III

TRADUIRE PLAUTE : À PROPOS D'*AMPHITRYON*

par Jacqueline DANGEL
Professeur à l'Université de Paris IV-Sorbonne

SOMMAIRE. — *Dans son ouvrage,* De Optimo genere oratorum *(5, 14), Cicéron écrit à propos d'une* ***traduction*** *juste et correcte : « j'ai traduit en gardant les mêmes idées, dans leur présentation et avec leurs figures, ainsi qu'avec des mots adaptés à nos habitudes linguistiques. Pour ceux-ci je n'ai pas jugé nécessaire de les rendre mot pour mot, mais j'ai conservé dans son entier le genre des expressions et leur valeur ». Telle est la manière de bien traduire. Mais traduire l'*Amphitryon *de* ***Plaute*** *est une tâche difficile. Le poème montre en effet une* ***hétérogénéité générique*** *forte où se mêlent le tragique et le comique ainsi que le lyrique, l'épique et même le dithyrambe. On le voit clairement dans les* ***vers*** *et le travail du sens. En outre Plaute donne une représentation théâtrale, ce qui entraîne des registres et des effets spéciaux de la* ***voix*** *et de la* ***diction****. Enfin* diuerbia, cantica et cantica mutatis modis *donnent parfois lieu à des effets contraires et opposés.*

EPITOME. — *In opere, De optimo genere oratorum (5, 14), Cicero de ratione pure et emendate traducendi scribit : « conuerti (...) sententiis isdem et earum formis tamquam figuris, uerbis ad nostram consuetudinem aptis. In quibus non uerbum pro uerbo necesse habui reddere, sed genus omne uerborum uimque seruaui ». Haec est ratio bene conuertendi. Sed conuertere Plauti* Amphytrionem *in linguam barbaram difficile factu est. Quod poema multiplex est. Nam genera uarie et gradatim miscentur, id est tragicum et comicum melicumque et epicum etiam ac dithyrambicum. Quod in uersibus et sententiis apparet. Praeterea Plautus fabulam dedit ; id fit ut cuique certa dictio et uox apta fuerit. Denique diuerbia, cantica et cantica mutatis modis contrarias et diuersas impressiones nonnumquam habent.*

Pour qui n'est ni Molière ni Giraudoux dont les réécritures créatrices de l'*Amphitryon* de Plaute aboutissent à une œuvre nouvelle, bien traduire, c'est rechercher deux fidélités majeures au texte original : la première, qui ressortit au texte même, est celle de l'exactitude du sens ; la seconde, qui concerne les modalités expressives d'une écriture générique et auctoriale, est celle des effets gardés et rendus en conformité avec les intentionnalités de l'auteur, pour un mode de réception donné. Aussi la tâche du traducteur qui ne fait pas œuvre d'auteur est-elle de rendre conjointement la lettre et l'esprit d'un texte qui se caractérisent ainsi par une signification « impressive ».

Dans le premier cas, celui de la lettre d'un texte, le travail est avant tout d'ordre technique. Il relève des domaines tout à la fois du sémanticien, du philologue, du syntacticien. Il suppose une attention minutieuse portée à l'énoncé dans son exactitude verbale, ses unités de signification et ses relations logiques. Dans le second cas, celui de l'esprit du texte, le travail est d'ordre plus proprement stylistique et esthétique. Il ressortit à trois contraintes majeures : 1) Une intentionnalité sous-tend l'écriture du texte dont les divers effets de sens doivent transparaître dans la traduction; 2) Écriture auctoriale d'un genre littéraire donné, le texte suppose un horizon d'attente de la réception qui n'est pas celui du traducteur. Certaines particularités propres à une époque et à des mentalités données ne sont pas sans imposer de difficiles choix; 3) Dans une littérature antique de cumul, importante enfin est la réécriture agonistique qui surimpose à la réception immédiate du sens celle de la reconnaissance du texte caché [1].

Si ces données s'appliquent à l'ensemble des textes que le latiniste entreprend de traduire, l'*Amphitryon* de Plaute est soumis à des contraintes supplémentaires. Les unes concernent d'une manière plus générale un texte destiné à être non pas lu, mais dit et joué par un acteur. À l'oralité perdue de la langue qui laisse pendants des problèmes de diction, s'adjoint ainsi une reconstruction difficile des divers registres et tonalités de la voix ainsi que des expressions gestuelles du corps parlant. Ces inconnues sont d'autant plus graves que, comme le montre une simple analyse du corpus métrique, l'expression corporelle et la musique occupent une place déterminante dans cette pièce.

Bien traduire, c'est ainsi non seulement bien comprendre, mais plus encore bien interpréter le texte de Plaute. C'est plus précisément encore s'engager à une lecture en profondeur en vue d'approcher dans la traduction les effets majeurs du travail d'écriture.

Il s'agit, au niveau le plus simple, de se livrer au travail heuristique des mots. Le lexique plautinien mérite d'autant plus d'être analysé avec soin que, dans l'état actuel de nos connaissances, nous ignorons des subtilités et variantes de sens dont est porteur le latin archaïque. Certes l'ensemble du texte de l'*Amphitryon* ne présente pas en la matière de difficultés apparentes. Pourtant, comme l'apparat critique de la pièce invite à le faire, la consultation du *De Compendiosa doctrina* de Nonius Marcellus révèle des sens particuliers pour des mots dont on croit pourtant bien connaître la signification. Aussi le texte doit-il comporter d'autres particularités sémantiques qu'en l'absence du témoignage des *Grammatici* nous ne pouvons plus percevoir. Pour illustrer ce fait, je prendrai quelques brefs passages de cette pièce explicitement cités dans ce dictionnaire.

Ainsi en va-t-il de p*raeuertere* qui est employé aux vers 527 et 1068 avec deux sens différenciés [2]. Nonius nous apprend, dans le même lemme,

1. Sur ce problème des sources dans le théâtre de Plaute, on peut se reporter à E. LEFÈVRE. *Maccus uortit barbare. Vom tragischen Amphitryon zum tragikomischen Amphitruo*, Mayence, 1982. La place d'Euripide paraît une donnée majeure de l'*Amphitryon*, si l'on se fie à Plaute, *Rudens*, 86 : *Alcumena Euripidi*.

2. NON. *G. L. K.*, 362, 20 : « *praeuertere* » *iterum significat* « *anteponere* ». *Plautus in Amphitryone*

que, dans le premier emploi, au vers 527, il faut comprendre ce verbe comme un synonyme d'*anteponere*. (« préférer »), — sens que souligne la reprise prépositionnelle (*prae*). La déclaration d'Amphitryon *ne me uxorem praeuertisse dicant prae re publica* signifie alors : « Qu'on n'aille pas dire que *j'ai placé* ma femme *avant* la raison d'État. » En revanche, dans le second cas, au vers 1068, Nonius donne pour ce même verbe une autre signification. Il établit une équivalence sémantique avec *reuocare*. Le vers *Erilis praeuertit metus ; accuro ut sciscam quid uelit* est alors à entendre ainsi : « La peur de ma maîtresse *me rappelle* auprès d'elle ; j'accours pour savoir ce qu'elle veut ». Inexacte est de ce fait la traduction que propose ERNOUT, qui, faute de s'être reporté au lemme de Nonius, conserve le même sens que dans le passage précédent : « Le souci de ma maîtresse *l'emporte*.... »

Dans d'autres passages les mots font l'objet de l'une de ces étymologies « par l'oreille » dont les Latins aimaient jouer. Plaute en use avec un art consommé. Aussi est-il regrettable d'en perdre les effets. Nonius nous aide à redécouvrir dans *Amphitryon* l'un de ces jeux étymologiques cachés. Il concerne l'expression *commentus sis* au vers 979 : *quouis pacto fac commentus sis*. Pour en comprendre la portée, il convient de rappeler rapidement le contexte de cette réplique. Alors que le vrai Amphitryon est de retour, Jupiter, qui s'est substitué à lui pendant son absence, veut profiter une dernière fois des faveurs d'Alcmène (v. 976-979). Pour ce faire, il lui faut écarter le mari légitime du logis. Il appelle alors à la rescousse Mercure (v. 976), qui a pris de son côté les apparences de Sosie et dont il demande l'aide dans un discours d'ambiguité amusée : *Nunc tu diuine huc fac adsis Sosia* (« Toi maintenant assiste-moi de ton aide, Sosie divin ») [3]. C'est alors que quelques vers plus loin intervient la citation qui nous intéresse et qu'ERNOUT traduit ainsi : « Invente n'importe quoi ». La forme apparente *commentus est* évoque en effet l'un de ces mensonges (*mentiri*) savamment ourdis et comparables à ceux dont Ulysse aux mille tours a le secret [4]. Pourtant la consultation de Nonius [5] nous apprend que *commentus* n'est pas à entendre comme une parole habilement inventée, mais comme la forme contracte, selon la leçon retenue, soit de *commonitus* (« Arrange-toi comme

(= v. 527) : *...illuc redeundum est mihi / ne me uxorem praeuertisse dicant prae re publica.* (23) « *praeuertit* », « *reuocat* ». *Plautus Amphitryone* (= v. 1068) : *ibi me inclamat Alcumena ; iam ea res me horrore afficit ; / erilis praeuertit metus ; adcurro ut sciscam quid uelit.*

3. *Diuine* est l'objet d'un effet spécial. En effet l'hiatus à la césure penthémimère d'un sénaire iambique fait problème, comme le rappelle J. SOUBIRAN, *Essai sur la versification dramatique des Romains*, Paris, 1988, p. 123. Cette licence propre à Plaute pourrait rappeler la césure centrale du saturnien (*ibid.* p. 126). Aussi est-elle capable d'un effet de sens particulier pour un adjectif porteur d'une « valeur pittoresque et amplificatrice ». Il s'agit plus précisément d'insister sur l'autre Sosie, de nature divine et non humaine, dans la plénitude de ses pouvoirs. Voir à ce sujet J. COLLART, *Quelques observations statistiques sur les parties du discours*, dans *R. É. L.*, 37, 1959, p. 223-224. D'autres indicateurs stylistiques insistent sur l'expressivité de ce vers : quatre monosyllabes de sens plein, distribués, deux par deux, de chaque côté de *diuine*, encadrent ce mot, (*nunc tu...huc fac*) ; ce cumul rare est stylistiquement marqué.

4. Sur les rapprochements possibles, dans cette pièce, avec l'*Odyssée* d'Homère, et en particulier de Sosie avec Ulysse, voir R. ONIGA, *Tito Maccio Plauto. Anfitrione*, Venise, 1991, p. 31-36.

5. NON. *G. L. K.*, 88, 22 : « *commentum* » *pro* « *commonitum* » *(ou* « *communitum* »*). Plautus Amphitryone* (= v. 979) : *fac fiam] Amphitryonem aduenientem ab aedibus / ut abeas ; quouis pacto fac commentus sis.*

tu veux ; mais veille à t'en souvenir »), soit de *communitus*, « fortifié, cuirassé ». Aussi convient-il de comprendre : « Arrange-toi comme tu veux ; mais sois un 'fortin'. » Avouons que dans cette seconde acception l'image du bastion imprenable en vue d'interdire l'entrée de la demeure à l'époux légitime est pleine de saveur de la part d'un Jupiter qui a pris l'apparence du général revenu triomphant d'une guerre héroïque.

Une mauvaise connaissance du latin archaïque est propre également à nous priver de ces effets spéciaux que sont les figures étymologiques : caractéristiques notamment du *carmen*, elles sont capables d'un langage de solennité, si bien que l'on perd la tonalité spécifique d'un contexte. Ainsi en va-t-il de Sosie (v. 276) qui contemple le Cosmos arrêté dans sa marche, sans comprendre la raison du prodige : *Ita statim stant signa*, s'exclame-t-il. Certes point n'est besoin d'insister sur les allitérations, véritable relais phonique. Mais il y a plus encore, si l'on se souvient, grâce à Nonius[6], que *statim* est affilié à *stare* autant qu'à *statio* (la sentinelle), de sorte qu'il y a une insistance mise sur l'idée de persévérance immuable (*perseueranter et aequaliter*). La traduction doit en approcher les effets phoniques et sémantiques : « Ainsi les astres stationnent statiques. »

Des données sociologiques perdues peuvent également priver le texte de ces sous-entendus qui contribuent à un travail particulier du sens et de sa réception. On s'arrêtera ainsi sur le vers 179 : *sum uero uerna uerbero.* Nonius[7] le cite pour préciser dans son lemme le sens de *uerna*. Ce terme ne signifie pas ainsi seulement « l'esclave né dans la maison », mais, comme l'entendaient les Anciens, « ceux qui étaient nés à la consécration du printemps » (*uer sacrum*), si bien que le mot, connoté par un interdit sacré (*uitabili maledicto*), se charge d'une dimension rituelle. Aussi à l'écriture d'un *carmen* allitérant s'adjoint un sens dont il convient de garder le substrat magico-burlesque : « Je suis sacrément un sacré sacripant ! »

L'écriture littéraire et l'acteur au travail sont également pris en compte dans cette pièce. On le voit avec Sosie, lorsque Amphitryon le charge de raconter à Alcmène ses exploits héroïques dans la guerre contre les Téléboens. La difficulté qu'il éprouve alors tient au fait que, caché dans la tente de son maître, il n'a pas assisté à la bataille. Il doit donc faire un récit mimétique, comme le ferait un poète épique. Il s'encourage dans cette tâche en ces termes : v. 202-203 :

> *Sed quomodo et uerbis quibus me deceat fabularier,*
> *prius ipse mecum etiam uolo hic meditari : sic hoc proloquar.*

« Mais comment et par quels mots convient-il que je fasse ce récit ? je veux d'abord *m'exercer* ici, seul avec moi-même. Voici mon prologue. »

Meditari est ainsi employé dans son sens technique : « s'exercer », ce que confirme un lemme de Nonius[8]. Plus précisément les synonymes

6. NON. *G. L. K.*, 393, 7 : « *statim* » *producta prima syllaba a* « *stando perseueranter et aequaliter* » *significat. Terentius....(11) Plautus Amphitryone* (= v. 239) : *nec recedit loco quin statim rem gerat* (« aucun ne cède du terrain sans tenir bon à son poste » et v. 276 (cité à propos de cette note).

7. NON. *G. L. K.*, 43-44, « *uernas* » *ueteres appellabant* « *qui uere sacro fuerant nati* » *et habebatur nomen hoc pro uitabili maledicto, Plautus Amphitryone* (= v. 179).

8. NON. *G. L. K.*, 351, 14 : « *meditari* » *est discere, perdoceri.*

donnés (*discere, perdoceri*) insistent sur le double travail de préparation autant que d'apprentissage d'un texte qui concerne conjointement un écrivain et un acteur. Aussi devait-on assister à une mise en scène qui incluait l'idée d'une répétition théâtrale du texte en cours d'apprentissage, spectacle inséré dans le spectacle.

À vrai dire, si importante que soit l'exactitude lexicale[9], les faux-sens que l'on peut commettre du fait d'une mauvaise connaissance du vocabulaire républicain restent occasionnels ; ils ne remettent pas en cause, profondément, le sens général du texte. Ils ruinent seulement des effets intentionnels de l'auteur, si bien que l'on se trouve privé d'une partie de l'écoute théâtrale.

En revanche, plus graves sont les erreurs de tonalité et de registre qui déterminent la visée réceptive d'un texte. Cette difficulté est majeure lorsqu'il s'agit de traduire l'*Amphitryon* de Plaute. Elle l'est plus encore quand on a rappelé que cette pièce est à part dans le corpus plautinien. C'est la seule comédie de l'auteur qui a pour sujet le mythe ; ses autres pièces n'admettent que de simples allusions mythologiques[10]. Le prologue insiste plus précisément encore sur un genre théâtral hybride : la pièce y

9. Parmi les autres compléments de sens qu'apporte Nonius à cette pièce, on retiendra les suivants : v. 676 (*uxorem speratam*), NON. *G. L. K.*, 439, 4 : *inter « speratam » et dictam et pactam et sponsam hoc interest quod uirgo priusquam petitam sperata dicitur.* Nonius fait percevoir la saveur d'une expression qui montre finalement un grand général victorieux, Amphitryon, dans un rôle quelque peu romantique : il voit son épouse, qui va sous peu lui donner deux enfants, en éternelle fiancée. Mieux encore : les précisions données par Nonius sont propres à favoriser une meilleure compréhension des fragments hérités d'une mauvaise transmission textuelle. Ils aident à leur redonner un contexte. Exemplaire est en la matière le fragment 15 (Ernout) : ***manifestum*** *hunc obtorto collo* ***teneo furti flagiti*** : « Pris en flagrant délit, je le tiens bien serré au collet, ce *receleur* d'infamie ! ». On lit dans NON. *G. L. K.*, 453, 25 : *« furtum » etiam non oblata res sed omne quidquid occulte geritur auctoritate ueterum dici potest*, Virg. *Géorg.*, IV, 346, ...Plaute (=. frg. 15). Ainsi, comme le précise le lemme, le sens ne concerne pas un vol proprement dit, mais une « action occulte ». De son alliance avec *manifestum*, *furtum* est donc à entendre ici comme la mise au jour d'un flagrant délit pour un méfait resté jusque-là caché ; ce dévoilement s'accompagne d'une mainmise effective, prise dans son sens juridique (*manifestum*). Mais la situation concerne plus précisément encore un receleur pris en flagrant délit : voir à ce sujet M. DUCOS, *Rome et le droit*, Paris, 1996, p.101-102. Aussi le fragment 17 (Ernout) : *Nilne te pudet, sceleste, populi in conspectum ingredi ?* (« Tu n'as pas honte, scélérat, de *te produire ostensiblement* à la vue de tous ? ») peut-il se trouver dans la proximité immédiate du précédent, si l'on suit la définition que donne Nonius de *ingredi* : NON. *G. L. K.*, 454 : *« ingredi » non solum ut est manifesta eius uerbi significatio sed et uenire ac se ostendere auctoritate Plauti possumus in Amphitryone* (= frg. 17). Il n'est donc pas seulement question de « paraître en public », comme le traduit A. ERNOUT, mais de « venir et de se montrer ostensiblement » alors que la preuve tangible du délit, et de ce fait de l'outrage, est donnée. C'est ce qu'exprime clairement le frg. 16 (Ernout) avec l'expression *thensaurum stupri*. Nonius aide à en comprendre l'effet. Il cite en effet ce vers à l'appui de la définition suivante : NON. *G. L. K.*, 456, 16 : *« thensaurum » etiam copiam pessimae rei dici posse Plautus uoluit in Amphitryone* (= frgt. 16 Ernout). Par ailleurs il a défini *stuprum* en citant le v. 883 : NON. *G. L. K.*, 456, 11 : *« stuprum » quod cum uiduis committitur hoc solum dici putant; ueteres pro adulterio et uitio ponunt.* Ainsi, alors qu'il dénonce un adultère scandaleux, Amphitryon fustige « une abondance de perversité » (*copiam pessimae rei*). Aussi ne suffit-il pas de traduire comme le fait A. ERNOUT par ce « réceptacle de la honte », trop abstrait. On pourrait oser « ce tombereau de débauche », à moins que l'on ne se souvienne de l'épitaphe funéraire de Naevius *thensaurum Orci*, « le trésor de l'Orcus ». Cette image pourrait inviter à un oxymore cocace lorsqu'il est appliqué au souverain des dieux : « ce temple de la débauche ». Malgré la lacune, on comprend ainsi très bien l'enjeu : Amphitryon, bafoué dans son honneur, vient d'apprendre que son épouse l'a trahi malgré elle et il a découvert l'individu responsable de la situation.

10. E. FRAENKEL, *Elementi Plautini in Plauto*, trad. F. Munari, Florence, 1960 (=1922, Berlin), p. 55-94.

est qualifiée de tragi-comédie. Dans l'état actuel de nos connaissances, elle n'a pas d'équivalent connu. On ne saurait la confondre avec l'hilarotragédie ou avec le drame satyrique [11]. Mieux encore : le style de cette pièce n'est pas « plautinissime », selon l'expression même d'Aulu-Gelle [12] : on n'y trouve pas ainsi ces personnages phares que sont les parasites [13] affamés et les courtisanes, ni ces mots forgés, ces archaïsmes plaisants et ces superlatifs insistants, multipliés pour le plaisir des spectateurs. Il n'est pas jusqu'à l'absence du septénaire iambique qui ne soit instructive : ce *uersus comicus*, comme le qualifie Varron [14], est normalement un indicateur générique. L'éviter, c'est signifier que la pièce n'est pas une comédie au sens traditionnel du terme.

Comment alors définir le genre littéraire de cette pièce ? Plaute lui-même en souligne la frontière floue par l'antonyme « tragi-comédie » qu'il définit en ces termes [15] :

Plaute, *Amph.*, 50-55

Nunc quam ob rem oratum huc ueni, primum proloquar ;
post argumentum huius eloquar tragoediae.
Quid contraxistis frontem ? quia tragoediam
dixi futuram hanc ? deus sum, commutauero.
Eandem hanc, si uultis, faciam ex tragœdia
comœdia ut sit omnibus isdem uorsibus.

« Maintenant je vais donner le motif qui m'a conduit jusqu'ici pour vous adresser cette prière ; après, je donnerai la trame de cette tragédie. Pourquoi ce front plissé ? parce que j'ai dit que ce serait une tragédie ? Je suis un dieu, j'aurai vite fait de tout changer ! Cette même pièce, si vous le voulez, je la ferai passer de tragédie en comédie, avec exactement les mêmes vers ! »

Antonymiques, ces deux termes de tragédie et de comédie le sont par leur registre générique autant que stylistique. Si le cadre restreint de cette réflexion exclut une analyse précise de l'écriture de cette pièce, en revanche quelques données métriques, objectivement tangibles, sont propres à apporter, en ce domaine, des éclaircissements intéressants. Elles sont d'autant plus importantes que, pour nous modernes, il est impossible de

11. Voir *infra*, note 27.

12. Gell., *N. A.* 3, 3, 4.

13. Cependant voir D. GUILBERT, *Mercure-Sosie dans l'*Amphitryon *de Plaute. Un rôle de parasite de comédie*, dans *Les Études classiques*, 31, 1963, p. 52-63.

14. Varron, *De sermone latino*, frg. 39 Fun. Un septénaire iambique pourrait être le fait de Sosie, si sa facture métrique ne présentait des difficultés graves. Il se situerait au v. 159, au moment où la pièce n'est pas encore engagée au cœur d'une action :

Ĭtă quăs(i) incŭ|dĕm mĕ | mĭsĕr(um) hŏmĭ||nĕs ŏc|tō uălĭ|dī cāe|dānt.

Mais ce schéma métrique présenterait une forme rarissime qui conduirait à le considérer comme corrompu. Voir J. SOUBIRAN, *Prosodie et métrique du « Miles gloriosus » de Plaute*, Louvain-Paris, 1995, p 44-45 alors que la diérèse s'accompagne obligatoirement d'un pied IV pur, l'iambe ainsi attendu est ici absent. Aussi convient-il de garder la scansion habituelle par un octonaire trochaïque, à condition d'admettre un hiatus à la diérèse : *...miserum// homines....*

15. Même si ce prologue présente des interpolations, son contenu et sa visée ne sauraient nullement en être modifiés. Voir notamment à ce sujet M. MC DONNELL, *Ambitus and Plautus'* Amphitruo, 65-81, dans *A. J. Ph.*, 107, 1986, p. 574-576.

les rendre en tant que telles. Aussi, faute de pouvoir les traduire, convient-il de rechercher des transpositions stylistiques.

Le bilan d'ensemble du corpus métrique de la pièce conduit à une première constatation, lourde de signification. La polymétrie, d'une grande richesse, caractérise certes les pièces républicaines, comiques et tragiques. Mais, dans l'*Amphitryon*, c'est la voix chantante, modulée et lyrique, qui prédomine nettement. Cette répartition n'est pas spécifique d'une comédie. Les types de vers y sont distribués de la manière suivante [16] :

— le sénaire iambique (ia^6) ou vers parlé des *diuerbia* représente à peine plus d'un emploi sur quatre, soit 26,3 %. La parole proprement dite des diverses informations de la conscience claire est ainsi particulièrement restreinte dans cette pièce [17].

Les vers modulés au son d'une flûte ou *cantica* du récitatif sont en revanche prédominants. Ils représentent près des deux tiers du corpus :

— le septénaire trochaïque (tr^7) d'un récitatif déclamé ou chanté est déterminant ; ce vers des débats animés ou des monologues intenses occupe en effet, à lui seul, plus de la moitié du corpus, avec 51,3 % ;

— l'octonaire iambique (ia^8), vers d'un récitatif avant tout chanté, est d'un emploi plus modeste avec 10,3 %. Sa connotation lyrique le place en fait à la frontière exacte entre les *cantica* du récitatif et les vers du plein chant. Aussi pourrait-il être compté avec les mètres de la grande lyrique, qui suivent.

— Les mètres proprement lyriques occupent environ un dixième des emplois, avec 11,9 %. Ils se subdivisent en deux grandes catégories : 1) les *cantica mutatis modis* (C. M. M.) qui reposent sur l'alternance mêlée de septénaires ou d'octonaires iambo-trochaïques ; 2) les vers proprement lyriques dont la base métrique est essentiellement ici le bacchée ; le crétique et l'anapeste auxquels s'adjoignent quelques mètres rares ainsi que des *cola libera* [18] en polymétrie.

Plus de trois vers sur quatre font ainsi entendre, dans cette pièce, une voix émotionnelle, voire un chant d'émotion [19]. Or ces modèles émotifs, outre le fait qu'ils mettent une sourdine à la parole logique, donnent lieu à un récital vocal et gestuel varié. Dans les septénaires trochaïques du récitatif, le discours d'émotion est modulé par une voix chantante et rythmée par les cadences et mouvements du corps dansant au rythme d'une musique modulée par le son d'une flûte. Ce principe vaut également pour l'octonaire iambique ; la connotation lyrique se fait seulement ici plus insistante, permettant à la voix de monter plus nettement en direction du chant. Celui-

16. Pour les données métriques on se reportera à J. SOUBIRAN, *Essai ... ; id. Prosodie... ;* C. QUESTA, *Introduzione alla metrica di Plauto*, Bologne, 1967 ; *id.*, Metrica latina arcaica, dans *Introduzione alla cultura classica, AA. VV.*, II, 1973, Milan, p. 477-562.

17. Ce fait mérite d'autant plus d'être relevé que Varron, *Satire Ménippée, Parmeno*, 399 (Cèbe) (= Nonius 374,5) donne à Plaute la palme du *sermo : in quibus partibus in argumentis Caecilius poscit palmam, in ethesin Terentius, in sermonibus Plautus.*

18. Voir notamment F. LEO, *Die plautinischen Cantica und die hellenistische Lyrik*, Abhandl. Gesell. Wiss., Göttingen, 7, 1887 ; L. BRAUN, *Die Cantica des Plautus*, Göttingen, 1970 : C. QUESTA, *Due cantica delle Bacchides e altre analisi metriche*, Rome, 1967, en particulier p. 91-109.

ci prend toute son ampleur dans le lyrisme pur des C.M.M. et des grands mètres lyriques : chant, musique et danse harmonisent leurs effets aux dimensions mêmes de l'espace scénique, pour la meilleure dramatisation. Reconnaissons que cette insistance mise sur l'émotion est bienvenue dans une pièce où la condition humaine perd ses repères coutumiers : la nuit a une durée inhabituelle, les êtres n'ont plus d'identité propre, le temps et l'espace ont perdu leur logique.

Plus instructive encore est la répartition de ces types métriques en fonction des personnages. Le sénaire iambique, dont on vient de constater le nombre restreint dans cette pièce, doit sa rareté à un emploi particulier. Il tient lieu de parole spécifique : il est réservé à la langue des dieux. Jupiter y recourt dans plus des trois quarts (79,5 %) de ses interventions ; Mercure qui parle beaucoup plus que son maître divin, — soit 327 vers pour le premier, 112 pour le second —, utilise un peu moins souvent que lui le vers des *diuerbia* ; il en use pourtant dans près de deux cas sur trois (57,8 %). F. DUPONT[20] fait remarquer que Jupiter et Mercure recourent à ce type de vers, lorsqu'ils apparaissent non travestis. Aussi le sénaire iambique a-t-il de ce fait une valeur fonctionnelle, celle de montrer des dieux tels qu'en eux-mêmes, dans leur parler vrai : il est en effet le lieu de leurs monologues, apartés et examens de conscience. Mieux encore : le mètre « divin » est varié dans ses modes de mise en œuvre. Chaque divinité a ainsi ses particularités expressives, capables de lui conférer une personnalité propre, si bien que le langage des dieux est plus encore un portrait en parole.

Mercure réserve ainsi le sénaire à ses deux prologues, (vers 1-152 et 463-498), l'excluant des apartés. Il en fait alors le vers d'une rhétorique d'information, pour une adresse directe au public de la *cauea*. Même les trois sénaires des vers 1006-1008, malgré une marginalité apparente, n'échappent pas à cette règle. Ils concluent un monologue agité et passionnel, en octonaires iambiques (984-1005), au cours duquel Mercure est présenté dans le rôle d'un *seruus currens, callidus* et *triumphans* : gardien et garant des amours illicites autant que gourmandes de Jupiter, son père, il se réjouit des mauvais tours qu'il est conduit à jouer aux victimes humaines, en l'occurrence les authentiques Amphitryon et Sosie. Avec cynisme, il exulte à la pensée que ce ne sera pas lui, mais le vrai Sosie qui sera puni pour les déloyautés commises. Arrive alors Amphitryon, l'époux légitime, qu'il convient d'éloigner du logis en vue de laisser Alcmène tout entière livrée aux ardeurs de l'usurpateur divin. Mercure est alors interrompu dans ses jubilations intérieures et dans l'exaltation de ses plus mauvais penchants. D'une méditation introvertie, il lui faut désormais passer à l'acte effectif. C'est à ce moment précis que les octonaires iambiques d'un récitatif chanté et dansé laissent place aux trois sénaires des *diuerbia* parlés, qui, destinés

19. Cette pièce prévaut ainsi moins par l'action que par le lyrisme. Son rythme reste néanmoins vif et soutenu du fait d'une polymétrie très variée. C'est pourquoi, Ch. GUITTARD, *Plaute. Amphitryon*, Paris, 1998, p. 38, la classe parmi les pièces dites *motoriae* et non *statariae*, de rythme lent. Voir à ce sujet P. GRIMAL, *Le lyrisme à Rome*, Paris, 1978, p. 57-73.

20. F. DUPONT, *Cantica et diuerbia dans* Amphitryon *de Plaute*, dans *Mélanges Della Corte*, II, 1987, p. 45-56.

à informer, tiennent lieu d'adresse aux spectateurs. On comprendra que la traduction, faute d'une parole scénographique, doive faire ressortir ce passage d'une voix jubilative à une parole d'information. La difficulté est d'autant plus grande que le passage entre l'octonaire et le sénaire iambiques s'opère à l'intérieur d'une même phrase. Un changement de niveau stylistique prévaut ainsi :

Plaute, *Amph.*, 1006-1008 :

(ia 8) *Sed ecc(um) Amphitruon(em) : aduenit.*^{II} *I(am) ill(e) hic deludetur probe,*

(ia 6) *siquidem uos*^{T} *uultis*^{P} *auscultand(o) operam dare.*
Ib(o) intr(o), ornatum^{P} *capiam*^{H} *qui potis decet.*
Dein sus(um) escend(am) in tect(um), ut^{H} *illum hinc prohibeam.*

« Mais le voici, l'Amphitryon : il arrive. Jà, lui, ici ! on va le berner proprement, — si du moins, vous, vous voulez bien, par votre attention donnée, nous prêter votre concours. Je vais rentrer là, à l'intérieur, pour prendre l'accoutrement qui convient à un pochard. Puis je grimperai tout là-haut sur le toit pour l'éloigner, lui, d'ici — »

À ce mode d'utilisation du vers des *diuerbia*, le roi des dieux oppose sa manière de faire. Jupiter réserve le sénaire iambique aux monologues intérieurs, distinguant ainsi son style de celui de son fils divin. Sa parole est caractérisée par une ambivalence profonde. Révélatrice des tendances majeures de ce dieu, elle permet d'insister sur une attitude contradictoire : cet incorrigible amateur de femmes et d'amour a des agissements condamnables qui n'excluent pourtant pas un sens des responsabilités. Aussi Plaute se plaît-il à faire alterner, par tranches d'environ cent vers, des séquences où ce dieu est mis en scène dans des attitudes opposées, comme s'il s'agissait d'illustrer ainsi ses contradictions natives. Cette rythmique contrastive est prise en charge par les seuls sénaires iambiques, selon les oscillations suivantes :

— v. 861-881 : Jupiter reconnaît sa culpabilité envers l'innocente Alcmène qu'il a exposée à la vindicte de l'époux légitime. Il confesse et reconnaît ouvertement sa faute. Symptomatique est alors l'écriture des sénaires qui servent à cette confession. Ces vers présentent une véritable rhétorique de l'évidence : les doubles césures[21] et deux hiatus successifs au vers 872 détachent les mots-phares de ce *mea culpa* :

Plaute, *Amph.*, 869-872 (ia 6) :

Simul Alcumenae^{P}, *quam uir*^{H} *insontem probri*
Amphitru(o) accusat^{P}, *uen(i) ut*^{H} *auxilium ferat.*
Nam ***mea*** *sit*^{T} ***culpa***^{P}, *quod egomet contraxerim,*
s(i) id Alcumenae| |^{P} *innocenti| | expetat.*

« Conjointement c'est à Alcmène, — elle qu'Amphitryon accuse, en tant qu'époux, d'avoir failli à l'honneur —, que je suis venu prêter mon aide. Car ce serait ma

21. Les majuscules T, P, H, désignent respectivement la trihémimère, la penthémimère et l'hephtémimère.

grande faute, si cette contrainte qui lui a été imposée de mon fait, Alcmène, l'innocence même, se la voyait reprochée. »

— v. 973-984 : à l'inverse du monologue précédent, Jupiter se livre ici à un aparté cynique : il exprime dans une jubilation perverse le plaisir qu'il éprouve à se jouer non seulement de Sosie, qui n'est rien pour lui, mais aussi d'Alcmène, envers laquelle il a pourtant montré jusqu'ici un vif intérêt, voire une certaine sensibilité. Or, sans le moindre remords, il ose s'écrier :

Plaute, *Amph.*, 973

I(am) hisc(e) amb(o) et^{T} *seruus et era*^{H} *frustra sunt duo.*

« Voilà pour ces deux là ; la maîtresse et l'esclave, les deux ensemble, sont dupés. »

— v. 1131-1143 : les sentiments jupitériens s'inversent à nouveau. Dans une théophanie qui se veut magnanime, Jupiter révèle la vérité destinée à ramener l'ordre et l'harmonie, même s'il efface, sans plus ample explication, les méfaits causés.

Les sénaires iambiques d'une parole « divine » sont ainsi suffisamment différenciés pour permettre des portraits distincts des deux dieux, acteurs principaux de l'action. Ainsi l'unité de parole n'est pas unité de ton. Une contre-épreuve parfaite de ce principe ressortit au fait que l'usage ainsi codifié de ce mètre admet une exception de taille : la parole des dieux est prêtée exceptionnellement à un être non plus divin, mais humain, en l'occurrence à Alcmène. Cette dérogation ne peut que connoter fortement le personnage. Mieux encore : alors qu'elle est la seule mortelle à avoir ce privilège, c'est elle qui en prend l'initiative. Et elle le fait exclusivement en présence de Jupiter. Partageant ainsi naturellement la langue des dieux, elle ne pouvait qu'être « digne » du roi des dieux.

Ce statut unique mérite que l'on y prête d'autant plus d'attention qu'Alcmène ne s'exprime guère plus longuement que Jupiter, dans l'état actuel du texte : alors que l'on compte 112 vers pour Jupiter, Alcmène totalise 140 vers. Dans ce corpus, environ un quart (24,3 %) est consacré aux sénaires iambiques de connotation divine. Certes, à la différence de ce que l'on observe pour le souverain des dieux, Alcmène a un usage restreint de la parole divine. Elle y recourt près de trois fois moins souvent. Mais le passage concerné (v. 882-955) compense cette faiblesse d'emploi par sa portée stratégique. Il aboutit en effet à confronter dans la même scène l'humaine Alcmène à un Jupiter qui est cette fois travesti. Cette entorse au code langagier majeur de cette pièce, — qui réserve le sénaire iambique à la parole des dieux non travestis, — est propre à des effets spéciaux. Nous sommes environ au milieu de la pièce, à un moment de forte intensité dramatique. Alcmène vient d'essuyer les reproches outrageants du vrai Amphitryon. Alors qu'elle ignore être la femme de deux prétendants à son amour, elle ne comprend pas les instabilités de celui en qui elle voit un seul et unique époux. Elle laisse alors éclater une vive et juste colère à l'endroit cette fois du faux Amphitryon, Jupiter, qui lors de leur dernière rencontre lui avait pourtant montré un amour

brûlant autant que romantique (v. 499-542). Le moment est donc particulièrement pathétique.

Une question vient pourtant à l'esprit : pourquoi, dans de telles conditions, trouvons-nous, le vers parlé des *diuerbia*, fût-il « divin », et non pas celui des *cantica* émotifs, qui paraîtraient en meilleure situation ? La raison est en fait à chercher dans la tonalité même de ces sénaires qui sont moins affectifs qu'argumentés. La syntaxe du discours d'Alcmène est faite d'assertions et de dénégations fortes, de sorte qu'elle relève d'un argumentaire soutenu. À ce titre le mode de mise en œuvre est conforme au code normal de ce mètre destiné aux explications claires, dites à haute et intelligible voix[22]. De fait, si le ton ne manque pas de vigueur, Alcmène s'explique avec Jupiter en raisonnant. Sa colère, certes sous-jacente, demeure « rentrée » et contrôlée, de sorte que prédomine une réelle maîtrise de soi, à la différence de ce qui se passe avec le vrai Amphitryon. Ainsi comprise, cette scène d'explication exclut le récitatif modulé et gestuel des *cantica*. Le recours au sénaire iambique est alors, reconnaissons-le, en pleine conformité avec la typologie coutumière de ce vers destiné normalement à l'information claire et dite à haute et intelligible voix. Conjointement il est bien à sa place dans cette pièce : s'il est vrai qu'il y est le support du langage vrai des dieux non travestis, Alcmène renforce cette règle par la visée qu'elle lui donne : Jupiter, bien que masqué, est amené à reconnaître, voire à énoncer quelques grandes vérités. Certes la rhétorique jupitérienne, de nature implicite autant que séductrice, voire manipulatrice, n'est pas loin d'une parole menteuse. Pourtant la suite de la pièce prouve le bien-fondé de ses déclarations les plus importantes. Ainsi en va-t-il lorsqu'il reconnaît Alcmène comme « une épouse vertueuse » (v. 932 *pudicam uxorem*).

Alcmène apparaît ainsi capable de conduire et maîtriser les jeux de l'amour, même avec un dieu. L'usage exceptionnel du sénaire iambique la confirme dans ce rôle. Son éthique irréprochable en est la garantie[23]. Femme exemplaire au point d'être l'égale des dieux, elle l'est plus encore, dès lors que, loin d'être seulement un être de raison, elle sait être sensible. La scène que nous venons d'évoquer acquiert ainsi une sincérité touchante, dans la mesure où, quelques instants auparavant, Plaute nous montre la jeune femme profondément émue et troublée. Le passage est bref (v. 632-652). Il n'en a donc que plus de prix. Son registre émotionnel est confirmé par le mètre : des bacchées lyriques, chantés et dansés, dont la traduction devra conserver la tonalité. Exemplaires sont les premiers vers de cette séquence :

Plaute, *Amph.*, 632-635 :

> *Sătĭn păr|uă rēs ēst | uŏlŭptāt(|um) ĭn uīt(a) āt|qu(e) ĭn āetāt(e) | ăgŭndă,*
> *prăequām quŏd | mŏlēstum (e)st| ? ĭtă cuīquĕ | cŏmpărā|tum (e)st ĭn āe|tāt(e)*
> *hŏmĭnŭm*;

22. Voir à ce sujet mes articles Diuerbia *et* cantica *chez Accius : versification et diction dramatique*, dans *R. É. L.*, 67, 1989, p. 191-212 ; *Les réécritures de la métrique grecque chez Accius*, dans *R. É. L.*, 71, 1993, p. 55-72.

23. Sur la noblesse d'Alcmène, épouse respectable et respectée, (*pudicam uxorem*), voir M. BETTINI, *La verecundia di Alcmena. Plauto*, Amphitruo 903, dans *Studi latini, Mél. R. Cappelletto*, Urbino, 1996, p. 1-12.

ĭtă dīuīs | ĕst plăcĭtŭm|, uŏlŭptāt(e|m) ŭt mâerōr | cŏmĕs cōns|ĕquâtŭr :
quĭn ĭncōm|mŏdī plŭs| mălĭqu(e) ĭ|lĭc(o) ādsĭt|, bŏnī s(i) ōp|tĭgĭt quĭd.

« Las ! les plaisirs sont-ils peu de chose comparés à la part des chagrins, dans la vie et dans le temps d'une existence ! Tel est le lot attribué à chacun, dans l'humaine existence. Tel est le bon vouloir divin que le plaisir s'accompagne continûment de chagrin. Mieux : un surplus de douleur et de malheur aussitôt vous assaille, si quelque bonheur vous échoit en partage. »

Outre le registre lyrique de bacchées chantés à pleine voix, quatre élisions successives dans le vers d'attaque de la séquence, suivies dans le second vers de deux aphérèses de *(e)st* ainsi que d'une élision, traduisent un chant fortement émotif. Pourtant ce chant qui survient après un grand duo d'amour convient moins à l'expression d'un romantisme qu'à une méditation philosophique. Il n'est pas éloigné d'une réflexion platonicienne[24] sur les contraires, à moins que l'isonomie épicurienne n'en soit le support caché. Ce passage admet plus exactement encore des rapprochements avec Euripide, dont on connaît la tendance marquée à philosopher. La méditation d'Alcmène sur le bonheur fugace et la fuite du temps n'est pas sans rappeler la tragédie d'Euripide, *Danaé*. Même s'il ne s'agit que d'un fragment, le contenu en est suffisamment fort pour permettre la comparaison avec le texte de Plaute. Exemplaire est cet extrait du frgt 332 Nauck : « La destinée des mortels tantôt resplendit sereine, tantôt se couvre de nuages. Ils vivent dans les malheurs ; au milieu du bonheur ils périssent, soumis au destin comme l'éther aux vicissitudes du temps. » D'une manière plus générale, le thème est fréquent chez Euripide, si bien que l'on peut opérer aussi un rapprochement avec cet autre fragment euripidéen de l'*Antiope*, où on lit notamment, frgt, 196 Nauck : « Telle est la vie des misérables mortels : le destin ne la favorise ni ne la défavorise tout à fait ; heur et malheur tour à tour s'y succèdent. »

À vrai dire, le mètre qui est prêté à Alcmène en cette occasion est apte à confirmer le caractère plus philosophique qu'affectif de cette méditation. Il répond ici à un emploi « plautinissime » des bacchées. Alors que ceux-ci servent essentiellement en Grèce comme support des hymnes bachiques, vrais ou parodiques, Plaute en modifie l'utilisation et la portée. Il les réserve ainsi notamment à deux contextes particuliers[25] : 1) des chants de douleur

24. Une influence platonicienne, mais plus encore euripidéenne et ennienne est nettement perceptible également dans l'hymne de Sosie à la Nuit (v. 270-284). On se reportera en la matière à J. SOUBIRAN, *Mythologie et astronomie. La longue nuit de Jupiter et d'Alcmène (Pl. Amp., 272-276)*, dans *Dramaturgie et actualité du théâtre antique*, *Pallas*, 38, 1992, p. 345-358. On peut aussi rapprocher le passage de deux hymnes à la Nuit célèbres d'Euripide dans *Andromède* que parodie Aristophane et l'autre d'Ennius dans la pièce du même nom traduite d'Euripide. Ainsi l'hymne cosmique de Plaute aurait sa place dans un grand moment tragique. Il en a le ton, fût-il parodique par le contexte. Cl. PANSIERI, *Plaute et Rome ou les ambiguïtés d'un marginal*, Bruxelles, 1997, p. 688-689 insiste à propos d'Ennius sur un platonisme pythagorisant et souligne que dans l'*Epicharme* Ennius développait sans doute le thème de la contemplation du monde et des sphères du Cosmos, fondé sur un mysticisme astral. D'une manière plus générale, sur la place possible d'Ennius dans cette pièce, voir O. SKUTSCH, *Notes on Ennian Tragedy*, dans *A. J. Ph.*, 71, 1966, p. 125-142. Voir aussi à ce sujet A. ARCELLASCHI, *Amphitryon 187 ou : influences pythagoriciennes sur l'*Amphitryon *de Plaute*, dans *R. É. L.*, 60, 1982, p. 128-138.

25. Voir à ce sujet A. J. TOBIAS, *Bacchiac women and iambic slaves in Plautus*, dans *The Classi-*

et de joie; 2) l'expression d'une *grauitas* et d'une *dignitas* essentiellement féminines. Cette double tendance caractérise moins encore les vers d'Alcmène que nous venons de citer que ceux qui leur font immédiatement suite (v. 636-653) :

« J'en fais moi aujourd'hui l'expérience pour mon propre compte et je peux en parler savamment, moi à qui a été donnée une parcelle de grand bonheur, durant le peu de temps qu'il m'a été permis de voir mon époux, une nuit seulement; et lui tout soudain s'en est allé loin de moi et d'ici, avant le jour. Mais je crois être seule au monde, parce que s'en est allé, loin d'ici, celui que moi j'aime plus que tout. J'ai éprouvé plus de peine au départ de mon époux que de bonheur à son arrivée. Mais un fait me comble pourtant, qu'il ait vaincu nos belligérants et qu'il revienne dans ses foyers couvert de gloire. C'est pour moi une consolation. Qu'il soit loin, pourvu du moins qu'il revienne dans ses foyers avec la gloire en partage : je souffrirai, je supporterai jusqu'au bout, d'un cœur ferme et renforcé, son éloignement, si seulement il m'est donné pour compensation que mon cher époux soit célébré comme le vainqueur de la guerre. Je m'estimerai satisfaite. La valeur est la plus haute des récompenses. La valeur l'emporte sans conteste sur toutes choses. Liberté, sécurité, vie, biens et parents, patrie et descendants sont protégés, sont gardés. La valeur renferme tout en elle; à qui détient la valeur, tous les biens sont en partage. »

Cet hymne d'Alcmène exprime tout à la fois la plénitude de l'amour, la peine de la séparation et l'admiration sans limite portée à un époux qui est un grand général vainqueur et dont elle est fière. C'est au point qu'il culmine sur un véritable éloge qui n'est pas sans liens avec le chant triomphal.

Alors que les bacchées, référés au code expressif des pièces de Plaute, conviennent à un registre féminin, leur utilisation pour une voix masculine était vraisemblablement propre à créer, par comparaison, une impression de fausset. On peut d'autant mieux le penser que, comme le précise J. COLLART [26], les soldats et militaires ordinairement ne chantent pas à pleine voix dans le théâtre plautinien. Or, dans cette pièce, des bacchées sont le fait de Sosie (v. 173-176 notamment) et plus encore d'Amphitryon (v. 551-573). Des modalités variées de mise en œuvre permettent en réalité la résonance plurielle du même type métrique. Les bacchées masculins servent ainsi à exprimer le désarroi d'un serviteur qui fait entendre le triste chant de la servitude (v. 173-17) et la colère d'un général confronté à l'absurde (v. 551-573). Plus exactement, Amphitryon, alors qu'il se débat contre l'idée d'avoir été dépossédé de lui-même, malmène en parole Sosie qui tente de le convaincre de la folle réalité, lui qui a, de son côté, expérimenté pour son propre compte le vol de sa propre identité.

Il convient ainsi d'insister sur une écriture métamorphique pour une pièce des métamorphoses, dont la traduction doit tenir compte. Mercure

cal Word, p. 9-18 : C. QUESTA, *Introduzione...*, p. 207 ; W. M. LINDSAY, *op. cit.*, p. 289-290 ; J. HELLEGOUARC'H, *Les mètres de la comédie latine et leur interprétation stylistique*, dans *Liberalitas. Scripta varia*, éd. J. DANGEL — F. HINARD, Bruxelles, 1998, p. 491-505 (= *Inf. Litt.*, 20, 1968, p. 119-128).

26. J. COLLART, *Le soldat qui ne chante pas*, dans *Mélanges Durry, R. É. L.*, 47 *bis*, 1969, p. 199-208.

l'affirme, lui qui fait passer (*commutare*, v. 53), comme nous l'avons vu, la parole tragique en parole comique avec très exactement les mêmes vers (v. 55 *omnibus isdem uorsibus*), pour un genre mêlé (*commixta*, v. 59). Le terme de *uorsus* n'est pas lui-même dénué d'un arrrière-plan métamorphique. S'il désigne évidemment le vers, au sens technique du terme, il est capable aussi de sous-tendre des principes de changement expressif (*uertere*), comme le requièrent dans la rhétorique les tropes. Aussi vaine paraît la querelle des critiques qui rattachent cette pièce à des genres aussi antinomiques que l'hilarotragédie d'un Rhinton de Tarente, la phlyaque populaire, la caricature tragique, notamment d'un Euripide[27]. Car l'*Amphitryon* de Plaute est tout cela à la fois, en une parfaite rhapsodie.

Pièce des *disiecta membra*, elle n'en forme pas moins un corps dramatique complet et original. Son écriture correspond finalement à la « parodie », entendue dans son sens étymologique : **par-odia* signifie, comme le rappelle G. GENETTE[28], un « chant en fausset ». La manière poétique consiste à déformer et à transformer l'horizon d'attente littéraire ou générique, en modifiant la tonalité, le registre, l'objet et la visée. La rhapsodie est un moyen commode pour obtenir ce résultat. Elle aboutit à coudre ensemble des modes d'expression hétérogènes, voire antinomiques entre eux. Tel est le cas des genres hybrides comme le sont la poésie héroï-comique et la tragi-comédie.

Exemplaire est ainsi le personnage de Sosie dans la longue scène qui fait suite au prologue. Il offre l'image contradictoire d'un héros-poltron, notamment lorsqu'il embouche la trompette épique pour narrer un combat héroïque. On apprend en effet incidemment qu'au plus fort des combats, il a pris la fuite (v. 199) et que, réfugié sous la tente de son maître, il vidait alors tranquillement une bonne bouteille (v. 425-432). Scaliger parlerait dans ce cas de rhapsodie retournée; Suidas de comédie fonctionnant comme une tragédie « vue de dos »[29].

Cette hybridité des genres ressort également des données de l'intertextualité, fût-ce dans l'intention d'une caricature. Le texte caché est propre à connoter un passage d'un sens particulier dont la traduction doit rendre l'effet. Le registre épique, qui est en bonne place dans cette pièce, doit notamment beaucoup à Ennius. On prendra pour exemple les vers 303-305. Sosie, qui est effrayé par la nuit noire et qui est éclairé par

27. Voir à ce sujet notamment A. ARCELLASCHI, *Plaute entre le tragique et le comique : la comédie humaine ou la divine comédie ?*, dans *Littératures classiques*, 27, 1996, p. 35-42. A. GARZYA, *La parola e la scena*, Naples, 1997, p. 97-99 cherche à définir la frontière qui sépare le tragique et le comique confondus dans les drames les plus anciens. Il le fait en puisant ses sources chez les scholiastes. Ainsi le drame satyrique aurait, comme la tragédie, le malheur pour sujet ; mais contrairement à celle-ci, son dénouement est heureux. Cette définition pourrait convenir à la pièce de Plaute.

28. G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, 1982, p. 19-48.

29. *Ibid., loc. cit.* À propos de Scaliger, dans « Discours sur l'origine et sur le caractère de la parodie », *Histoire de l'Académie des Inscriptions*, t. 7, 1733, G. GENETTE (p. 24) rappelle cette déclaration : « De même que la satire est née de la tragédie et le mime de la comédie, ainsi la parodie est née de la rhapsodie » et (p. 25), se référant à Suidas, il souligne qu'il s'agit d'une tragédie dont le texte « est tourné en comédie ». « Ainsi, ajoute-t-il, serait née la parodie 'fille de la rhapsodie' (ou peut-être de la tragédie) sur le lieu même de la récitation épique (ou de la représentation dramatique), et de son texte même, conservé mais 'retourné' comme un gant. »

la lumière vacillante de sa lanterne, éprouve une peur supplémentaire lors de la rencontre avec son double, Mercure. Celui-ci n'hésite pas à activer cette frayeur : usant du septénaire trochaïque, il s'adresse, dans un récitatif gesticulé, à ses poings « pugnaces » dont il vante les scores pour mieux impressionner Sosie :

Plaute, *Amph.*, v. 302-303 :

Iam pridem uidetur factum heri quod homines quattuor
in soporem collocastis nudos...

« Il me semble que s'est écoulé bien longtemps depuis qu'hier vous avez couché dans le sommeil quatre hommes, tout nus. »

La réplique de Sosie ne se fait pas attendre, lui qui s'écrie aux vers 304-305, dans le même mètre trochaïque modulé, dansé et gesticulé :

Formido male
ne ego hic nomen meum commutem et Quintus fiam e Sosia

« J'ai une peur terrible de changer ici de nom et de Sosie de devenir 'Quintus'. »

Certes, dans cette réplique, Sosie avoue qu'il redoute d'augmenter le nombre des endormis par la violence des poings pugnaces de son adversaire, comme il le précise au vers 307 (*Metuo ne numerum augeam illum*). Aussi doit-on comprendre : « J'ai peur de devenir (après les quatre autres) le *cinquième*. » Pourtant un passage des *Annales* d'Ennius est capable de créer une surenchère dans la visée significative. L'allusion était d'autant plus susceptible d'être perçue par les moins lettrés des spectateurs qu'elle est célèbre, au point qu'elle est parvenue jusqu'à nous. Il s'agit en l'occurrence d'un court fragment du songe qu'Ennius rapporte dans son épopée, comme le précise par ailleurs une tradition textuelle indirecte : plongé lui aussi dans un sommeil profond, il a eu la révélation de sa métempsychose orphico-pythagorienne en paon, oiseau symbole d'immortalité, avant d'être réincarné en un nouvel Homère[30]. On a gardé de cet épisode ce bref fragment (15 Vahl.²) : *memini me fiere pauum* (« je me rappelle que je suis devenu paon »). Le verbe *fieri* ainsi que *Quintus, praenomen* d'Ennius, sont des indicateurs verbaux suffisamment forts pour évoquer, à l'époque républicaine, ce contexte. Aussi pour rendre ce clin d'œil « ennien », pourrait-on risquer ce jeu de mot : « J'ai une peur terrible de changer ici de nom et, de Sosie, de devenir *le 'ennième'*. »

Cette réincarnation burlesque d'une filiation littéraire noble a une suite, plus avant dans la pièce. Elle resurgit, quelques vingt vers plus loin, lors de l'évocation d'une voix « volante », ou plus exactement « volatile »[31]. Le support métrique est toujours le septénaire trochaïque pour une voix modulée au son d'une flûte et pour un corps dansant. Le débat mouvementé

30. On peut se reporter en la matière à mon article, *Faunes, Camènes, Muses : le premier Art poétique latin ?*, dans *Bollettino di Studi Latini*, 27, 1997, p. 23-25.

31. On se reportera en ce domaine à M. CRAMPON, Volucrem uocem, dans *L'oralité latine*, éd. J. DANGEL — Cl. MOUSSY, Paris, 1997, p. 155-166.

entre Sosie et Mercure atteint un point culminant, qui justifie un registre épique, tandis qu'on relève de grandes disparités de ton :

Plaute, *Amph.*, 320-326 (tr [7])

ME. ***Olet homo*** *quidam malo suo.*
SO. *Ei, numnam ego obolui ?*
ME. *Atque haud longe abesse oportet, uerum longe hinc afuit.*
SO. *Illic homo superstitiosust.*
ME. *Gestiunt pugni mihi.*
SO. *Si in me exercitutu's, quaeso in parietem ut primum domes.*
ME. ***Vox mihi ad auris aduolauit***
SO. *Ne ego homo infelix fui,*
qui non alas interuelli : ***uolucrem uocem gestito.***

« ME. Il y a une odeur d'homme, malheur à lui ! — SO. Ah ! moi, suis-je odorant ! - ME. Et il ne doit pas être loin ; mais il revient de loin. — SO. L'homme est grand mage ! — ME. Mes poings me démangent. — SO. Si c'est sur moi que tu veux les exercer, je t'en prie, commence par les dompter contre un mur. — ME. Une voix a volé jusqu'à mes oreilles. — SO. En vérité, je suis un homme malchanceux, moi qui ne lui ai pas rogné les ailes : j'active une voix 'volatile'. »

Une étymologie « par l'oreille » conduit Sosie à établir un réseau sémantique analogique entre *uox*, *uolare* et *uolucris*. L'image d'une parole « qui vole » n'est pas sans lien avec Ennius. Son épitaphe funéraire (*Épigr.* 18 Vahl. [3]) comporte une évocation similaire : *...Volito uiuus per ora uirum* (« Je ne cesse de voler vivant sur les lèvres des hommes »). Mais conjointement on ne saurait exclure Homère. La parole ailée qui atteint bien sa cible (ἐπέα πτερόεντα) relève en effet du formulaire homérique. Cette surimposition intertextuelle vise à la caricature burlesque de l'écriture épique. Sa visée principale reste pourtant le songe ennien et ses croyances à la métempsychose. Une interprétation malicieuse du pythagorisme permet notamment de tourner en dérision l'histoire de la naissance de l'âme, telle qu'elle est décrite dans cet autre passage d'Ennius [32] :

Ennius, *Ann.*, frgt 10-12 Vahl. [2]

oua parire solet genus pennis condecoratum
non animam....
.....
et post inde uenit diuinitus pullis
ipsa anima

« la gent ornée de plumes a coutume de mettre au monde des œufs, non l'âme ; (...) et c'est ensuite que vient aux jeunes, par une opération divine, l'âme elle-même. »

Un travail de couture rhapsodique en parachève les effets : la même séquence plautinienne admet une intertextualité supplémentaire, dans une parfaite hétérogénéité des genres. Il s'agit cette fois de parodier non plus

32. Voir à ce sujet mon article, *Faunes...*, p. 26 et note 65.

des croyances philosophiques que l'épopée est chargée de révéler, mais l'écriture tragique, pour la meilleure convergence des effets. On a relevé de fait une convergence avec le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, au moment où Prométhée entend le chœur des Océanides qui s'approche au loin[33] :

Eschyle, *Prom. ench.*, 113-115 et 124-125

τὶς ἀχώ, τὶς ὀδμὰ
προσέπτα μ' ἀφεγγής;
θεόσυτος ἢ βρότειος ἢ κεκραμένη;
Φεῦ φεῦ, τί ποτ' αὖ κινάθισμα κλύω
πέλας οἰωνῶν; αἰθὴρ δ' ἐλαφραῖς
πτερύγων ῥιπαῖς ὑποσυρίζει
πᾶν μοι φοβερὸν τὸ προσέρπον.

« Quel bruit, quel parfum invisible a volé jusqu'à moi ? Vient-il d'un dieu ? d'un homme ? d'un être tenant des deux ? Ah ! Ah ! encore ! Quel bruissement d'oiseaux entends-je près de moi ? À un battement d'ailes légères l'éther répond en sifflant. Toute approche m'emplit de crainte ! »

Que Plaute ait pu se souvenir de ce texte eschyléen, des rencontres textuelles autorisent à le penser : au bruit d'ailes et à l'image de l'oiseau s'adjoint, chez les deux auteurs, l'odeur qui est contenue dans le début des deux textes ; l'expression plautinienne *olet homo quidam* (v. 320) correspond, chez Eschyle, à τὶς ὀδμὰ. On insistera seulement sur le registre parodique de la réécriture en fausset de Plaute. Le jeu de mot *olet / obolui*, d'un goût plus que douteux, est là pour indiquer une saturnale de l'écriture.

C'est à un festival de l'hybridité générique et stylistique que conduit la multiplication de ces rencontres littéraires. L'écriture « parodique » en fausset résulte ainsi d'une habileté à cumuler des sources différentes par leurs registres et niveaux expressifs. Le but est un retournement parfait de l'horizon d'attente de la réception.

Ce travail en « rhapsodie » inversée s'opère à l'intérieur même du texte plautinien qui joue aussi de récidives « autotextuelles ». Intéressante est à ce sujet la fin de la pièce[34]. La servante Bromia, encore sous le choc de la double intrusion du divin avec la naissance d'Hercule et la manifestation de la puissance jupitérienne, raconte, bouleversée, ce qu'elle a vu. Son bouleversement (v. 1052-1085) se traduit dans une métrique qui mêle des *Langverse* iambo-trochaïques variés (C.M.M.), voire des vers proprement lyriques.

33. P. SIEWERT, *Plautus in Amphitruone fabula quomodo exemplar graecum transtulerit*, Leipzig, 1894, p. 43.

34. On pourrait le montrer avec la coupe de Ptérélas. Le thème apparaît aux vers 253 et 260, dans le récit épique qu'en fait Sosie en octonaires iambiques : *ipsusque Amphitruo regem Pterelam sua obtruncauit manu; ...Post ob uirtutem ero Amphitruoni patera donata aurea est / qui Pterela potitare solitus est rex. Haec sic dicam erae.* Il est repris par Mercure en septénaires trochaïques aux vers 414 et 419 : *et ipsus Amphitruo obtruncauit regem Pterelam in prœlio*; (..) *Pterela rex qui potitare solitus est patera aurea.* On le réentend dans la bouche de Jupiter encore en septénaires trochaïques, v. 533-534 : *Nunc tibi hanc pateram quae dono mihi illi ob uirtutem datast / Pterela rex qui potitauit quem ego mea occidi manu.* On le retrouve enfin, d'une manière plus diffuse, aux vers 745 ; 760 ; 766 notamment.

Les signes cosmiques sont ainsi décrits à l'aide d'un tétramètre anapestique acatalectique :

Plaute, *Amph.*, 1062

BR. Strepitus, crepitus, sonitus, tonitrus. *Vt subito, ut prope, ut ualide tonuit !*

« sifflement, crépitement, résonnement, grondement. Tout soudain, tout proche, tout violent, il tonne ! »

L'illumination merveilleuse de la demeure est exprimée par un octonaire iambique hypermètre :

v. 1067

Vt iacui, exurgo; ardere censui aedis, ita tum confulgebant.

« j'étais à terre, je me relève; j'ai cru que la maison s'embrasait, tant alors elle illuminait. »

Le cumul asyndétique, dans le premier cas, de substantifs abstraits en *-tus*, dans le second de verbes, ressortit au style tragique d'un *genus grande*. Aussi comprend-on que la parole s'élève ici jusqu'au chant lyrique des *cantica mutatis modis*, dans une intention pathétique autant que sacrée. Mais le moment de terreur religieuse passé, on entend à nouveau le même contenu qui est exprimé cette fois en septénaires trochaïques d'un récitatif déclamé. Un récitatif fortement déclamé et rythmé caractérise la diction du troisième vers de l'extrait, qui suit et qui serait proche d'un *uersus quadratus*[35], si ce n'était le deuxième hémistiche. Ce vers présente en effet, un premier côlon subdivisé en deux dipodies nettes, ce qui lui confère un caractère bien cadencé :

Plaute, *Amph.*, 1094-1096

BR. *Ibi continuo* contonat
sonitu *maxumo. Aedis primo ruere rebamur tuas;*
ǎedēs | tōtāe || cōnfūl|gēbānt || tuāe quǎs(i)| ēssēnt | ǎurē|aē.

« alors tonne une tonitruance, dans un résonnement très grand. Tout d'abord nous croyions que c'était ta maison qui croulait; ta maison illuminait toute, comme si elle était toute d'or. »

Ce rayonnement d'or célèbre la naissance divine d'Hercule en même temps qu'elle est une manifestation de la divinité de Jupiter, avant l'épiphanie finale. On l'entend une nouvelle fois par Amphitryon, qui, encore sous le choc d'une commotion forte, adopte le registre chanté d'un octonaire iambique;

Plaute, *Amph.*, 1078 :

(...) *Totus timeo, ita med* increpuit Iuppiter

« Je tremble tout entier; ainsi Jupiter m'a foudroyé. »

35. Voir J. SOUBIRAN, *Essai...*, p. 92.

Cette autotextualité métamorphique n'exclut cependant pas les effets supplémentaires d'une intertextualité. Plaute semble en effet se souvenir ici de la tragédie *Danaé* de Naevius : comme Alcmène, Danaé est visitée par Jupiter qui se manifeste sous la forme d'une pluie d'or. Chez l'un et l'autre auteur, l'image d'une lumière fulgurante est prédominante. Exemplaires sont en la matière ces deux fragments de Naevius[36] :

Naeuius, *Danaé*, 8W-9W ia[6]

Suo sonitu *claro* fulgoriuit Iuppiter

« Dans sa résonance éclatante Jupiter a foudroyé »

.....

quae quondam fulmine icit Iuppiter

« ce qu'un jour Jupiter a frappé de sa foudre. »

Le bruit *sonitus* et l'image de l'éclair fulgurant (*confulgere/fulgoriuit/fulmen*) concernent les deux contextes. Reconnaissons qu'il s'agit certes là d'une épiphanie somme toute courante de Jupiter. Il n'en va pourtant pas de même avec la lumière « d'or », facteur commun aux deux pièces, si bien que l'on peut confondre la tragédie et la tragi-comédie dans une même veine[37].

Il n'est pas jusqu'à la veine polémique des libelles qui ne puisse trouver une place dans cette pièce de Plaute que caractérisent des genres littéraires tournants autant que déviants. Cette réflexion de Sosie, peu amène pour Alcmène, pourrait ainsi être une réminiscence burlesque de la célèbre *altercatio* de Naeuius avec les *Metelli*;

Amph., 723-724 (tr[7])

Ĕnĭm uĕ|rō prāe|gnāt(i) ŏ|pŏrtĕt || *ĕt* mă̆|l(um) ĕt mă̆|lŭm dă̆|rī,
ut quod obrodat *sit, animo si* male esse occeperit.

« À l'accouchée il convient en vérité que soient donnés trique et trognon pour qu'elle ait de quoi ronger, si, dans sa torture, le cœur vient à lui manquer. »

L'allusion à la réponse des *Metelli* placardée en saturnien paraît d'autant plus probable que Plaute redouble le mot *malum*, comme s'il s'agissait d'en souligner les homonymies capables de favoriser les jeux de mot. C'est

36. NON. *G. L. K.*, 110, 19 : *« fulgoriuit », fulgorem fecit uel fulmine afflauit. Naeuius Danae : suo sonitu claro fulgoriuit Iupiter*; NON. *G. L. K.*, 123, 33 : *« icit » significat percutit, ab ictu. Plautus, Truculento...idem Vidularia..*; (...) 124,15 : *Naeuius Danae : quae quondam fulmine icit Iuppiter.*

37. D'autres rapprochements Naevius-Plaute sont possibles pour le cycle des Bacchantes. Tel peut être le cas de cette description du jeune Hercule qui, à peine né, révèle sa force divine en triomphant de deux serpents à crête : Plt., *Amph.* 1108 : *Magis iam faxo mira dices. Postquam in cunas conditust, / deuolant angues iubati deorsum in impluuium / maximi...* (« Tu vas être émerveillé encore ! Une fois l'enfant mis au berceau, arrivent en volant, descendant du toit, deux serpents à crête, de taille énorme »). Or Nonius cite ce passage en même temps qu'un fragment de Naevius, *Lycurgus* : NON. *G. L. K.*, 191, 12 : *angues masculino genere dici Vergilius...*; (17) *Naeuius Lycurgo : Alte iubatos angues in sese gerunt* (« qui bien haut portent sur elles des serpents à crête »). ...(21) *Angues feminino Plautus Amphitryone (= v. 1108) : deuolant angues iubatae in compluuium duo.* D'une manière plus générale, l'évocation de la Bacchante dans ses bacchanales (*Amph.* v. 703), destinée à fustiger Alcmène, n'interdit pas une parodie des *Bacchantes* d'Euripide : N. W. SLATER, *Amphitruo, Bacchae and Metatheatre*, dans *Lexis*, 5-6, 1990, p. 101-127; Z. STEWART, *The* Amphitruo *of Plautus and Euripides'* Bacchae, dans *Trans. and Proc. Amer. Philol. Ass.*, 89, 1958, p. 348-373.

en effet sur ces hésitations de la signification que repose l'attaque de Naevius [38] :

Fato Metelli Romae fiunt consules

Les *Metelli* répondirent en usant des mêmes ambivalences sémantiques :

Dabunt malum *Metelli// Naeuio poetae*

Bastonnade (*mâlum*, le bâton) ou pomme d'amour (*mâlum*, le fruit), les *Metelli* en tous les cas ne laissèrent pas Naevius en paix (*malum*, mal et punition). Or pour évoquer les douleurs de l'enfantement, le texte plautinien joue à son tour de ce champ homonymique : ronger un bâton ou une pomme pour calmer la douleur du mal ressenti.

On pourrait multiplier les exemples de ces autotextes et intertextes aux niveaux stylistiques hétérogènes, en constantes réécritures et modifications expressives. Le cas limite de ces métamorphoses de la parole et du sens est le personnage de Sosie [39]. Rhapsode exemplaire de toutes les inversions expressives, il préfigure cet homme-orchestre qu'incarne chez Diderot le Neveu de Rameau. La parole masquée de son double, Mercure, amplifie encore les effets de miroir et de voix changeante. Le dieu reste pourtant inférieur à l'original humain qu'il définit précisément comme « un tissu de ruses » (*consutis dolis*, v. 367). Certes, cette définition invite à comparer Sosie à Ulysse aux mille tours et aux mille pensées; les références odysséennes sont en effet en bonne place dans la pièce, comme le rappelle R. ONIGA [40]. Pourtant l'image qu'emploie Mercure convient plus encore au récital rhapsodique, d'ordre vocal, gestuel et générique, d'une qualité inégalable, qu'offre Sosie.

On le voit en particulier dans la première grande scène de l'acte I où Sosie intervient pendant près de 300 vers. Ce rôle très lourd supposait un acteur d'autant plus talentueux que le texte multiplie les registres les plus divers, en des mutations rapides. Le corpus métrique permet de prendre la mesure de ces tonalités en constantes métamorphoses. Faute de place, on en rappellera les étapes majeures [41].

Sosie apparaît sur scène, en pleine nuit, tenant d'une main tremblante sa lanterne à la lumière vacillante. Des vers 153 à 158, il exprime sa peur

38. Voir à ce sujet l'article du groupe de Stylistique latine, M. BARATIN — F. BIVILLE — B. COLOT — J. DANGEL — A. VIDEAU, *Pour une réception de l'écriture polémique à Rome*, dans *Euphrosyne*, 26, 1998, p. 307-309.

39. Son double Mercure présente moins de diversité. Son corpus métrique est de fait moins riche. Il rassemble des sénaires iambiques parlés, des septénaires trochaïques modulés et mimés et quelques octonaires iambiques qu'il semble « apprendre » à l'écoute de Sosie. Pourtant son prologue d'entrée, soit 152 vers, reste une prouessse stylistique par la diversité de ses registres, tous remarquablement mis en œuvre : juridique, religieux, administratif, narratif. Mercure prévaut ainsi par une rhétorique de la persuasion dont la réussite est d'autant plus assurée qu'elle repose sur un discours d'intentionnalité qui peut aller jusqu'au coup de force physique. Sur son langage juridique voir P. LEJAY, *Histoire de la littérature latine des origines à Plaute*, Paris, 1923, p. 32 et suiv. : voir aussi A. TRAINA, *Forma e suono*, Rome, 1977, p. 101-179; *id.*, *Poeti Latini e Neolatini*, III, Bologne, 1989, p. 9-33.

40. R. ONIGA, *op. cit.*, p. 31.

41. Voir R. ONIGA, *Il canticum di Sosia; forme stilistiche e modeli culturali*, dans *Materiali e Discussioni*, 14, 1985, p. 113-208; A. TRAINA, *De primo Amphitruonis Cantico*, dans *Latinitas*, 2, 1954, p. 127-132.

dans un récitatif que module une voix chantante et que mime son corps dansant, comme le suggèrent les octonaires iambiques. Au moment où il se voit, dans son imaginaire, rossé comme « fer sur l'enclume » (v. 159), il redescend au récitatif déclamé; il le fait le temps d'un unique octonaire trochaïque (v. 159), qui est également le motif d'entrée dans une turbulence affective intense. Une complainte s'élève : elle commence avec trois *côla* (v.160-163) où s'accumulent longues et brèves en séries émotionnelles, dans une sorte de discours en *prosimetron* rythmé. Elle contient les reproches que Sosie formule à l'égard d'un maître inconscient et peu attentif aux états d'âme de son serviteur. Ces reproches se transforment rapidement en lamento déplorant la dure condition de servitude. Ce couplet (v. 166-175) progresse en trois temps : deux dimètres anapestiques ouvrent ce chant (v.166-167) qui se continue avec des ioniques, si l'on suit l'analyse de W. M. LINDSAY[42] qui identifie des sotadéens (v. 168-172). L'ensemble culmine sur des bacchées (v. 173-175) dont nous avons souligné la portée émotive :

Plaute, *Amph.*, 153-155 et 159-175

Qui me alter est audacior homo aut qui confidentior	ia[8]
iuuentutis mores qui sciam, qui hoc noctis solus ambulem ?	ia[8]
Quid faciam, nunc si tresuiri me in carcerem compegerint	ia[8]
.....	
Ita quasi incudem me miserum homines octo ualidi caedant;	tr[8]
Ĭtă pĕrĕgr(e) ăduĕnĭenĭs hōspĭtĭŏ pūplĭcĭtŭs ăccĭpĭăr.	?
Hăec ĕr(i) ĭnmŏdēstĭă coēgĭt mē, qu(i) hŏc nŏctĭs ā pōrt(u) ĭngrātĭīs ēxcĭtāuĭt.	?
Nōnn(e) ĭd(em) hŏc lūcī mē mĭttĕrĕ pŏtŭĭt ?	?
Opulento homini hoc seruitus dura est,	anap.
hoc magis miser est diuitis seruus :	anap.
Noctesque diesque assiduo satis superque est	sot.
quod facto aut dicto adeost opus quietus ne sis.	sot;
Ipse dominus diues operis et laboris expers	sot.
quodcumque homini accidit libere, posse retur;	sot.
aequum esse putat non reputat laboris quid sit;	sot.
nec aequum anne iniquum imperet cogitabit.	bacch.
Ergo in seruitute expetunt multa iniqua.	bacch.
Habendum et ferundum hoc onust cum labore.	bacch.

Cette diversité métrique s'accompagne d'un rythme gestuel non moins diversifié, contraignant l'acteur à des évolutions spatiales constamment changeantes. On peut plus précisément dégager la succession des effets suivants[43]. L'octonaire iambique, qui a un fort pouvoir émotionnel, convient aux monologues en mouvements lents ou solennels. Un octonaire trochaïque en rompt la tonalité. Il traduit une amertume qui infléchit le pas-

42. W. M. LINDSAY, *Early Latin Verse*, Oxford, 1968 [2], p. 306. Le sotadéen latin est un vers constitué de trois ioniques majeurs et d'un spondée final.

43. Sur cette métrique stylistique et ses tendances expressives majeures, voir mon livre *Accius. Œuvres. Fragments*, Paris, C. U. F., 1995, p. 68-75

sage du côté du drame satyrique. Des *côla* de rythme incertain[44] expriment un désordre qui devait se traduire dans le mime gestuel autant que dans la diction. On notera à ce sujet des contrastes forts dans l'*ethos* des quantités : à des séries de brèves accélérées succèdent des lignes de longues capables d'un fort ralenti. Puis le rythme s'accélère avec les anapestes dont la cadence est alerte et vivace[45]. Ce type de mètre convient en effet aux chansons de marche militaire que caractérise une forte synchronisation des pas, tandis que dans la comédie grecque ce mètre est employé pour les débats belliqueux. À l'inverse, le sotadéen[46] infléchit le ton du côté du lyrisme tragique. Comme le rappelle A. DAIN[47], Sappho fait un grand usage du tétramètre en ionique majeur et les grands tragiques grecs y recourent dans les chœurs. Euripide, précise encore A. DAIN[48], en use largement dans les *Bacchantes*, si bien que « d'aucuns ont voulu confondre le style ionique avec le style bacchant ». Enfin avec les bacchées, s'ils sont recherchés par Plaute, comme nous l'avons vu, d'abord pour les voix de femmes, le chant lyrique pourrait être celui d'une « voix de tête ». Quoi qu'il en soit, cet hymne émotif est propre à constituer un grand air, dans la mesure où il paraît imiter un passage de l'*Alcmène* d'Euripide. Le fragment euripidéen (Eur. *Alcm.*, frgt 94 Nauck) suivant invite à ce rapprochement : « Il faut toujours plaire à ceux qui commandent; voilà ce qui vaut le mieux pour des esclaves. Quelle que soit la tâche imposée, il faut l'exécuter pour plaire à nos maîtres[49]. » Après ce mouvement brillant, Sosie ralentit le rythme avec 38 octonaires iambiques (v. 180-218) : il prend le temps de remercier les dieux, — se substituant ainsi à son maître —, et il s'emploie à préparer, comme le ferait un écrivain, le « texte » du récit de victoire qu'il va faire à sa maîtresse. Cette répétition d'un récit mimétique qui montre, comme nous l'avons vu, l'acteur composant et répétant son texte est un autre grand moment du monologue. Mais Sosie accélère à nouveau soudainement la cadence, en passant à des crétiques acatalectiques, en tétramètres et dimètres mêlés (v. 219-246). Alors qu'il suit scrupuleusement le protocole homérique des grandes batailles ainsi que la topique et les modalités expressives[50], il adopte le crétique solen-

44. Voir C. QUESTA, *Titi Macci Plauti Cantica*, Urbino, 1995.

45. Voir S. BOLDRINI, *Gli anapesti di Plauto (metro e ritmo)*, Urbino, 1983; C. J. RUIJGH, *Anapestes de marche dans la versification grecque et le rythme*, dans *Mnemosyne*, 42, 1989, p. 308-329.

46. Telle est la lecture de W. M. LINDSAY, *op. cit.*, p. 306; M. BETTINI, *A proposito dei versi sotadei greci e romani : con alcuni capitoli di analisi metrica lineare*, dans *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 9, 1982, p. 59-105. Voir aussi C. QUESTA, *Introduzione...*, p. 207 et Quintilien, *I. O.*, 9, 4, 90.

47. A. DAIN, *Traité de Métrique grecque*, Paris, 1965, p. 139-141.

48. *Ibid.*, p. 141. On précisera toutefois que les hymnes bachiques reposent sur l'ionique mineur et non majeur.

49. Sur les sources hétérogènes, et en particulier euripidéennes, de cette pièce où se mêlent tragédie et comédie, on peut se reporter, en plus de la note 24, *supra*, à H. TRAENKLE, *Amphitruo und kein Ende*, dans *Mus. Helv.*, 40, 1983, p. 217-238.

50. Sur l'art que montre Plaute à reproduire ou à parodier les grands rituels de la Cité et en particulier ici les prières, les bulletins de victoire et chants de triomphe, les éloges, on peut se reporter à J. P. CÈBE, *La caricature et la parodie dans le monde antique des origines à Juvénal*, Paris, 1966, p. 85 et suiv.; Cl. PANSIERI, *op. cit.*, p. 165 et p. 384. Voir aussi E. de SAINT-DENIS, *Essai sur le rire et le sourire des Latins*, Paris, 1965, p. 239 : il insiste sur Sosie qui répète sa leçon de messager et pastiche un ultimatum militaire ainsi que le grand style épique. Sur Sosie et la narration épique, on

nel et très rythmé, qui est propre à mimer une danse guerrière particulièrement animée [51]. Le corps dansant évolue en outre au rythme d'un récitatif fortement déclamé. L'épilogue arrive avec le retour des octonaires iambiques (v. 248-262). Avec eux revient la sollennité : le contenu est celui d'un chant de victoire. Ce festival de la voix et du corps s'interrompt avec l'entrée effective sur scène de Mercure, resté jusque-là caché dans les coulisses. On passe alors au vers du dialogue agonistique, le septénaire trochaïque, qui va occuper deux cents vers (v. 263-462).

Cette écriture métamorphique de l'*Amphitryon* de Plaute est finalement à l'image d'une pièce où toute chose, toute parole et tout être ont leur double, comme le dit Sosie [52] (v. 785) : « Toi, tu as enfanté (*peperi*) un autre Amphitryon ; moi, j'ai enfanté un autre Sosie ; jusqu'à la coupe qui a enfanté une coupe. Nous sommes tous « gémellipares » (*congeminauimus*). » Il n'est pas jusqu'à la nuit (*Nox*, v. 277) qui n'ait un double, *Nocturnus* (v. 272). On ajoutera la gémelliparité de la pièce elle-même qui a un double inédit, cette tragi-comédie qu'évoque, dans le prologue, Mercure, tout à la fois dieu du commerce et Hermès trismégiste [53].

Dans cette curieuse alchimie du Verbe dramatique, on discerne l'Art poétique d'un poète herméneute. L'illusion théâtrale naît du travail métapoétique de la parole et du sens, si bien que le texte, la voix et l'expression gestuelle contribuent à un théâtre total. Aussi jamais l'épitaphe de Plaute (Gell., *N. A.*,1, 24, 1-3) n'a-t-elle été mieux en situation :

> *Postquam est mortem aptus Plautus Comœdia luget*
> *scaena est deserta; dein Risus, Ludus Iocusque*
> *et Numeri innumeri simul omnes conlacrimarunt.*

« Depuis que la mort s'est attaché Plaute, la Comédie est en deuil, la scène est déserte ; rires, jeux et plaisirs, nombres sans nombres, tous uniment s'accordent pour le pleurer. »

peut aussi consulter J. P. CHAUSSERIE-LAPRÉE, *L'expression narrative chez les historiens latins*, Paris, 1969, p. 655 ainsi que p. 63 et 383 ; L. HALKIN, *La parodie d'une demande de triomphe dans l'*Amphitryon *de Plaute*, dans *L'antiquité classique*, 17, 1948, p. 297-304 ; F. J. LELIÈVRE, *Sosia and Roman epic*, dans *Phoenix*, 12, 1958, p. 117-124. Sur les niveaux stylistiques hétérogènes, on peut se reporter à : G. PASCUCCI, *La scelta dei mezzi espressivi nel resoconto militare di Sosia* (Plauto *Amph.* 186-261), dans *Atti Acc. Tosc.*, La Colombaria, 27, 1961-1962, p. 163-203 (= *Scritti Scelti*, II, Florence, 1983, p. 533-573) ; *id.*, *La scena iniziale dell'ἀσπίς menandrea e il resoconto militare di Sosia nell'*Amphitruo *di Plauto*, dans *Rivista di Cultura classica e medioevale*, 20, 1978, p. 1067-1080 (= *Scritti Scelti*, II, p. 515-530).

51. Voir notamment T. VECCHIO, *Del norma di Spengel Meyer nel quaternario cretico plautino*, dans *Maia*, 37, 1985, p. 125-175.

52. Sosie voit en outre son symétrique dans le miroir en *disiecta membra*, *Amph.*, v. 440-449. Seule Alcmène n'a pas de double.

53. Sur la notion de métathéâtre, on se reportera à M. BARCHIESI, *Plauto e il « metateatro » antico*, dans *Il Verri*, 31, 1970, p. 113-130 (= *I moderni alla ricerca di Enea*, Rome, 1981, p. 147-174). Sur *immutare*, voir R. ONIGA, *Tito Maccio...*, p. 48, note 39 : il rappelle l'ambivalence du terme qui signifie à l'origine « changer, altérer, transformer », puis, comme ici, « voler, soustraire », voire « changer d'apparence », *uersipellis*.