ÉTUDES ET MÉMOIRES

I

AMATOR ELUSUS
L'AMOUREUX MYSTIFIÉ : *TOPOS* LITTÉRAIRE OU MYTHE ?

par Nicole Boëls-Janssen
Professeur émérite à l'Université de Bourgogne

Sommaire. — *Dans quelques comédies de Plaute, comme le* Miles Gloriosus *ou* Casina, *on voit un amoureux berné par une femme qui l'attire dans un piège par des mensonges et/ou par un déguisement ; à la fin il est ridiculisé et même rossé sous les yeux des spectateurs qui rient de sa déconfiture. Mais ce thème figure aussi dans des œuvres sérieuses comme les* Fastes *d'Ovide à propos des Lupercales ou les* Saturnales *de Macrobe à propos des Nones Caprotines, avec un rôle étiologique. Ce n'est donc pas seulement un* **topos *comique*** *: c'est un véritable* ***mythe*** *qui enseigne que les hommes doivent maîtriser leurs appétits sexuels et respecter les interdits qui protègent certaines femmes. La société répartit les fonctions sexuelles féminines entre les* ***matrones****, protégées de toute agression parce que d'elles dépend la survie de la cité, et les* **meretrices**, *disponibles sans restriction aux désirs masculins. Le mythe de l'Amoureux Mystifié enseigne aux hommes, par une histoire où le contrevenant est châtié par le rire, qu'ils doivent* ***respecter cette répartition****. Ces leçons se situent dans un espace ludique ou extérieur à la cité, qui symbolise un temps hors de la civilisation. Le châtiment final du coupable marque le retour aux règles de la société.*

Epitome. — *In quibusdam Plauti fabulis, sicut quae* Miles Gloriosus *uel* Casina *inscribuntur, amatorem quemdam falsis uerbis uel etiam falsa ueste a muliere sic in insidias adlici uidemus ut in fine sub oculis omnium ridiculus esse et etiam uerberari uideatur. Quidam tamen auctores grauiores, ut Ouidius in* Fastis *suis uel Macrobius in* Saturnalibus, *ad Lupercalium et Nonarum Caprotinarum sacrorum causas proponendas, eodem amatore eluso utuntur. Qui igitur non communis in comoedia locus solum esse uidetur sed etiam fabula quaedam, quae uiros ut libidinem suam contineant et se a mulieribus quae legibus proteguntur abstineant praecipit. Nam a matronis, quae ut ciuitas supersit liberis procreandis efficiant, uiri concupiscentes arcendi sunt ; meretrices autem omnium libidinibus offeruntur. Quibus legibus si quis non paret, eum risu castigari fabulae docent. Quae in temporibus, ut ita dicam, ludicis aut in locis quae extra ciuitatem sunt agi solent, unde leges omnes remotae sunt, dum, amatore castigato, legibus rursus uti licebit.*

On connaît bien le thème de l'*amator exclusus*, *topos* de la littérature élégiaque où la *puella*, par pur caprice ou parce qu'un autre amant occupe

la place, refuse de laisser entrer le poète dans sa maison, lui fournissant l'occasion de composer des vers, adressés au portier ou à la porte elle-même et dans lesquels alternent douleur, colère et prières. C'est le fameux *paraclausithyron* dont le nom dit assez son origine grecque. Il existe un autre thème, assez proche de celui de l'*amator exclusus*, qui met en scène les mêmes personnages, mais avec une résonance différente : au lieu d'être laissé à la porte par sa belle, l'amoureux est au contraire attiré par elle à l'intérieur ; mais une fois entré il est cruellement déçu : repoussé, ridiculisé et même rossé, il devient la risée d'un public qui applaudit à sa déconfiture. Je l'apppellerais volontiers le thème de l'*amator elusus* [1]. Il a tout l'air d'être un autre *topos*, d'origine grecque également, mais c'est un motif comique, et non élégiaque : on en trouve plusieurs occurrences dans le théâtre de Plaute. Cependant il apparaît aussi dans d'autres œuvres, plus sérieuses, comme les *Fastes* d'Ovide ou les *Saturnales* de Macrobe, où il joue un rôle étiologique et non purement comique. Cette diversité de l'emploi incite à se demander s'il s'agit bien d'un motif littéraire ou s'il ne faut pas lui chercher une autre signification. Pour tenter de répondre à cette question, je me propose d'analyser en les comparant les diverses occurrences littéraires de scènes relevant du thème de l'*amator elusus*. Les plus anciennes se trouvent dans le théâtre de Plaute.

I) Les occurrences dans le théâtre de Plaute

1) Dans le *Miles Gloriosus*, la comédie est nettement divisée en deux parties à peu près indépendantes. Dans la première le soldat, Pyrgopolinice, n'apparaît quasiment pas. C'est par esclave interposé qu'il se fait berner par sa maîtresse Philocomasie **;** elle le trompe avec un jeune voisin mais on fait croire à l'esclave qui l'a vue dans les bras de son amant qu'il s'agit d'une sœur jumelle ; Plaute joue sur le thème du double, un de ses ressorts comiques favoris**.**

La seconde partie de la pièce est entièrement consacrée à une machination ourdie par l'esclave meneur de jeu Palestrion et exécutée par deux *meretrices*. Le but est d'obtenir que Pyrgopolynice renvoie lui-même Philocomasie pour qu'elle parte, non seulement avec la bénédiction du *miles*, qui ignore que le matelot qui est censé l'emmener au navire n'est autre que son amant, mais chargée de cadeaux destinés à la consoler du désespoir qu'elle affiche d'être séparée de lui. Pour obtenir ce résultat, Palestrion fait passer ses deux complices pour une matrone et sa suivante en les déguisant comme il convient et fait croire à Pyrgopolynice que la dame est amoureuse de lui. Comme Plaute a pris soin de nous montrer dès le prologue que le *miles* se vante autant de ses prétendues conquêtes amoureuses que de ses exploits guerriers, nous ne sommes pas étonnés de le voir tomber dans le panneau et s'empresser de se débarrasser de sa

1. Je tire l'expression d'un passage d'Ovide, analysé plus loin, où Mars, défini comme *amator*, est qualifié d'*elusus* après avoir été berné par Anna Pérenna :

Nunc pudor ***elusum,*** *nunc subit ira deum.*
Ludis ***amatorem*** *: cara es, noua diua, Mineruae* (*Fast*., 3, v. 692-693).

maîtresse pour se consacrer à ses nouvelles amours. Mais quand il entre, triomphant, chez celle qu'il prend pour une matrone, il se trouve nez à nez avec un soi-disant mari qui le fait jeter à la porte et copieusement rosser. Il apprend alors que Philocomasie s'est, elle aussi, jouée de lui : nantie des cadeaux qu'il lui a faits, elle est partie avec son jeune amant. Il a perdu sur tous les tableaux. Le comique de cette seconde partie est fondé sur le procédé traditionnel du « théâtre dans le théâtre », auquel Plaute a souvent recours : la fausse suivante joue une scène de fausses confidences à l'intention du *miles*, la fausse matrone lui joue la comédie de l'amour et Philocomasie celle du désespoir de devoir le quitter. Mais le procédé traditionnel est utilisé d'une façon originale.

Le premier élément remarquable est la méthode utilisée pour berner Pyrgopolynice. Ce n'est pas seulement par des paroles mensongères mais aussi grâce à un déguisement qu'Acrotéleutie l'attire dans ses filets. Ce déguisement est indispensable à l'intrigue : pour que le châtiment que subit Pyrgopolynice à la fin de la comédie soit crédible, il faut qu'Acrotéleutie passe pour une femme mariée. On sait que la comédie latine a hérité de la comédie grecque tout un code théâtral qui permet aux spectateurs d'identifier immédiatement par leur costume les types de personnages qu'il voit. Mais ici c'est au code vestimentaire de la société romaine que Plaute a recours. A Rome les *meretrices* devaient porter la toge, généralement faite d'un tissu plus que léger. Seules les matrones avaient le droit de porter la longue *stola*, le chignon de tresses et les *uittae* qui les désignaient visiblement comme appartenant à une catégorie féminine intouchable. Il était impossible de confondre une matrone avec une courtisane. Une matrone qui n'était pas vêtue comme il convenait à sa condition n'était pas protégée par la loi et n'importe qui pouvait porter la main sur elle comme sur une affranchie, une esclave ou une étrangère. C'est pourquoi il est important qu'Acrotéleutie soit déguisée en matrone. Palestrion prend soin de le recommander à son complice :

> *itaque eam huc ornatam adducas : ex matronarum modo*
> *capite compto crinis uittasque habeat.* [2]

Et le déguisement est réussi ; Palestrion s'extasie sur le résultat :

> *Quam digne ornata incedit, haud meretricie !* [3]

Un autre détail frappant c'est la volonté affirmée des différents acteurs de la machination de mystifier Pyrgopolynice. Plus encore que de libérer Philocomasie, leur but est avant tout de se moquer de lui. Périplectomène, le voisin qui héberge complaisamment les amours de la maîtresse du soldat et qui tiendra le rôle du mari justicier l'annonce solennellement :

> *Militem lepide et facete et laute ludificarier / uolo* [4]

2. « Amène-la ici déguisée en matrone, soigneusement coiffée avec chignon et rubans » (v. 791-792). Sauf mention particulière, les traductions sont de moi.

3. « Bravo ! La voilà parée comme il convient ; et elle n'a pas du tout l'allure d'une courtisane. » (v. 872).

4. « Je veux mystifier le soldat joliment, drôlement, totalement » (v. 927).

Acrotéleutie, la *meretrix* qui va jouer le rôle de la matrone amoureuse du soldat se fait clairement définir le but de la comédie qu'elle va jouer :

Nempe ludificari militem tuum erum uis ? [5]

et Palestrion répète exactement les termes de Périplectomène :

Militem lepide et facete et laute ludificarier / uolo [6].

Non seulement Acrotéleutie adhère au projet mais elle se vante d'avoir eu l'idée du stratagème la première :

Postquam adhibere aures meae tuae orationis,
tibi dixi miles quemadmodum potisset deasciarei. [7]

Et elle revendique peu à peu la responsabilité de la farce :

Potin ut hominem
mihi des, quiescas cetera ? Ni ludificata lepide
ero, culpam omnem in me imponito [8]

On a donc affaire à un complot qui, s'il est conçu par des hommes (l'esclave Palestrion et le voisin Périplectomène), est mis en œuvre par deux et même trois femmes, si aux deux courtisanes déguisées on ajoute Philocomasie qui joue à Pyrgopolynice la comédie du désespoir au moment de le quitter**.** Cette fonction essentielle des femmes dans la mystification est remarquable : elles ne sont pas que des instruments dirigés par un meneur de jeu : elles revendiquent un rôle actif.

Le dénouement de la comédie est également instructif. Certes c'est une scène de farce, fondée sur une bastonnade du grotesque Pygopolynice, scandée par la répétition du verbe *uerberare* [9]. Mais si on veut aller au delà du simple effet comique, deux éléments incitent à la réflexion : d'abord le châtiment du soldat apparaît comme mérité ; il est contraint de le reconnaître lui-même et de promettre qu'il ne cherchera pas à se venger du sort qu'on lui fait subir :

iuro per Iouem et Mauortem me nociturum nemini
quod ego hic hodie uapularim, iureque id factum arbitror [10]

Il le répète en conclusion lorsque ses bourreaux l'ont enfin relâché :

iure factum iudico [11]

5. « Ce que tu veux, c'est bien mystifier le soldat, ton maître, n'est-ce-pas ? » (v. 907).
6. V. 1161.
7. « Dès que j'ai entendu parler de tes projets, je t'ai dit comment on pouvait rouler le soldat » (v. 884).
8. « Livre-moi ton homme et fais-moi confiance : si je ne le mystifie pas joliment, tu pourras faire retomber toute la faute sur moi » (v.926-928).
9. Il revient 4 fois en 30 vers, dans les vers 1395 à 1425.
10. « Je jure par Jupiter et par Mars que je n'en voudrai à personne d'avoir été battu ici aujourd'hui et je reconnais que je l'ai mérité. » (v. 1414-1415).
11. « Je trouve que je l'ai bien mérité » (v. 1435).

et remercie même qu'on le laisse partir intact :

Di tibi bene faciant semper quom aduocatus mihi bene es ! [12]

En effet Pyrgopolynice est coupable ; le prétendu mari outragé définit crûment son crime :

Cur es ausus subigitare alienam uxorem, impudens ? [13]

Attenter à la *pudicitia* (c'est à cela que fait allusion *impudens*) d'une matrone est une faute grave ; qu'elle soit consentante n'y change rien. La correction que subit Pyrgopolynice à la fin est justifiée ; d'autant plus qu'il connaissait le risque qu'il prenait : au moment crucial où il est invité à pénétrer dans la maison où l'attend celle qu'il prend pour une matrone, il hésite :

Egon ad illam eam quae nupta sit ? uir eius med ut prehendat ? [14]

Le dénouement de la farce est donc un avertissement adressé aux hommes qui ne savent pas réfréner leurs désirs amoureux et s'attaquent aux femmes que la société protège : les matrones. Pyrgopolynice développe lui-même la leçon à tirer de la comédie avant d'inviter les spectateurs à applaudir :

Si sic aliis moechis fiat, minus hic moechorum siet [15]

On voit que l'intérêt de la farce et de son dénouement ne se borne pas au comique gestuel des coups de bâton mais qu'elle met en scène le double châtiment public d'un homme coupable d'une faute sexuelle : d'une part les coups qu'il reçoit et d'autre part le ridicule de sa situation, ridicule souligné par le fait qu'il est un *miles* et qu'il se vantait auparavant de ses exploits militaires.

2) On retrouve dans *Casina* le thème du complot destiné à berner un homme trop concupiscent mais la victime n'est pas un *miles :* c'est un *senex* selon la distribution des rôles dans la comédie antique ; le code scénique voue les *senes* à un appétit sexuel choquant pour des jeunesses que convoitent, plus naturellement, leurs fils ; la comédie favorise toujours les amours des *adulescentes* aux dépens des appétits des *senes*. Selon ce schéma convenu, le vieux Lysidame a des vues sur la jeune et jolie Casina, que son épouse Cléostrate destinait à son fils. Pour arriver à ses fins il a l'idée de donner Casina en mariage à son *uilicus*, Olympion, à la condition qu'il sera lui-même le premier à passer la nuit de noces avec elle. Mais Cléostrate imagine un subterfuge pour décevoir ses attentes. C'est un véritable complot de femmes. Cléostrate fait d'abord

12. « Que les dieux te bénissent éternellement pour avoir si bien pris ma défense ! »
13. « Pourquoi as-tu eu l'audace de porter la main sur l'épouse d'un autre, homme sans scrupule ? » (v. 1402).
14. « Moi ! Aller chez une femme mariée ! Pour que son mari me surprenne ! » (v. 1276).
15. « Si les autres galants étaient traités de la sorte, il y en aurait moins » (v. 1436).

alliance avec sa voisine Myrrhina, dont le mari avait accepté de prêter sa maison pour la fameuse nuit de noces. Et c'est la servante Pardalisque qui exécute les ruses imaginées par sa maîtresse. La première consiste à faire croire que Casina est devenue folle et menace de massacrer le premier qui la touchera. Les scènes de folie, réelle ou simulée, sont un procédé comique traditionnel. Mais ce n'est qu'un hors d'œuvre. Comme dans le *Miles*, la ruse finale occupe toute la fin de la comédie. Cléostrate feint d'accepter le mariage de Casina avec Olympion et prépare la noce. Mais sous le voile qui couvre l'épousée ce n'est pas la jeune fille mais un homme qui est dissimulé.

Comme dans le *Miles* les organisatrices de la farce affichent une volonté commune de berner leur victime. Cléostrate annonce clairement ses intentions ; après avoir mystifié le voisin complaisant qui prêtait sa maison pour la nuit de noces des deux complices, elle affirme :

Iam hic est lepide ludificatus...
meum uirum ueniat uelim
ut eum ludificem uicissim
postquam hunc delusi alterum [16]

La servante Pardalisque est tout aussi décidée à se moquer de lui :

Ludo ego hunc facete.
Nam quae facta dixi, omnia huic falsa dixi :
era atque haec dolum ex proxumo hunc protulerunt ;
ego hunc missa sum ludere [17]

A cette volonté affichée de se moquer de la victime s'ajoute le fait que la farce est mise en scène à la façon d'un spectacle. Nous avons vu avec le *Miles* un exemple de ce procédé cher à Plaute du « théâtre dans le théâtre ». Mais d'habitude c'est l'esclave meneur de jeu qui organise la mise en scène de la comédie donnée à l'intérieur de la comédie, qui fait répéter les acteurs, qui commente même la scène : dans le *Miles* c'est l'esclave Palestrion qui tient le rôle du metteur en scène. *Casina* offre une variante originale de ce thème de la scène préparée avant d'être jouée à l'intention d'un des personnages de la pièce : ce sont les femmes qui organisent la supercherie et la mettent en scène. Et, ce qui est remarquable, elles veulent être elles-mêmes les spectatrices de la comédie qu'elles ont montée, ou plutôt de son dénouement. A plusieurs reprises l'accent est mis sur le fait que les victimes seront données en spectacle. Les femmes viennent s'installer dans la rue, comme au théâtre, pour guetter les sorties successives des deux amoureux déçus. Myrrhina (la voisine) déclare être sortie tout exprès pour

16. « Celui-ci est déjà joliment mystifié... Je voudrais bien que mon époux arrive pour que je le mystifie à son tour après avoir berné l'autre » (v. 558-560).

17. « Je le mystifie joliment ; car tout ce que je lui ai dit est faux : c'est ma maîtresse et la voisine qui viennent d'inventer cette farce. Moi, elles m'ont envoyée pour le mystifier » (v. 685-688) ; il s'agit de la prétendue folie de Casina.

ludos uisere huc in uiam nuptialis ;
numquam ecastor ullo die risi adaeque
neque hoc quod relicuom est plus risuram opinor. [18]

Et Cléostrate ordonne à Pardalisque :

... Nunc praesidem
uolo hic, Pardalisca, esse ; qui hinc exeat
eum ut ludibrio habeas. [19]

Non seulement les mystificatrices organisent le spectacle, mais elles placent les spectateurs qui doivent y assister. Elles organisent une sorte d'exhibition finale des coupables : leur châtiment doit être public et salué bruyamment par les rires des spectateurs, à la fois ceux qui sont sur scène et ceux qui sont dans la salle.

Olympion, le premier, fait le récit de sa lamentable nuit de noces, où ses avances ont été accueillies à coups de poings, récit qu'il qualifie lui-même de *ridicula auditu*. Passons sur les détails grivois ; le plus intéressant est la honte qu'il ressent en devenant un objet de risée générale :

Neque quo fugiam neque ubi lateam neque hoc dedecus quomodo celem scio....
ita nunc pudeo atque ita nunc paueo atque ita inridiculo sumus ambo [20]

Le mot qui exprime la honte, *pudet*, revient comme un leitmotiv :

v. 878 : *pudet quem prius non puditumst umquam*
v. 898 : *pudet dicere*
v. 900 : pudet hercle
v. 911 : at pudet

Puis c'est Lysidame qui sort à son tour de la chambre nuptiale ; le registre change : après le récit scabreux du fermier, c'est la confusion de son maître qui est mise en scène : cette fois il s'agit moins du ridicule de la situation que du fait que sa faute est révélée aux yeux de tous :

omnia sunt palam probra [21]

Coincé entre les coups de la fausse Casina et la colère de sa femme, le malheureux Lysidame ne sait où se réfugier et, il ne lui reste plus qu'à s'avouer coupable :

Si quidem hercle feci, feci nequiter [22],

18. « ...voir ici dans la rue ces Jeux Nuptiaux ; par Castor, je n'ai jamais si bien ri et je pense que je ne rirai jamais davantage » (v. 856-858).
19. « Maintenant, Pardalisque, je veux que tu assistes au spectacle, que tu te moques de celui qui va sortir de là » (v. 856-858).
20. « Je ne sais où me sauver, où me cacher, ni comment dissimuler mon humiliation, tant j'ai honte, tant je tremble, tant nous prêtons tous deux à rire » (v. 875-877).
21. « Toutes mes turpitudes sont révélées au grand jour » (v. 941).
22. « Par Hercule, si j'ai agi ainsi, j'ai mal agi. » (v. 997).

implorer son pardon :

Sed, uxor, da uiro hanc ueniam [23]

et jurer qu'il ne ne le fera plus :

Si ego umquam adeo posthac tale admisero,
nulla causast quin pendentem me, uxor, uirgis uerberes. [24]

C'est exactement l'attitude de Pyrgopolynice quand il est chassé de la maison de la prétendue matrone qu'il croyait séduire.

Il y a plusieurs points communs entre les deux comédies : une farce jouée par des femmes à un homme qui convoite une femme qu'il ne devrait pas convoiter (Pyrgopolynice veut commettre un adultère en séduisant une matrone ; le vieux Lysidame a jeté son dévolu sur Casina, dont l'âge est plus en rapport avec celui de son fils), un déguisement (en matrone dans le *Miles*, en épousée dans *Casina)*, un châtiment final du coupable, mis au pilori, contraint de reconnaître publiquement sa faute, ridiculisé, humilié et battu sous les rires des spectateurs.

C) *Persa*

Le thème est moins clairement développé dans le *Persa* mais on devine un schéma semblable. Toxile berne un *leno* en lui faisant acheter à un prétendu Persan une fille censée avoir été enlevée à sa famille dans ce pays lointain. En réalité c'est la fille d'un citoyen de la ville, qui la contraint à cette comédie. Exceptionnellement la jeune fille se révèle naturellement honnête et n'obéit qu'à contrecœur à son père. Cela ne l'empêche pas de jouer fort bien son rôle. Toxile l'en félicite :

Di istam perdant, ita cat'st et callida
Habet cor ! Quam dicit quod opu'st ! [25]

En fait la vertu de la jouvencelle a surtout pour effet de permettre au poète de peaufiner des phrases à double sens par lesquelles elle répond aux questions du *leno* par des expressions ambiguës, qui laissent croire à la victime qu'elle est bien une vierge enlevée en Perse à sa noble famille, mais sans mentir vraiment. Par exemple quand le *leno* lui demande si son père a été fait prisonnier, elle répond :

Non captus sed quod habuit, id perdidit [26]

Ce n'est pas faux : Saturion n'est évidemment tombé aux mains d'aucun pirate mais il a bien perdu sa fille puisqu'il l'a vendue au *leno* par l'intermédiaire de Toxile.

23. « Voyons, ma femme, pardonne à ton homme ! » (v. 1000).
24. « Si jamais je recommence, ma femme, tu pourras me pendre au gibet et me donner les verges » (v. 1001-1002).
25. « Le diable l'emporte si elle n'est pas fine et rusée à souhait ! Elle met du cœur à l'ouvrage ! Comme elle dit bien ce qu'il faut dire ! » (v. 613).
26. « Il n'a pas été capturé mais il a perdu le bien qu'il possédait » (v. 635).

Il y a aussi un déguisement dans cette supercherie car la jeune fille est habillée en étrangère. Toxile recommande au père :

Ornatam adduce lepide in peregrinum modum [27]

et le père, quand il amène sa fille devant le *leno*, rappelle les raisons de ce déguisement :

Sequere hac, mea gnata, me cum dis uolentibus
quoi rei opera detur, scis, tenes, intellegis ;
communicaui tecum consilia omnia ;
ea causa ad hoc exemplum te exornaui ego :
uenabis tu hodie. [28]

On retrouve le même langage que celui de Palestrion recommandant de déguiser en matrone la *meretrix* qui bernera le soldat.

Quand il la voit ainsi attifée, Toxile admire son déguisement, comme Palestrion admirait Acrotéleutie habillée en matrone :

Tum hanc hospitam autem crepidula ut graphice decet ! [29]

Le stratagème fonctionne, le *leno* achète la fille. Mais à la fin le père surgit et réclame sa progéniture. Le *leno* n'a plus qu'à pleurer son argent envolé. Mais sa disgrâce ne s'arrête pas là ; il est traîné devant le tribunal du préteur pour avoir voulu faire commerce d'une jeune fille de naissance libre. Il se trouve donc doublement puni, comme le *miles*, comme Lysidame et Olympion [30]. Le thème est moins développé que dans le *Miles Gloriosus* ou dans *Casina*, mais, même à l'état d'ébauche, on y reconnaît le motif de l'*amator elusus* : un homme amoureux se fait berner par une femme déguisée qui lui joue la comédie.

On peut dire évidemment que le « théâtre dans le théâtre », la farce jouée à une victime font partie des procédés classiques du répertoire comique et que, la comédie latine imitant systématiquement la *Nea* grecque, il ne faut pas chercher d'autre intérêt à ces passages que la transposi-

27. « Amène-la ici bien habillée à la mode d'une étrangère » (v. 159).

28. « Suis-moi par ici, ma fille, les dieux nous protègent ! La raison pour laquelle nous faisons cela, tu la connais, tu la sais, tu es au courant ; je t'ai dit tous mes projets. C'est pour cela que je t'ai attifée ainsi : tu seras vendue aujourd'hui » (v. 329-333).

29. « Et notre étrangère ! Comme la sandale lui sied joliment ! » (v. 460).

30. Un thème analogue est suggéré dans l'*Epidique* où celui-ci se propose de louer une joueuse de flûte pour qu'elle donne la comédie aux deux *senes* de la pièce :

Iam ego parabo
Aliquam dolosam fidicinam, nummo conducta quae sit,
Quae se emptam simulet, quae senes duo docte ludificatur

« Je vais louer les services de quelque rouée joueuse de flûte à qui je ferai la leçon ; elle fera semblant d'avoir été achetée, pour mystifier savamment les deux vieillards (v. 371-373).

Il prévoit aussi, de faire répéter son rôle à la *meretrix* :

Eam permeditatam meis dolis astutiisque onustam
mittam.

« Je l'enverrai dûment chapitrée et instruite de mes ruses et de mes stratagèmes » (v. 375-376). Mais la ressemblance s'arrête là : la trame de la pièce est différente.

tion dans la comédie latine de modèles grecs. Certes, mais il est remarquable que ces passages-là précisément fourmillent de détails bien romains : dans *Casina* le *flammeum* de la mariée, le cortège nuptial, la *pronuba* et le rite du franchissement de la porte ; dans le *Miles* les *crines* et les *uittae* qui déguisent la *meretrix* en matrone, le châtiment de l'adultère, dans le *Persa* la citation en justice devant le préteur. En outre la volonté affichée et répétée des auteurs de ces farces de ridiculiser publiquement leurs victimes, de faire de leur humiliation un spectacle, à la fois pour les personnages de la pièce et pour les spectateurs, incite à chercher une signification au-delà du simple effet comique. On constate d'ailleurs qu'il n'y a aucun exemple de farce de ce genre ni dans ce qui nous est parvenu du théâtre de Ménandre ni chez Térence, qui suit pourtant de plus près que Plaute ses modèles grecs. On peut dès lors se demander — et je suis loin d'être la première à le faire — si Plaute n'a pas, sinon inventé lui-même ces farces, du moins inséré dans son adaptation de comédies grecques des effets comiques issus de la tradition romaine.

La question peut être posée à propos de *Casina* car le titre de la comédie de Diphile qui lui aurait servi de modèle ne laisse en rien deviner qu'elle ait pu comporter une scène de fiancée déguisée : la comédie de Diphile s'appelait *Clerumenoi* , « Les tireurs au sort » (que le prologue de Plaute traduit par *Sortientes*). Or il y a bien une scène de tirage au sort dans *Casina*, pour départager les deux candidats à la main de la jeune fille, mais cette scène n'est qu'un épisode, relativement secondaire, dans la pièce de Plaute. L'intrigue rebondit ensuite : le sort ayant attribué Casina à Olympion, Cléostrate invente alors ses machinations pour faire échouer le mariage. On assiste successivement à deux développement bouffons, l'un consacré à la prétendue folie de Casina, l'autre au mariage de la fausse Casina. Plaute n'aurait-il pas ajouté au schéma primitif, qui n'aurait comporté que le tirage au sort et la scène de la folie, la farce de la fausse fiancée, fondée sur des usages typiquement romains, qui permettait à sa verve de s'épanouir en plaisanteries grivoises propres à plaire à son public ? Le changement de titre s'expliquerait dès lors fort bien, l'intérêt se portant sur le clou de la comédie : l'épisode de la fausse Casina et le comique à répétition de la double sortie des deux maris déconfits.

Quant au *Miles*, la pièce est visiblement composée de deux parties qui ne sont qu'assez lâchement reliées l'une à l'autre. Le titre de la comédie grecque qui en est le modèle (*Alazôn*, « Le fanfaron ») se contente de nommer la pièce d'après le type du personnage principal [31] : il ne laisse pas non plus prévoir la supercherie de la seconde partie. Bien sûr on peut rendre compte de la dualité de l'intrigue de la pièce par un procédé de

31. Il est impossible de donner ici une bibliographie exhaustive sur un sujet qui a suscité des dizaines d'ouvrages. Outre les anciens travaux de Leo (*Plautinische Forschungen*, p. 167 sqq.) et de Fraenkel (*Plautinisches im Plautus* p. 251 sq.), qui ont été contestés par la suite, signalons parmi les plus importants : G. E. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy*, Princeton, 1952, p. 202-208 ; W. Beare, *The Roman stage*, London, 1950 (plusieurs rééd.) p. 100 sqq. ; on a discuté sur les sources et l'originalité de Plaute à propos de presque toutes ses comédies ; on trouvera une bibliographie sur *Casina* dans Duckworth, *Cph* 33, 1938, p. 281, note 57 ; pour le *Miles*, voir *Cph* 30, 1935 p. 243 sqq.. Pour les ouvrages récents : E. Paratore, *Anatomie Plautine*, 2003 ; Questa, *Sei lettura Plautine*, 2004.

contaminatio et depuis longtemps les commentateurs se sont affrontés sur ce point : la thèse de TALADOIRE sur *Le comique de Plaute* faisait déjà un bilan de ce débat ; mais en admettant que les deux parties de la pièce étaient à l'origine indépendantes l'une de l'autre, d'où vient le modèle de chacune ? Ce qui est sûr c'est que les deux éléments essentiels de la seconde partie n'ont rien de grec : le déguisement d'Acrotéleutie est fondé sur le code vestimentaire de Rome et le châtiment de Pyrgopolynice sur le droit romain.

Je ne prendrai pas parti dans les discussions sur l'originalité de Plaute et son usage éventuel de la *contaminatio*, qui ne sont pas de ma compétence ; je n'affirmerai pas que les secondes parties de ces deux pièces ont été ajoutées par Plaute à ses modèles grecs : je me contenterai de suggérer que Plaute a au moins adapté à son public et développé à plaisir des scènes qu'il savait devoir plaire à des spectateurs qui y retrouvaient un thème qu'ils connaissaient bien. En effet le thème de la farce fondée sur un déguisement aboutissant à ridiculiser un homme amoureux se retrouve dans un domaine littéraire très différent, chez Ovide, et dans l'œuvre, présentée comme érudite, qu'il consacre à l'étiologie du calendrier religieux de Rome, *Les Fastes*. Il y rend compte des fêtes et des rites du calendrier romain par des récits empruntés à la mythologie grecque, comme le voulait la tradition alexandrine et comme le permettait l'assimilation, totale à son époque, des divinités grecques avec les divinités romaines qui avaient des point communs avec elles. Mais certaines étiologies se réfèrent à des récits censés remonter aux origines de Rome et où l'on reconnaît désormais, comme chez Tite-Live, des traces d'une ancienne mythologie romaine. Parfois les éléments grecs se mêlent inextricablement aux traditions nationales ; si l'on tient compte en outre de la fertilité de l'imagination du poète, il est parfois très difficile de distinguer ce qui appartient au fond romain. C'est le cas pour le récit des « Noces de Mars ».

II) Les occurrences dans les *Fastes d'Ovide*

1) Les Noces de Mars

A la date du 15 mars, on célébrait la déesse Anna Pérenna. Une des curiosités de cete fête populaire était que les jeunes filles y chantaient des chansons grivoises alors que d'habitude les mots du vocabulaire érotique leur étaient interdits. Ovide rend compte de cette coutume étonnante par un conte étiologique [32]. Le dieu Mars, amoureux de Minerve, demande à la vieille Anna de jouer les entremetteuses. Elle accepte. L'épousée arrive, dissimulée sous le grand *flammeum* qui l'enveloppe de la tête aux pieds. Mais quand le dieu s'avance pour l'embrasser, c'est la vieille Anna qu'il découvre sous le voile. L'histoire de Mars joué par Anna ressemble étonnamment à celle d'Olympion et Lysidame bernés par la fausse Casina. On reconnaît dans les deux cas le thème de la « fausse fiancée », dont FRAZER avait analysé les aspects dans différentes civilisations. Le plus souvent cette

32. Ov., *Fast*. 3, v. 675-696.

coutume nuptiale a pour but de protéger la véritable fiancée, en attirant les mauvais esprits sur un leurre, selon les cas une autre fille, ou une vieille femme ou un homme. Dans le conte des Noces de Mars c'est une vieille femme ; dans *Casina* c'est un homme. Mais ici le but de la supercherie n'est nullement de protéger la fiancée (il aurait suffi que Minerve refusât son prétendant) ; il s'agit uniquement de ridiculiser l'amoureux. L'historiette rappelle aussi le *Miles Gloriosus* car Mars est comme Pyrgopolynice, à la fois un guerrier (il est même le guerrier par excellence, puisqu'il est le dieu de la guerre) et un *amator* [33] : la tradition mythologique grecque fait d'Arès l'amant d'Aphrodite ; et dans la mythologie romaine, c'est lui qui séduit la Vestale qui mettra au monde Romulus et Rémus**.** Ovide souligne le double rôle du dieu lorsqu'au début de l'histoire celui-ci demande l'aide d'Anna Pérenna :

Armifer armiferae correptus amore Mineruae [34]

Au vers 693 Mars est clairement qualifié d'*amator* : *ludis amatorem*, dit le poète à Anna ; de sorte que l'historiette est encadrée, comme dans le *Miles*, par les deux images contraires du héros : le guerrier conquérant du début et le piteux *amator elusus* du dénouement, berné par la vieille Anna. En effet, comme dans le *Miles*, comme dans *Casina*, la supercherie s'achève par l'humiliation publique de l'amoureux déconfit et ridiculisé :

Nunc pudor elusum nunc subit ira deum [35]

Le terme désignant la honte, *pudor*, rappelle le *pudet* que répète comme un refrain Olympion à la fin de *Casina*.

Un dernier détail rapproche l'aventure de Mars des comédies de Plaute : c'est un complot de femmes qui ourdit la farce destinée à ridiculiser le galant. Le complot de femmes est évident dans *Casina*, où Cléostrate berne son mari avec l'aide de sa voisine Myrrhina et de sa servante Pardalisque. Dans le *Miles*, c'est Palestrion, l'esclave meneur de jeu qui organise la supercherie mais ce sont deux femmes qui la réalisent. Dans les Noces de Mars, Minerve n'est pas, du moins visiblement, complice de la mise en scène de la farce mais le commentaire final du poète laisse entendre qu'elle s'associe en tout cas à son succès :

ludis amatorem : cara es, noua diua, Mineruae [36]

Et Vénus elle-même partage la satisfaction générale, heureuse de voir l'infidélité de Mars punie :

nec res hac Veneri gratior ulla fuit [37]

33. Le terme *amator* est bien entendu à prendre au sens physique : il ne s'agit pas de sentiment amoureux mais de désir sexuel. La motivation de Lysimaque dans *Casina* ne laisse aucun doute sur ce point : il lui suffit de passer une nuit avec la jeune fille pour satisfaire sa passion.

34. « Le dieu guerrier était saisi d'amour pour Minerve la guerrière » (3, 681).

35. « Le dieu berné est tantôt plein de honte, tantôt plein de colère » (3, 692).

36. « Tu mystifies son amoureux, tu es chère à Minerve, nouvelle déesse ». (3, 693).

37. « Et rien ne fit jamais plus plaisir à Vénus » (3, 694).

Le conte des Noces de Mars était probablement le sujet d'un mime de Labérius que nous ne connaissons que par son titre : *Anna Perenna*. Ovide bien sûr ne l'ignorait pas et il utilise sciemment le champ lexical du théâtre, rappelant ainsi le caractère scénique de la mésaventure du dieu de la guerre. Le récit est encadré par le verbe *ludere*, le maître mot des farces plautiniennes, qui souligne de manière répétitive qu'elles appartiennent à l'univers ludique des Jeux [38] :

v. 685 : *illa deum promisso* ***ludit*** *inani*
v. 693 : ***ludis*** *amatorem* [39]

Mars dit à Anna, quand il lui propose de s'entremettre entre Minerve et lui, que ce rôle lui convient bien : *conueniunt partes haec tibi* (v. 684) ; *agere partes* signifie à la fois « tenir un rôle dans la société » et « jouer un rôle au théâtre ». Dans cette comédie Mars tient le rôle de l'*amator* et Anna celui de l'entremetteuse, deux rôles traditionnels de la comédie antique. Ce que Mars ignore c'est qu'Anna jouera aussi le rôle de la fausse fiancée et lui celui du *miles* traditionnellement ridiculisé à la fin de la pièce. C'est bien du « théâtre dans le théâtre », tel que Plaute le pratique sans cesse ; et lorsque le poète commente le dénouement de la farce, il écrit : *et iuuat hanc magno uerba dedisse deo* [40]. *Verba dare alicui* est la principale occupation des esclaves plautiniens dont le rôle est essentiellement de tromper leurs victimes par des paroles mensongères. L'expression situe naturellement Anna et sa victime parmi les personnages du répertoire comique.

Toutes ces allusions d'Ovide au monde du théâtre pourraient inciter à penser que l'historiette n'a aucun intérêt sur le plan religieux, que le poète ne fait que résumer une comédie bien connue ; le mime de Labérius était assez célèbre pour que les joyeux fidèles d'Anna Pérenna répètent lors de la fête les chansons et les gestes des acteurs :

illic et cantant quicquid didicere theatris
et iactant faciles ad sua uerba manus [41]

Il n'en reste pas moins que la fête d'Anna Pérenna existait bien avant le mime de Labérius et qu'en disant qu'Ovide s'inspire de Labérius on ne fait que déplacer le problème : d'où Labérius avait-il tiré cette histoire de fausse fiancée ? De Plaute ? Mais Plaute lui-même d'où la tenait-il ? Sans doute pas de ses modèles grecs ; nous l'avons vu. Certes le Mars ovidien est imprégné de mythologie grecque : l'allusion à la satisfaction de Vénus quand elle assiste à la punition de son amant infidèle le prouve. Mais le personnage d'Anna Pérenna, lui, n'a rien de grec. Anna est une divinité romaine archaïque et sa fête est une des plus anciennes du calendrier romain. On ne peut en rendre compte par la mythologie grecque. Pour

38. Dans la plupart des répliques plautiniennes que j'ai citées apparaissent des termes comme *ludere*, *deludere*, *ludificari*.
39. « Elle berne le dieu par des promesses illusoires » ; « tu bernes son amoureux » (3, 685).
40. « Et on est content qu'elle ait berné le grand dieu en lui racontant des craques » (3, 696).
41. « Là on chante tout ce qu'on a appris au théâtre et on fait les gestes en même temps » (3, 535-536).

ébaucher une réponse à la question de l'origine de l'histoire des Noces de Mars il me semble qu'il faut partir des données sûres que sont les rites religieux signalés par Ovide, qui est généralement fiable sur ce point : d'une part les chansons licencieuses que chantent les jeunes filles et d'autre part la date de la fête.

Les chansons grivoises sont mises en relation directe avec le faux mariage de Mars par Ovide : son récit est encadré par la question :

> *Nunc mihi cur cantent superest obscena puellae*
> *dicere : nam cœunt certaque probra canunt.* [42]

et la conclusion :

> *Inde ioci ueteres obscenaque dicta canuntur* [43].

Et l'explication que donne le poète à cette curieuse coutume est une histoire de mariage. Ovide accumule les détails qui suggèrent le rituel nuptial :

> *Credit amans* ***thalamos****que parat ;* ***deducitur*** *illuc*
> *Anna* ***tegens uoltus, ut noua nupta****, suos* [44].

Noua nupta est le terme habituel pour désigner l'épousée ; Anna est dissimulée par le voile nuptial, le *flammeum* ; et *deducitur* évoque le cortège nuptial qui conduisait la jeune mariée jusqu'à la maison de son nouvel époux : on appelait ce rite la *domum deductio*.

Il est évident que dans un contexte relatif à un mariage, ces chansons obscènes qui s'adressent visiblement au marié puisque c'est Mars qui, dans l'historiette d'Ovide, est ridiculisé, ne peuvent être que les vers fescennins qui accompagnaient les cortèges nuptiaux, avec une valeur apotropaïque comme dans les processions triomphales. Dans la coutume romaine les lazzi visaient le mari ; il suffit de relire le fameux épithalame de Catulle qui suit les étapes d'un cortège nuptial, depuis l'apparition de la mariée voilée du *flammeum*. Les plaisanteries visent essentiellement le jeune marié. Catulle les appelle la *fescennina iocatio* [45]. C'est un mot de la même famille qu'emploie Ovide : *ioci ueteres*. Dans le passage de la *Pharsale* où Lucain décrit l'étrange remariage de Caton avec Marcia où, dans le funeste contexte de la guerre civile, rien n'est conforme à la tradition, il signale l'absence des lazzi fescennins, qu'il nomme *conuicia* :

> *Non soliti lusere sales nec more Sabino*
> *excepit tristis conuicia festa maritus* [46]

42. « Maintenant il me reste à dire pourquoi les jeunes filles chantent des chansons grivoises : car effectivement elles se rassemblent pour chanter en chœur des paroles choquantes traditionnelles » (3, 675-676).

43. « C'est pourquoi elles chantent des vieilles plaisanteries et des chansons obscènes » (3, 695).

44. « Le dieu amoureux la croit et prépare la chambre nuptiale ; on y conduit Anna, qui dissimule son visage comme une mariée » (689-90).

45. *Ne diu taceat procax / fescennina iocatio :* « que les provocantes plaisanteries fescennines continuent longtemps ! » (Cat., 61, 126-127).

46. « Les plaisanteries coutumières n'ont pas fusé et le marié n'a pas, à la mode sabine, écouté sans sourire les lazzi rituels » (Luc., *Phars.*, 2, 368-369).

Le mot *conuicia* suggère que ces plaisanteries étaient agressives et bruyantes. Catulle qualifie la *fescennina iocatio* de *procax*. Ce caractère correspond bien à l'aventure de Mars qui, déçu par la découverte de la vieille Anna sous le *flammeum*, est couvert de ridicule et se fait moquer par les assistants. Il est évident que les chansons fescennines que chantent les jeunes filles à la fête d'Anna Pérenna sont censées commémorer celles qui accompagnaient les noces de Mars. Mais selon la coutume c'étaient des jeunes garçons et non des filles qui lançaient les lazzi au mari [47]. Le fait qu'Ovide remarque cette étrangeté et en cherche la raison confirme que le rite du 15 mars est une exception surprenante.

Mais un autre détail pose problème : la date de la fête. En effet, située le 15 mars, elle tombait au beau milieu de la période consacrée aux danses saliennes : celles-ci duraient du 9 mars, jour où l'on sortait solennellement les boucliers sacrés (*ancilia mouent*) au Tibulustrium du 23 mars. Or durant toute cette période on ne pouvait pas célébrer de mariage. Ovide met expressément l'interdit en relation avec la sortie des anciles [48]. Que le dieu de la guerre lui-même convole justement quand le mariage est interdit parce que les danses saliennes célèbrent le début de la saison de la guerre paraît choquant. Mais en fait il s'agit d'une comédie de mariage. Les allusions à l'univers du théâtre nous incitent à interpréter le conte en ce sens. On peut même dire que c'est un mariage inversé. La fiancée n'est pas une jeune fille mais une vieille femme. La chambre nuptiale ne servira pas. Et les lazzi ne sont pas lancés par les jeunes garçons, selon l'usage, mais par des filles. Quel est le sens de cette parodie nuptiale ?

La date de la fête et le nom de la déesse fournissent une explication. A cette date du 15 mars, puisque l'année archaïque commençait en mars (nul ne peut l'ignorer car Ovide consacre tout un développement du chant 3 des *Fastes* à le démontrer), la fête ne peut être qu'une fête de Nouvel An [49]. Le nom de la déesse est clair : Anna Pérenna incarne l'année qui meurt et se renouvelle perpétuellement. La description que fait Ovide des réjouissances du 15 mars le confirme [50] : on fait bombance, on boit copieusement, on chante, on danse, on rit, on échange des vœux en buvant autant de coupes qu'on souhaite vivre d'années : la valeur ominale de ces coutumes de nouvel an est évidente. Mais on sait que le Nouvel An est aussi une période

47. *Quod nubentibus depositis praetextatis a multitudine puerorum obscena clamentur* : « parce qu'une fois leurs prétextes enlevées, la foule des jeunes garçons chantent des chants obscènes en l'honneur des mariées » (Fest., p. 284 L) ; on ne sait si la précision *depositis praetextis* concerne les épousées ou les garçons ; je pencherais pour les garçons, la mariée étant suffisamment désignée par le terme *nubentibus*, qui suppose nécessairement qu'elles portent le costume nuptial ; le rite exigeait peut-être que les garçons enlèvent la toge qui garantissait leur intégrité avant de chanter ces chants nuptiaux incompatibles avec ce que représentait la prétexte.

48. *Nubere si qua uoles, quamuis properabitis ambo,*
differ : habent paruae commoda magna morae.
Arma mouent pugnasn ; pugna est aliena maritis ;
condita cum fuerint, aptius omen erit :
« Si tu veux te marier, quelle que soit votre hâte à tous deux, attends : un petit retard comporte de grands avantages. Les armes mettent la guerre en branle ; la guerre est l'ennemie des mariés ; quand elles seront rangées, le présage sera plus favorable » (*Fast*., 3, 393-96).

49. Sur le sens de la fête d'Anna Pérenna, voir N. Boëls-Janssen, *La vie religieuse des matrones dans la Rome archaïque*, Rome, 1993, p. 23-35, avec bibliographie.

50. Ov., *Fast*., 3, v. 523-542.

de Carnaval durant laquelle on fait revivre une sorte de chaos où toutes les règles traditionnelles sont renversées : on se déguise, on inverse les rôles sociaux : on recrée un « monde à l'envers » qui permettra de recommencer une nouvelle année *ab integro*. C'est dans ce contexte de renversement du monde que se situent les Noces de Mars et les plaisanteries licencieuses chantées par les jeunes filles pour les commémorer. On peut donc se demander si ce conte ne serait pas un mythe associé à un cortège carnavalesque comportant une parodie de cortège nuptial dont l'héroïne était la vieille Anna, c'est-à-dire l'année écoulée. Peut-être était-elle ensuite expulsée pour laisser la place à la jeune année, représentée par Minerve, dont la fête ou *Quinquatrus* tombait quelques jours plus tard [51] ou par cette Nério dont la tradition faisait l'épouse de Mars et dont le nom évoque précisément la force de la jeunesse : celle-ci recevait justement un sacrifice le dernier jour des danses saliennes [52].

Certes on est là uniquement dans le domaine de l'hypothèse ; mais on sait que la fête d'Anna Pérenna était précédée, le 14 mars, d'un rituel connu parmi les rites de Nouvel An : on chassait hors de la Ville, à grand renfort de coups de bâton et de moqueries un certain Mamurius Veturius, dont le nom, même si on l'a rapproché d'une racine évoquant le marteau du forgeron, ressemble fort à une dénomination du vieux Mars ; en tout cas c'est ainsi que les Romains, ignorant les subtilités de l'étymologie, devaient le comprendre. Il est tentant d'associer les deux fêtes que le calendrier rapproche si étroitement qu'il place même celle où figure Mamurius un jour pair, ce qui est exceptionnel et ne s'explique que si elle forme un tout avec la fête du 15. Si l'on associe les deux fêtes successives, on obtient un rituel carnavalesque cohérent avec deux cortèges centrés autour de deux personnages caractérisés comme « vieux », l'un par son nom, Véturius, l'autre par Ovide lui-même, qui qualifie Anna d'*anus*. [53] Tous deux dont déguisés, comme il convient en période de carnaval. Le premier cortège met en scène l'expulsion d'un homme couvert de peaux de bêtes, qui sert de bouc émissaire : on pense généralement que c'est un rituel en relation avec le monde de la guerre, parce que le héros passe pour être l'auteur des boucliers sacrés ; mais les peaux dont il est affublé lui donnent l'aspect d'un « homme sauvage », proche de l'animalité : je le verrais plutôt comme un symbole du monde non civilisé, que l'on chasse avant de refonder la civilisation en célébrant l'année nouvelle [54]. Le second cortège figure une fausse d*omum deductio*, avec pour héroïne une vieille femme déguisée en jeune mariée. Dans le premier rite, qui a gardé une couleur très primitive,

51. *Vna dies media est et fiunt sacra Mineruae* (Ov., *Fast*., 3, 809) : le 17 mars on célébrait les *Liberalia* et le *Quinquatrus* commençait le 19.

52. Cette cérémonie, qui comportait également le rite de purification des trompettes, tombait le 23 mars, dernier jour des danses saliennes et du Quinquatrus (cf. Ov., *Fast*., 3, 849-850). Nério était une vieille divinité latine, associée à Mars, comme l'indique la formule rituelle *Nerio Martis*, confondue ensuite avec Minerve.

53. Le vieux couple que rencontre Ovide au retour de la fête incarnerait assez bien le couple grotesque formé par Mamurius Véturius et Anna Pérenna : o*ccurrit nuper .../ pompa : senem potum pota trahebat anus* : J'ai rencontré récemment une véritable procession : une vieille femme ivre traînait un vieillard ivre (*Fast*., 3, v. 541-542).

54. Les déguisements en sauvages sont fréquents encore de nos jours dans les fêtes carnavalesques.

le vieux Mars est publiquement battu et couvert de railleries exactement comme Pyrgopolynice et Lysidame. Dans le second, plus civilisé, et qui se décline en version mythique, le guerrier amoureux est seulement ridiculisé. Le thème des vieux éliminés, par la violence et/ou par les rires, pour faire place au renouveau de la jeune année est classique dans tous les folklores. Celui des Noces de Mars est orienté dans un sens différent : il rappelle que les règles sociales qui régissent les relations sexuelles doivent être respectées. La déconvenue du dieu amoureux est en relation avec l'interdit du mariage. En l'occurrence il s'agit de l'interdiction des relations sexuelles pendant la période d'ouverture de la guerre, qui correspond aussi à l'initiation des jeunes guerriers. Celui qui transgresse l'interdit et fait passer l'ardeur sexuelle avant la guerre est châtié par les moqueries et les rires : c'est d'autant plus clair ici qu'il s'agit du dieu de la guerre en personne. C'est un châtiment social analogue au charivari, à ce *conuicium* qui, à Rome, cloue au pilori ceux qui dérangent la morale publique. Comme Pyrgopolynice ou Lysidame, Mars le subit en tant qu'*amator elusus*.

2) Faunus et Omphale

Le thème de l'amoureux mystifié se retrouve dans une historiette qu'Ovide raconte pour rendre compte de la nudité des Luperques. On sait que le 15 février était l'occasion d'une fête très ancienne où les Luperques parcouraient la ville vêtus d'un simple pagne tiré de la peau du bouc sacrificiel [55] en flagellant tout ce qu'ils rencontraient avec des lanières faites de cette même peau. Comme la fête était plus ou moins mise en relation avec le dieu Faunus, une vieille divinité du Latium, connue pour son infatigable ardeur sexuelle, Ovide explique la nudité des Luperques par l'horreur qu'aurait conçue Faunus à l'égard des vêtements à la suite d'une déception humiliante. Cette aventure rappelle les farces jouées aux hommes amoureux dans *Casina* [56] et dans le mythe de la fête d'Anna Pérenna. Mais elle ne se situe pas dans un contexte nuptial et le *flammeum* n'y joue aucun rôle. Cependant on y trouve également un déguisement qui induit en erreur un *amator*. En bon alexandrin Ovide développe un mythe grec bien connu, les amours d'Hercule et Omphale ; mais au lieu de tirer des effets piquants du renversement des rôles, en montrant le héros filant aux pieds de sa maîtresse, il met en scène une amusante petite comédie : Omphale, par caprice, décide de changer de vêtements avec Hercule. Le poète décrit longuement les difficultés que rencontre le colosse pour mettre les gracieux atours de la reine, puis le contraste piquant entre la frêle Omphale et les attributs guerriers d'Hercule qu'elle s'approprie : la peau de lion et la massue. Tous deux se couchent dans ces tenues inattendues.

55. Sur le sens de l'adjectif *nudi* par lequel Ovide qualifie les Luperques, voir l'article de D. Porte, *Note sur les* Luperci Nudi, *Mélanges J. Heurgon*, 2, CEFR 27, Rome, 1976, p. 817-824, qui réfute de façon convaincante la théorie ancienne d'une nudité totale, soutenue jadis par Deubner et reprise par Holleman en 1973 ; en dernier lieu P. Cordier, *Nudités romaines, un problème d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Les Belles Lettres, coll. d'Etudes Anciennes 63, 2005, p. 206-216.

56. Voir par exemple S. Trenkner, *A Popular Short Story : the Sources of Diphilus* Kléroumènoi *(The* Casina *of Plautus)*, *Mnemosyne* 6, 1953, p. 216-222.

C'est alors que Faunus s'introduit dans la chambre et s'approche d'Omphale à tâtons dans l'obscurité ; mais il rencontre sous ses mains la rude toison du lion, croit qu'il s'agit d'Hercule et s'éloigne prudemment ; il s'approche de l'autre lit et, trompé par les vêtements féminins, c'est sur Hercule qu'il avance une main entreprenante. Le héros réveillé en sursaut repousse brutalement le malheureux Faunus qui tombe rudement en bas du lit. Passons sur le comique de la tentative avortée de Faunus, dont Plaute aurait sûrement tiré des effets analogues à ceux qu'il utilise dans *Casina*. C'est la fin de l'histoire qui est intéressante car elle rappelle celle des différents exemples déjà analysés. Omphale fait apporter de la lumière et la conduite immorale de l'amoureux et sa déception sont rendues publiques :

inlatis ignibus acta patent. [57]

Il n'est pas frappé à coups de poings ou bastonné comme Olympion, Lysidame ou Pyrgopolynice, mais sa chute au bas du lit a le même effet ; il se relève difficilement, bien mal en point :

ille gemit lecto grauiter deiectus ab alto
membraque de dura uix sua tollit humo [58]

Alors tout le monde se moque de lui, Hercule, les serviteurs et Omphale :

ridet et Alcides et qui uidere iacentem
ridet amatorem Lyda puella suum [59]

L'anaphore de *ridet* en début de vers souligne l'humiliation de la victime exposée à la risée générale et surtout au rire de celle qu'il convoitait ; l'alliance de mots *ridet amatorem* est particulièrement signifiante : Faunus est bien un *amator elusus*. Comme dans *Casina*, comme dans le *Miles*, il est pris de désir pour un objet interdit : Ovide le qualifie d'*adulter* [60]. La farce qu'on lui joue involontairement dévoile sa faute au grand jour ; il est ridiculisé et châtié physiquement et moralement. Même si la farce n'a pas été ourdie contre Faunus par Omphale, le rôle de celle-ci est cependant essentiel car d'une part l'idée de l'échange de vêtements émane d'elle et d'autre part c'est elle qui clôt l'aventure par ses éclats de rire. Hercule ne tient qu'un rôle passif ; il est l'instrument de la tromperie et s'il est la cause du châtiment il n'en est pas volontairement l'auteur puisque c'est une simple réaction de surprise qui lui fait repousser violemment son

57. « On apporte des flambeaux et sa conduite est révélée » (*Fast.*, 2, 352).

58. « Rudement jeté à bas du lit, il pousse un gémissement et a du mal à se relever du sol dur » (v.353-354).

59. « Il rit de lui, Hercule, ainsi que ceux qui le voient par terre ; elle rit de son amoureux, la jeune Lydienne » (v. 355-356).

60. *Intrat et huc illuc temerarius errat adulter* : « Il entre à l'intérieur et avance à droite et à gauche hardiment, avec des intentions adultères » (v. 335). Le vers est encadré par les deux mots qui dénoncent la faute : *intrat* et *adulter*. Pénétrer dans la demeure d'une femme mariée pour la séduire définit un adultère ; le mari qui surprend le coupable est en droit de sévir sans autre forme de procès. C'est ce qui arrive à Pyrgopolynice.

agresseur. Omphale seule est à l'origine à la fois de la supercherie et de la punition par le rire que subit Faunus.

Certes, du fait qu'Hercule et Omphale sont des figures célèbres de la mythologie grecque, on va dire qu'il n'y a là qu'un jeu de poète alexandrin. Ovide se livre volontiers à des variations sur le thème de l'inversion des rôles et de l'échange et de vêtements entre Hercule et Omphale [61] ; il paraît inutile de chercher un autre sens à cette historiette. Certains lui accordent une signification religieuse mais la trouvent dans un culte grec : en effet le culte dionysiaque comportait des déguisements intersexuels et Dionysos lui-même était représenté habillé en femme ; or Ovide précise que les amants se préparent à faire le lendemain un sacrifice à Bacchus/Dionysos [62]. R. Turcan en concluait qu'Ovide avait mis en scène les rites préliminaires d'une initiation dionysiaque [63]. Qu'on y voie une variation littéraire sur un thème mythologique traditionnel ou la mise en scène d'un rite dionysiaque, on refuse à l'historiette toute attache avec la tradition romaine. H. Le Bonniec contestait l'interprétation dionysiaque car l'échange de vêtements est un trait traditionnel de la légende d'Hercule et Omphale, nullement associé à l'initiation dionysiaque ; le texte d'Ovide ne contient d'ailleurs aucune allusion aux orgies bachiques ; il suggère de voir dans cet épisode un hommage aux protecteurs d'Ovide, les Fabii qui, d'une part fournissaient un des groupes de Luperques et d'autre part rendaient un culte gentilice à Hercule. D. Porte [64] suit son opinion et la radicalise : elle pense qu'Ovide, pour plaire à la famille des Fabii a sciemment introduit dans l'étiologie des Lupercales un rite de déguisement sexuel emprunté à une autre fête, celle d'Hercule *Inuictus* et conclut : « la légende d'Hercule et d'Omphale ... appartient davantage aux mystères d'Hercule qu'aux Lupercales ». Ovide place cependant cette fable dans l'étiologie des Lupercales ; était-il si peu soucieux de la tradition religieuse romaine pour mêler ainsi des rites sans aucun lien entre eux ?

En fait toutes ces interprétations négligent l'élément essentiel de l'histoire : le personnage principal, Faunus. Il est logique que le héros d'un conte destiné à justifier un détail des Lupercales soit le dieu qui les patronne et non un héros grec et sa compagne mythologique. Le jeu littéraire, la mythologie grecque, l'allusion dionysiaque, la présence d'Hercule [65], tous ces ingrédients entrent certes en jeu dans l'élaboration de la fable mais ils ne suffisent pas à lui donner un sens. Le vrai sujet en est la farce jouée à Faunus et la déconfiture du dieu abusé par le déguisement

61. Par exemple dans la neuvième *Héroïde* (v. 55 *sq.)*.

62. *Et positis iuxta secubuere toris / causa, repertori uitis quia sacra parabant, / quae facerent pure, cum foret orta dies* : « Et ils installèrent leurs couches séparément l'une près de l'autre parce qu'ils se préparaient à célébrer le culte de l'inventeur de la vigne au lever du jour » (v. 328-30).

63. R. Turcan, *À propos d'Ovide*, Fastes *2, 267-452, conditions préliminaires d'une initiation dionysiaque* dans *R..É. L.* 37, 1959, p. 195-203 ; voir la critique de H. Le Bonniec dans *Hercule et Omphale dans les* Fastes *d'Ovide* (dans *Hommages à A. Grenier*, coll. Latomus 58, 1962, p. 974-980 ; repris dans *Etudes ovidiennes. Introduction aux* Fastes *d'Ovide*, Paris, 1989, p. 21-26).

64. D. Porte, *L'étiologie religieuse dans les* Fastes *d'Ovide*, Paris, Les Belles Lettres, coll. d'Etudes Anciennes, 1985, p. 173-174.

65. Faire de Faunus une victime d'Hercule était conforme à la tradition qui faisait d'Hercule le héros civilisateur qui avait débarrassé l'Italie des monstres antérieurs à la civilisation.

d'Hercule. Tout le reste ne constitue que des accessoires de mise en scène d'un schéma où l'on reconnaît sans peine le thème de l'*amator elusus*. L'intervention d'un dieu typiquement latin parmi ces personnages mythiques grecs ne peut se comprendre que dans cette optique [66] : en réalité c'est lui le héros malheureux de l'aventure ; les autres ne sont que des comparses. Sa réputation de quasi obsédé sexuel explique son agression contre la fausse Omphale ; il est l'émule d'Olympion et de Lysidame, les *senes* grotesques de la comédie, de Pyrgopolynice, de Mars, les guerriers ridicules : tous sont les victimes de leur concupiscence. Comme eux il convoite une femme qui lui est interdite, comme eux il est abusé par un déguisement féminin, comme eux il subit l'humiliation publique par l'exhibition et le rire qui caractérise le châtiment de l'ardeur sexuelle incontrôlée.

La date à laquelle Ovide narre cette anecdote mérite également qu'on lui prête attention. H. Le Bonniec constatait à juste tite qu'elle ne convient guère à un rite dionysiaque. Le poète la raconte en effet pour justifier la nudité des Luperques ; or les Lupercales se célébraient le 15 février. Introduire Faunus dans leur étiologie n'est nullement une invention d'Ovide car cette date est effectivement associée au culte de Faunus, qui recevait un sacrifice à l'île Tibérine le 13 du même mois. Or cette période est aussi une période de fin d'année puisque l'année archaïque commençait en mars ; le mois de février tout entier était consacré à des rites de purification, dont les courses des Luperques étaient les plus pittoresques. C'est aussi en février que se situaient les *dies parentales* durant lesquels la ville se mettait en règle avec ses morts. Et pendant cette neuvaine, qui durait du 13 au 21 février, le mariage était interdit :

> *Dum tamen haec fiunt, uiduae cessate puellae :*
> *expectet puros pinea taeda dies,*
> *nec tibi, quae cupidae matura uidebere matri*
> *Comat uirgineas hasta recurua comas.* [67]

La coïncidence avec le contexte religieux des fausses noces de Mars est troublante : même période de carnaval de fin d'année, même interdit du mariage, même erreur de l'*amator* fondée sur un déguisement et même punition. Or ces comédies ont un sens ; Pyrgopolynice l'énonce à la fin du *Miles* : elles dénoncent la conduite asociale des hommes incapables de contrôler leur sexualité et qui agressent des femmes qui leur sont interdites et/ou à une date où le mariage est interdit. La permissivité de la période de Carnaval, l'usage rituel de déguisement intersexuel, le renversement des rôles sexuels ou sociaux, se prêtaient particulièrement à ces « leçons » de morale destinées aux hommes. La menace d'être la victime d'un tel charivari, la crainte d'être en butte à des *conuicia*, ou même de subir le châti-

66. Même Hercule, bien qu'il soit depuis longtemps romanisé en tant qu'*Inuictus*, intervient ici en tant que personnage de la mythologie grecque puisque l'histoire est présentée comme un épisode des amours du héros avec Omphale.

67. « Toutefois pendant que ces rites se déroulent, prenez patience, femmes sans mari : que la torche de pin attende des jours purs, et toi, que ta mère pressée de te marier trouve mûre pour les noces, que la lance recourbée ne sépare pas ta chevelure virginale » (v. 557-560).

ment de l'adultère devaient contribuer à maintenir les règles interdisant aux hommes de toucher à certaine femmes protégées, matrones et futures matrones.

3) La double mésaventure de Priape.

Ovide devait aimer particulièrement ce type de récits scabreux car on retrouve le thème de l'Amoureux Mystifié dans les *Fastes* avec comme héros Priape, qui est devenu à Rome une sorte d'autre Faunus, symbole, comme lui, de l'ardeur sexuelle ; il y figure même deux fois ; seul change l'objet de sa convoitise : la belle nymphe Lotis au Chant 1 [68], la déesse Vesta au Chant 6 [69]. Les deux épisodes se ressemblent à tel point que H. Le Bonniec pensait que le second est un doublet du premier et qu'Ovide aurait supprimé l'un des deux dans la version définitive. En effet dans les deux cas l'aventure a pour décor une fête champêtre qui réunit satyres, nymphes et dieux dans une aimable gaîté. Priape est désigné par des appellations similaires : *ruber hortorum decus et tutela* au Chant 1, *ruber hortorum custos* au Chant 6 [70] L'accent est mis sur sa concupiscence : au Chant 1, il fixe son ardeur sur Lotis : *hanc cupit, hanc optat* ; au Chant 6 il convoite indistinctement nymphes et déesses : *nymphasque deasque captat* jusqu'au moment où il aperçoit Vesta endormie. Dans les deux cas Priape veut profiter de la nuit et du sommeil de ses victimes pour assouvir son désir et le poète décrit avec amusement ses efforts pour ne pas faire de bruit et c'est au moment précis où il s'apprête à réussir que le braiement subit d'un âne réveille sa proie. Le dieu honteux est surpris par tous en pleine action. Dans le premier cas il est l'objet des rires de tous les assistants :

At deus, obscena nimium quoque parte paratus,
omnibus ad lunae lumina risus erat. [71]

On notera l'importance de la lumière qui révèle l'objet du délit, comme pour Faunus.

Dans le cas de Vesta, il échappe de peu à la colère générale :

conuolat omnis
turba, per infesta effugit ille manus [72]

La double fable illustre de façon plus crue et donc plus claire la même leçon que la déception de Faunus. Il n'y a pas à proprement parler de déguisement pour induire l'amoureux en erreur : c'est le sommeil qui en tient lieu, laissant croire à Priape qu'il lui permettra d'assouvir son désir

68. *Fast*., 1, v. 415-439. Ovide raconte également cette mésaventure dans les *Métamorphoses*, 9, 347 *sq*., où la nymphe fuyant Priape est transformée en lotus.

69. *Fast*., 6, v. 319-344.

70. On sait que des représentations de Priapes ithyphalliques décoraient les jardins pour utiliser le pouvoir apotropaïque du *fascinum*. Ces images étaient peintes en rouge pour renforcer leur pouvoir.

71. « Alors le dieu, trop bien préparé au combat amoureux, fut au clair de lune la risée de tous » (1, v. 437-438 ; trad. Le Bonniec).

72. « Tout le monde accourt ; il échappe en s'enfuyant aux mains qui veulent l'écharper » (6, v. 343-344).

sans le consentement de sa victime. Le braiement de l'âne révèle son entreprise aux yeux de tous, comme le faisaient la réaction d'Hercule, de Casina ou du mari surprenant Pyrgopolynice. Et comme eux il est puni publiquement, par le rire des témoins dans le cas de Lotis, par la rossée à laquelle il échappe de justesse grâce à une fuite humiliante dans le cas de Vesta. Cette fois encore ce n'est pas l'activité sexuelle en soi qui est condamnée et punie mais le désir incontrôlé qui s'attaque à une femme interdite. Lotis, jolie nymphe qui se refuse au désir du grotesque Priape, situe le refus féminin dans le monde littéraire de la poésie amoureuse ; Vesta, la déesse vierge par excellence, le situe dans la sphère religieuse. Mais dans les deux cas Priape s'attaque à une femme interdite et mérite donc le même châtiment que Pyrgopolynice, Olympion, Lysidame, Mars ou Faunus.

III) L'étiologie des Nones Caprotines

C'est dans le domaine du mythe étiologique que l'on trouve l'exemple le plus élaboré de la comédie féminine destinée à berner des hommes trop concupiscents. Cette anecdote, censée être historique, rend compte du rituel des Nones Caprotines [73]. Cette fête était célébrée le jour des nones de juillet, conjointement par les matrones et les esclaves. Les premières sacrifiaient à *Iuno Caprotina*, célébraient un mystérieux rite où elles utilisaient le lait d'un figuier sacré et sa branche puis banquetaient à l'ombre de l'arbre, tandis que les secondes, vêtues comme des femmes libres, paradaient dans la rue, jetaient des railleries provocantes aux hommes et simulaient des batailles entre elles. La fête commémorait, disait-on, un épisode grave de l'histoire de Rome : les ennemis assiégeant Rome réclamaient, pour épargner la Ville, qu'on leur livrât les matrones et/ou des vierges de naissance libre pour nouer des alliances matrimoniales : *postulauit (legatus hostium) ut, si uellent reliquias suae ciuitatis manere, matresfamilias sibi et uirgines dederentur* [74]. À l'initiative d'une esclave nommée Philotis ou Tutula, les servantes proposèrent alors de se rendre elles-mêmes, habillées en matrones ou en épousées au camp des ennemis : *habituque matrumfamilias et uirginum sumpto, hostibus cum prosequentium lacrimis ad fidem doloris ingestae sunt* [75]. Là elles enivrèrent les ennemis d'amour et de vin et, quand le sommeil s'empara d'eux, Tutula monta dans un figuier et fit signe aux Romains à l'aide d'une torche. Ceux-ci purent ainsi envahir le camp des ennemis et les massacrer. Je ne reviendrai pas sur la signification proprement religieuse de l'histoire, qui a déjà été bien analysée [76]. Je concentrerai l'analyse sur les détails qui font de

73. Les sources principales sont Macrobe, *Sat*., 1, 11, 35-40 et Plutarque, *Rom*. 29 et *Cam*. 33.

74. « (l'ambassadeur ennemi) exigea que, s'ils voulaient voir subsister des restes de leur cité, ils leur livrent les mères de famille et les vierges » (Macr. 1, 11, 37).

75. « elles s'habillèrent comme des matrones et des vierges et, accompagnées d'un cortège en pleurs, pour faire croire à la douleur générale, elles furent livrées aux ennemis » (*ibid*, 38).

76. Voir N. Boëls-Janssen, *Vie religieuse. des matrones*, p. 389-415, où l'on trouvera une bibliographie. On s'accorde généralement à voir dans l'image de la Tutula à la torche perchée dans le figuier, son manteau étendu derrière elle, un symbole de la divinité lunaire éclairant une moitié du monde. L'histoire des fausses matrones serait le vestige d'une ancienne mythologie lunaire.

cette histoire un exemple évident de mystification de l'homme amoureux par un complot féminin. On y trouve en effet rassemblés tous les ingrédients du thème de l'*amator elusus*. Les ennemis convoitent des femmes qui leur sont interdites, soit parce que ce sont des femmes mariées, soit parce qu'il n'existe pas de droit de *conubium* entre les deux peuples, ce qui ôte toute légitimité à leur intentions nuptiales. En outre leurs prétentions ne s'appuient que sur la violence guerrière : on peut aisément les ranger dans la catégorie des *milites*, comme Pyrgopolynice, comme Mars. Ils sont abusés par un complot ourdi par des femmes qui utilisent un déguisement ; l'histoire rappelle à la fois *Casina* (les servantes s'habillent en épousées),et le *Miles Gloriosus* (elles se déguisent en matrones). Le dénouement aboutit au châtiment des soldats ennemis ; certes cette punition va au-delà des simples quolibets ou même des coups de bâton reçus par Pyrgopolynice ; mais le mari avait le droit de mettre à mort l'adultère. Et dans un contexte guerrier, le châtiment final est nécessairement le massacre des ennemis. L'*aition* des Nones Caprotines peut donc être considéré comme une variante du thème de l'Amoureux Mystifié.

IV) Le sens du mythe

Si l'on compare les diverses occurrences du thème de l'Amoureux Mystifié, on constate d'abord que le schéma est toujours le même, à quelques variantes près : un homme « viril » (dans l'un ou l'autre des deux sens du terme), incapable de maîtriser sa sexualité, est attiré dans un piège par la séduction d'une femme qui le trompe sur sa vraie nature et/ou sur sa disponibilité. La conduite immorale de *l'amator* est dévoilée publiquement ; il devient l'objet des moqueries générales ; sa punition peut aller de la simple humiliation à une correction méritée, parfois même à la mort. Ce thème est décliné dans plusieurs versions différentes mais qui ne s'écartent guère du schéma premier. Sa plasticité, qui lui permet de s'adapter à différents modes d'expression littéraire, la leçon identique qui en est toujours la conclusion invitent à lui donner une dimension mythique. Les protagonistes de l'histoire sont chaque fois choisis pour en souligner le sens. Le héros est un soldat, fier de ses exploits guerriers et de ses conquêtes amoureuses, comme Pyrgopolynice ou même comme le dieu de la guerre en personne ; ou bien c'est un *amator* quasi professionnel : dans les comédies les vieillards sont toujours lubriques, Faunus est qualifié par l'épithète parlante d'*Inuus*, Priape est représenté comme ithyphallique. La femme qu'il convoite est toujours une femme qu'il ne devrait pas désirer : Acrotéleutie est censée être une matrone ; Casina est jeune et jolie et promise au fils de Lysimaque ; Lotis ne veut pas de Priape ; Minerve, Vesta sont des déesses vierges ; les ennemis de Rome réclament pour satisfaire leurs appétits les femmes les plus intouchables : *matresfamilias* et *uirgines*. Lorsqu'il s'agit d'un conte étiologique, la date de la fête qu'il est censé expliquer est également signifiante ainsi que le lieu ou les circonstances qui l'entourent : fêtes carnavalesques de fin d'année, *ludi* servant de cadres de représentations théâtrales qui rompent avec les règles sociales habituelles

et même cadre géographique extérieur à la Ville pour l'*aition* des Nones Caprotines : tout suggère un monde asocial, envers du monde civilisé, où l'on transgresse les interdits pour mieux les refonder.

En effet outre leur schéma identique, ces histoires ont en commun qu'elles ont presque toutes un lien avec les Jeux. Les unes sont des comédies de Plaute, les autres ont inspiré des pièces de théâtre. On sait que les représentations théâtrales se déroulaient dans le cadre des *ludi scaenici*, qui étaient une forme organisée relativement récente, peut-être empruntée aux Etrusques, du divertissement populaire spontané qu'était le *ludus*. Fl. Dupont définit le *ludus* comme le temps de l'*otium*, parenthèse dans le temps du *negotium*, qui remplit habituellement la vie du citoyen Romain, et dont il est en quelque sorte la réplique inversée [77]. C'est ce que les Romains appellent la *licentia ludorum*. Cette permissivité qui autorise à faire tout ce qu'on ne fait pas en temps normal est proche du retour au chaos primordial qui s'exprime dans les rites carnavalesques. L'exemple le plus connu est celui des Saturnales où les maîtres servaient les esclaves et où l'on jouait aux dés, ce qui était interdit habituellement. Le théâtre comique, à sa façon, participe de ce renversement des rôles (l'esclave y commande à son maître) et des règles (l'esclave qui escroque son maître n'est jamais puni). L'exhibition obscène, pour provoquer le rire, de ce qu'on cache dans la vie courante est de règle dans les mimes ; mais même les comédies affichent plaisanteries sur le sexe et costumes suggestifs, qui seraient impensables hors du théâtre. Il n'est donc pas étonnant que certaines de ces histoires d'amoureux mystifiés se situent en période de carnaval. *Ludus* et carnaval sont proches l'un de l'autre. On y transgresse joyeusement des interdits majeurs. Mais cette transgression a un sens.

Le mythe, on le sait, a pour fonction de souder une société autour de ses traditions. Les règles sociales sont justifiées par un mythe fondateur qui raconte leur origine ou illustre ce qui arrive quand on les transgresse. C'est précisément le sens de ces histoires. On se souvient que Pyrgopolynice tirait lui-même la leçon de sa mésaventure : « Si les autres galants étaient traités de la sorte ils seraient moins nombreux ». Le mot que je traduis par « galant », *moechus*, désigne en fait celui qui séduit la femme d'autrui, l'adultère. La matrone romaine était en effet protégée par la loi. La tradition fait remonter ce statut à la fondation de Rome. Le mythe des Sabines est un raccourci de l'histoire supposée du statut matronal : du brutal enlèvement des femmes, tel qu'on le pratiquait dans l'univers sauvage des bergers d'avant la fondation, on passe à une civilisation qui protège les épouses en leur accordant un statut privilégié qui à la fois les protège et leur impose des devoirs. Le costume distinctif qu'elles portent les met à l'abri de toute agression sexuelle. L'*amator elusus* est un homme qui, au lieu de se conformer à la morale sexuelle d'une société civilisée, se comporte comme un « sauvage ». Le personnage de Faunus est révélateur : il symbolise précisément les temps antérieurs à la fondation de Rome, où régnaient violence et sexualité indifférenciée ; dans le mythe de *Bona Dea*, il n'hésite

77. Fl. Dupont, *Le théâtre latin*, Paris, 1988, p. 14-15.

pas à forcer sa propre fille. Son châtiment de la main d'Hercule rétablit la morale sexuelle de Rome, comme la rossée que subissent Pyrgopolynice, Olympion, Lysidame ; au théâtre les applaudissements sont le signal clair de cette rupture du monde ludique et du retour au monde civilisé. Dans l'histoire des Nones Caprotines ce sont les ennemis qui incarnent le monde asocial qui remplace la morale civilisée par la loi du plus fort ; l'épisode se situe dans un lieu en marge de la cité, puisqu'il s'agit du camp des ennemis, et le déguisement des *meretrices* en matrones rend sensible la confusion sociale et sexuelle qui caractérise un monde antérieur ou extérieur à la civilisation. L'irruption des Romains et le massacre des ennemis mettent fin également au règne de la violence et de l'immoralité ; ils marquent le retour aux règles sociales ;

En montrant le sort de celui qui transgresse l'interdit, le mythe de l'Amoureux Mystifié enseigne donc que les hommes, conformément aux lois de la société, doivent maîtriser leur sexualité et ne pas s'attaquer aux matrones, dont la *castitas* garantit la survie de la cité. Le rôle actif que jouent les *meretrices* dans le *Miles Gloriosus* et surtout dans l'*aition* des Nones Caprotines, permet d'affiner encore la signification du mythe. En prenant la place des matrones pour leurrer les guerriers ennemis les *meretrices* manifestent la répartition des fonctions féminines dans la société : aux matrones la tâche de prolonger la survie de Rome en donnant des fils de pure race à leurs époux ; aux *meretrices* de satisfaire les exigences sexuelles de la gent masculine. Le rituel des Nones Caprotines confirme cette interprétation : pendant que les matrones célébraient sous le figuier sacré leurs rites de fécondité, les *meretrices*, habillées en femmes libres, provoquaient effrontément les hommes en les raillant. La répartition des fonctions des deux catégories féminines de la société ne pouvait être plus clairement manifestée.

On peut donc conclure que le thème de l'*amator elusus* n'est pas un *topos* littéraire analogue à celui de l'*amator exclusus* mais qu'il s'agit bien d'un mythe qui vient compléter le mythe des Sabines, fondateur du statut matronal, en lui donnant pour corollaire la répartition des fonctions sexuelles féminines à l'intérieur de la société romaine.