v. 235) et pachydermiquement fringué comme s'il sortait du vestiaire de chez Mammouth.

Cette seule remarque de détail montre assez bien, dans ce retournement à la fois de l'éléphant et du *Miles* par le parasite habile, ce que peuvent produire de meilleur le rire de Plaute et sa manière d'organiser la matière comique. Les Anciens parlaient avec éloge de sa *uis comica*. Elle est là, présente tout entière dans ce seul détail.

Par ailleurs, dans les trois premières scènes on admirera la progression métrique qui fait apparaître II, 2 comme une sorte de récitatif en duo. La montée musicale accompagne la découverte du fond de l'intrigue. On a dit beaucoup trop de choses sur la métrique plautinienne en général et le rôle des *cantica* qui seraient plus nombreux dans une « dernière manière » de Plaute, et l'on y a vu une raison de plus pour classer le *Miles*, qui ne comporte qu'un seul *canticum* véritable, dans les premières pièces de Plaute. C'est encore une affirmation de la philologie allemande, mais qui demeure sujette à réflexion. Nous savons que Molière a écrit de plus en plus ses comédies en vers; oui mais, malheureusement pour les belles théories, sa dernière pièce, *Le Malade imaginaire*, est écrite, elle, en prose...

Quoi qu'il en soit, les trois premières scènes suffisent à rendre compte de la double intrigue et à annoncer les enchaînements qui marqueront la progression méthodique de l'action. Il semble même que dès la première scène le dénouement soit subtilement préparé. Le parasite (v. 57 et suiv.) dit d'abord qu'il est victime d'une horde de femmes qui s'acharnent à le poursuivre, lui arrachent ses vêtements, dans l'espoir de parvenir jusqu'à Pyrgopolinice. En fait, on apprend très vite qu'elles ne sont que deux et ainsi nous voyons déjà là la préfiguration de la scène finale où deux femmes triompheront du soldat fanfaron.

J. Chr. DUMONT, à la suite de G. E. DUCKWORTH, qui a montré que l'unité de la pièce et sa perfection n'avaient rien à envier à la *Néa*, justifie amplement la qualité de la « composition » du *Miles*. Il la dit « savante »; et il n'a pas tort. Il suggère de voir, à juste titre, dans cette pièce le thème conducteur de la ruse et du « théâtre dans le théâtre ». Il propose donc la recherche d'une sorte d'unité thématique de la pièce. Si vous le permettez, nous y reviendrons à notre tour plus loin. Restons, si vous le voulez bien, sur le rôle des femmes, que nous évoquions à l'instant, comme « ordonnatrices » et « organisatrices » de l'action de la pièce.

Avec ERNOUT[14], on a souvent estimé que le *Miles*, la pièce la plus longue de Plaute, comportait deux parties. Dans la première, il s'agissait de faire croire à Scélédrus qu'il n'a pas vu Pleusiclès embrasser Philocomasie, mais sa sœur jumelle. C'est la partie de l'illusion, de la fausse gémellité.

14. *Plaute*, C. U. F., t. IV, p. 168.

La seconde partie aurait pour trame le fait d'amener Pyrgopolinice à renvoyer Philocomasie sous prétexte d'épouser Acrotéleutie, qui se fait passer pour la femme de Périplectomène. Si l'on s'en tient à cette partition, on obtient en réalité deux parties assez mal assemblées, d'où le refuge dans la « contamination » d'au moins deux œuvres.

En fait on peut, tout aussi utilement, songer à un plan en trois parties, en rapport avec le rôle que jouent les femmes dans cette intrigue. L'une serait dominée par la figure de Pyrgopolinice, *amator* et *bellator*, et de son esclave; la suivante accorderait la vedette à Périplectomène, *lepidus senex*, sage et sec, à la fois hostile aux femmes et habile manœuvrier de leurs talents; la troisième, évidemment, montrerait le triomphe des femmes. Voilà, selon nous, une présentation possible de l'équilibre de cette composition du *Miles*, qui a fait couler beaucoup d'encre inutile, si l'on accepte plus simplement de voir que la pièce repose sur la force des trois personnages féminins, intelligents, rusés et inventifs. Ces dames ont pour elles l'esprit et la finesse, et même si elles ne songent qu'à tromper, ce n'est que pour ne pas être elles-mêmes trompées.

Et c'est ainsi que dans cette pièce tout n'est qu'illusion, autre forme d'unité thématique de la « composition » du *Miles*. Scélédrus incarne l'illusion des sens, Périplectomène celle de la sagesse, Pyrgopolinice celle de la virilité. Aussi ces personnages illusoires finiront-ils dans une médiocrité consommée et dévorante. Scélédrus sombrera dans les vapeurs du vin; Périplectomène prolongera ses jours en plongeant dans son sentiment d'amertume; Pyrgopolinice sera battu par un cuisinier et trompé par toutes les femmes. Le dernier acte s'achève sur un vaste désenchantement, la fin des illusions et l'impression d'une immense fausseté des critères que chacun a mis en œuvre pour approcher de sa vérité. On peut, avec P. BOYANCÉ [15], expliquer cela par la présence du dionysisme, en particulier dans la scène du bacchanal du broc de vin final; il faudrait ajouter à cela le faux pythagorisme sous-jacent, qui fait appel à la théorie du double qui renforce l'illusion. La sœur jumelle n'existe pas, mais elle porte tout de même un nom, celui de Justine. Il faudrait encore voir, avec P. GRIMAL [16], le faux épicurisme de Périplectomène, qui refuse le mariage et la procréation. Quant à la fausseté de Pyrgopolinice, elle éclate déjà sur le ridicule de son masque hellénistique à la chevelure bouclée et de ses armes trop brillantes pour avoir jamais été utilisées. Il semble toutefois que dans ce concert de faussetés, seul le *Miles* propose une forme de sincérité : il aime qu'on l'abuse et aime aussi se tromper lui-même sur lui-même. Dans le désastre final, il inspire même la pitié parce qu'en définitive il n'est peut-être pas le plus gros perdant à ce jeu de la vérité. On le devine prêt à tout recommencer à la première occasion. Il est sa propre victime et il paraît satisfait de ce masochisme que comprendra admirablement notre grand Corneille, quand il fera dire à son héros de l'*Illusion comique* :

Quand je veux, j'épouvante; et quand je veux, je charme;

15. P. BOYANCÉ, *Une allusion de Plaute aux Mystères de Dionysos*, Paris, 1940, *Mélanges A. Ernout*, p. 29-37.

16. P. GRIMAL, *Le* Miles Gloriosus *et la vieillesse de Philémon*, *op. cit.*

Et selon qu'il me plaît, je remplis tour à tour
Les hommes de terreur et les femmes d'amour.

Nous touchons là, avec Corneille, à l'une des règles essentielles du jeu théâtral, et à cette définition ancienne de la *praxis* que souhaitait Aristote. En effet, le jeu suppose des règles et des lois, ou du moins une référence claire à un mode bien déterminé de divertissement, fondées, par exemple, sur le jeu de l'intelligence ou du hasard. Nous distinguons pratiquement toujours, du reste, et soigneusement, les jeux de hasard des jeux d'intelligence. Les Anciens connaissaient, bien entendu, ce *distinguo*. Aussi ne faut-il pas nous étonner de voir apparaître cette distinction dès le début du *Miles*.

Il y est question d'abord du jeu des *latrones* (ou *latrunculi*), et ensuite du jeu de dés (*tali*). Le premier semble faire appel à la réflexion, le second à la chance.

Commençons par le dernier. Il donne lieu, dans la bouche de Périplectomène, à un jeu sur *tali*, à la fois les os des esclaves d'un côté, que l'on brisera s'il leur prend, comme à Scélédrus, l'envie de grimper sur le toit, et d'autre part, la répression de fraudes toujours possibles dans les jeux de hasard et de dés. Il est alors question du respect de la *lex alearia* qui semble une création de Plaute, au moins sur le plan lexical. Ce type de jeu, de fraude et de tricherie paraît donc réservé aux classes les plus basses de la société, aux esclaves en particulier. C'est le jeu dans lequel s'est risqué Scélédrus, et où il a misé son avenir et son sort présent. La partie consistait à former des figures, sans doute, à partir des osselets, et ce n'est peut-être pas une coïncidence si Périplectomène cite des noms comme « la poule », « le pigeon » et « le singe », qui pouvaient faire partie du lexique de ce jeu. Scélédrus a tiré, apparemment, la *simia*.

Le premier jeu est celui auquel fait allusion Pyrgopolinice. Il est venu à Éphèse pour enrôler des mercenaires qu'il appelle *latrones*, comme il était question dans le jeu des *latrunculi*. Lui-même est désigné par le terme de *bellator*, qui figurait également dans la nomenclature des pièces de ce jeu. Ce jeu exigeait un damier de soixante cases (contre les cent de nos damiers modernes), et des pions de couleurs et de formes différentes. Bien entendu, on jouait la partie entre deux camps comportant un nombre identique de pions et de figurines. Peut-être avons-nous ici l'une des clefs de la composition matérielle du *Miles*. Il faudrait alors que nous ayons deux camps et donc deux groupes équivalents. Or c'est, précisément, cet équilibre que nous présente la pièce.

— six d'un côté : Pyrgopolinice, Philocomasie, Artotrogus, Palestrion, Scélédrus, Lurcion ;
— six de l'autre : Périplectomène, Pleusiclès, Acrotéleutie, Milphidippa, un jeune esclave, Carion.

Voilà pour les douze figures majeures. Le reste est constitué de suites égales de *satellites* ou de marmitons et autres esclaves.

Dès lors la partie devient simple, et d'autant mieux que Palestrion, ayant des attaches et des antécédents dans le camp adverse à celui de son maître

actuel, fournit l'image parfaite du traître ou du pion mobile, comme les dames, capable de passer d'une maison dans l'autre et de faire passer de même, pour équilibrer son jeu, Philocomasie d'une demeure dans l'autre. Sur la place qui constitue le décor (peut-être avec un sol en damier), Palestrion assure donc la liaison entre les deux intrigues : l'aventure de la Bravoure et l'aventure de l'Amour [17]. Voilà une des raisons qui peuvent nous aider à comprendre la prépondérance du rôle de Palestrion (44 %), et le fait qu'il prononce lui-même le prologue, et encore le fait que ce prologue soit interposé entre la première scène, que domine Pyrgopolinice, et la suivante, que domine Périplectomène.

Si nos déductions présentent quelque chance de ressembler à des réalités théâtrales que Plaute a voulues ainsi et ainsi vécues, il nous faudrait cependant pouvoir les justifier d'une manière complémentaire. Or, d'une façon tout aussi numérique, nous pouvons faire ici intervenir les lois qui régissaient le nombre d'emplois des acteurs. Leur nombre fixe, même s'il a pu évoluer, déterminait d'une certaine manière la composition de la pièce, en ce sens qu'il fallait laisser à un acteur le temps de se travestir à nouveau pour incarner un autre personnage. Les contemporains de Plaute aimaient, en effet, voir dans une même pièce un même acteur tenir plusieurs rôles, si possible contrastés : le bon devenait le méchant, le noble un gueux, le jeune un vieux et l'homme viril jouait les personnages féminins. La fin du prologue des *Ménechmes* nous le rappelle : « Les acteurs changent de rôle, eux aussi : le même est tantôt le *leno*, tantôt le jeune homme, tantôt un vieillard et puis un pauvre, un mendiant, un roi, un parasite, un charlatan... »

Il arrive, du reste, que de nos jours certains de nos congénères se plaisent à contempler les traits d'un même acteur dans des sketches télévisés où la vedette apparaît posséder parfaitement l'usage de plusieurs sexes et toute une gamme de conditions matérielles et morales (Benny Hill). Pour nous, la question est donc de savoir combien d'acteurs pouvaient assurer les rôles des douze personnages parlants. La question mériterait de plus amples développements, mais nous nous contenterons de dire que par rapport au nombre de six actants, dont se contentait la *Néa*, il semble que Plaute ait pu utiliser dans le *Miles* seulement huit, peut-être même sept acteurs.

En touchant au terme de notre exposé sur la « composition » de cette pièce, nous serions assez satisfait si nous avions seulement contribué à comprendre comment, de cette manière, s'explique la disparition d'Artotrogus, entre autres, dès la seconde scène. Tout le reste n'était qu'affaire d'illusions, de fards et de perruques sur lesquelles il y aurait beaucoup encore à dire...

* * *

Mais il est temps de conclure. Sans doute devrions-nous reprendre les remarques partielles que nous avons formulées sur la « composition » du

17. Mars et Vénus : éternel débat et perpétuel combat. Cf. déjà Empédocle pour qui la genèse de toute chose passe par ce jeu de l'amour et de la haine, et, quelques temps après, la synthèse du grand Corneille et son génial : « Va, je ne te hais point. »

Miles de Plaute et sa manière d'écriture qui s'apparente à la création continue. Peut-être faudrait-il également rappeler les éléments de datation haute de la pièce ; en dépit de quelques lacunes ou hésitations du texte, conviendrait-il enfin de dire que la pièce se présente à nous comme un tout parfait. Il nous apparaît même, au terme de cette modeste relecture de la pièce, que ce qui ressemblait comme un désordre est bien « un beau désordre », c'est-à-dire une forme très élaborée de l'ordre.

Mais, direz-vous, pour finir, de quel ordre s'agit-il ?

Pour Plaute, il s'agissait de soumettre et de composer le texte en fonction d'une possible mise en scène. Quand on a compris cela, on a tout compris sur Plaute et son *Miles*.

Certains, bien entendu, et non des moindres, refuseront cette formule et cette attitude. Ils feraient bien cependant de méditer ces propos, issus de la fureur spectaculaire d'Antonin ARTAUD, quand il leur dit : *Un théâtre qui soumet la mise en scène et la réalisation, c'est-à-dire tout ce qu'il y a en lui-même de spécifiquement théâtral, au texte, est un théâtre d'idiot, de fou, d'inverti, de grammairien, d'épicier, d'anti-poète et de positiviste, c'est-à-dire d'occidental*[18].

Nous voici donc rassérénés : ainsi, comme nous l'avons toujours pensé, personnellement et avec quelques autres, le théâtre de Plaute est bien un théâtre oriental, qui soumet le texte à la mise en scène. Et c'est peut-être là la plus pure leçon que nous livrent le sourire et l'âme de Plaute, que nous espérions rencontrer en commençant cet exposé.

18. Antonin ARTAUD, *Le théâtre et son double, La mise en scène et la métaphysique.*