

**« *Faciam ut commixta sit tragico-comoedia* » (Plaute, *Amphitruo*) :
petit abrégé des interprétations d'un jeu de mots devenu l'emblème
d'une esthétique théâtrale du mélange**

Ariane FERRY
Université de Rouen
CÉRÉDI

En 1650, Pierre Corneille offrit à Monsieur de Zuylichem une Épître dédicatoire qui accompagnait la publication à Rouen de *Don Sanche d'Aragon*, pièce composée alors que les tensions politiques liées à la Fronde étaient vives¹. Ce texte de quelques pages développe une réflexion déjà très élaborée sur des sujets qui seront examinés plus précisément encore dans les *Discours* de 1660. L'appareil titulaire de la pièce comporte une indication générique, « comédie héroïque² », sur laquelle Corneille s'explique dès les premières lignes en présentant sa pièce comme un « poème d'une espèce nouvelle, et qui n'a point d'exemple chez les Anciens³ ». Corneille expose la difficulté qu'il a éprouvée à nommer justement sa pièce, avant de faire un commentaire à propos de Plaute, qui passait pour l'inventeur du terme « tragi-comédie », commentaire qui constituera un point de départ à notre réflexion :

Je vous avouerai toutefois qu'après l'avoir faite, je me suis trouvé fort embarrassé à lui choisir un nom. Je n'ai jamais pu me résoudre à celui de tragédie, n'y voyant que les personnages qui en fussent dignes. Cela eût suffi au bonhomme Plaute, qui n'y cherchait point d'autre finesse : parce qu'il y a des dieux et des rois dans son *Amphitryon*, il veut que c'en soit une, et parce qu'il y a des valets qui bouffonnent, il veut que ce soit aussi une tragédie, et lui donne l'un et l'autre nom, par un composé qu'il forme exprès, de peur de ne lui donner pas tout ce qu'il croit lui appartenir. Mais c'est trop déférer aux personnages, et considérer trop peu l'action⁴.

Cette référence à l'*Amphitryon* de Plaute n'a à l'époque rien d'exceptionnel dans un texte qui tente d'interroger les lignes de partage entre les différents sous-genres dramatiques et de préciser les spécificités de chacun d'entre eux. Mais la référence, formulée de manière partielle chez Corneille – ce qui laisse à penser qu'elle était claire pour le lectorat auquel il s'adressait – se trouve plus fréquemment dans des textes discutant, contestant ou célébrant les mérites du mélange des genres au sein d'une même pièce. C'est en effet moins la comédie de Plaute qu'un passage très particulier du

¹ Voir la « Notice » de *Don Sanche d'Aragon* dans les *Œuvres complètes* de Pierre Corneille, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 2, 1984, p. 1421-1429.

² Georges Couton suggère que l'appellation tragi-comédie eût été parfaite (note 1), mais qu'elle était démodée et il propose un autre sous-titre à valeur générique, « drame romanesque » ; voir « Notice » de *Don Sanche d'Aragon* dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1429.

³ Épître à Monsieur de Zuylichem, *Don Sanche d'Aragon*, dans *Œuvres complètes* de Corneille, *op. cit.*, p. 549.

⁴ *Ibidem*, p. 549-550.

Prologue de l'*Amphitryon* qui est implicitement désigné par Corneille. La séquence en question, devenue fameuse, introduit en effet une proposition onomastique avec ce qui, dans le mouvement du texte, peut apparaître comme l'invention du mot *tragicomoedia*, « composé tout exprès » suggérait Corneille ; elle sera proposée ici dans la première grande traduction moderne française des comédies de Plaute⁵ que livra Joseph Naudet à partir de 1831 chez Panckoucke⁶, dans une édition bilingue qui reprend un texte dont la leçon fut fixée⁷ peut-être au moment où s'inventait en Europe la tragi-comédie moderne.

Or ça, je vais vous dire d'abord l'objet de mon ambassade, je vous expliquerai ensuite le sujet de la tragédie. Pourquoi froncer le sourcil, parce que je vous annonce une tragédie ? Je suis dieu ; il m'est possible de la transformer, si vous le souhaitez. D'une tragédie je ferai une comédie, sans y changer un seul vers. Le voulez-vous, ou ne le voulez-vous pas ? sottise question ! comme si je ne le savais pas par ma science divine ! Oui, je connais votre désir à cet égard. Faisons un mélange, une tragi-comédie. Car, qu'une pièce où figurent des princes et des dieux soit tout-à-fait une comédie, c'est ce qui ne me paraît pas convenable. Eh bien donc ! puisqu'un esclave y joue son rôle, je la convertirai, comme je viens de vous le promettre, en une tragi-comédie.

Nunc, quam rem oratum huc veni, primum proloquar;
Post, hujus argumentum eloquar tragœdia.
Quid contraxistis frontem, quia tragœdiam
Dixi futuram hanc? Deus sum; commutavero
Eandem hanc, si voltis; faciam, ex tragœdia
Comœdia ut sit, omnibus isdem versibus.
Utrum sit, an non, voltis? Sed ego stultior,
Quasi nesciam vos velle, qui divos siem.
Teneo quid animi vestri super hac re siet.
Faciam, ut commista sit tragico-comœdia.
Nam me perpetuo facere, ut sit comœdia,
Reges quo veniant et di, non par arbitrator.
Quid igitur? Quoniam heic servos quoque parteis habet,
Faciam, sit, proinde ut dixi, tragi-comœdia.

En guise de prélude à ce volume dont l'ambition première a été d'éclairer la grande variété des relations qui ont rapproché, entrelacé, uni, éloigné le comique et le tragique à travers l'histoire des différents théâtres européens – des relations tantôt sereines et ludiques, tantôt conflictuelles et compliquées, selon qu'elles étaient examinées, décrites ou prescrites par les théoriciens ou les hommes de l'Art, selon aussi les traditions et les pratiques théâtrales de tel ou tel pays, selon le moment historique également –, il m'a semblé qu'une enquête à propos de la réception critique de ce passage pouvait livrer des résultats intéressants du point de vue des liens qui se sont tissés entre comique et tragique et susceptibles de fournir quelques premiers jalons à la réflexion. J'examinerai donc, à travers quelques exemples, comment le rapprochement, opéré dans le prologue de l'*Amphitruo*, des termes *tragico* et *comoedia* a été appréhendé par des théoriciens, des dramaturges et des historiens du théâtre. Après avoir recontextualisé et commenté l'extrait incriminé, je tenterai de mettre en lumière quelques-unes des perspectives à partir desquelles la proposition de Mercure, « *Faciam ut commixta sit tragico-comoedia* », a été commentée, dans son contexte et hors de son contexte, mais aussi

⁵ Sur l'histoire des traductions françaises de Plaute, voir Ariane Ferry : « Commenter autrement “l'air galant et nouveau” des comédies de Plaute traduites et présentées par l'abbé de Marolles », dans *Philologie et théâtre. Traduire, commenter, interpréter le théâtre antique en Europe (XV^e-XVIII^e siècles)*, édit. Véronique Lochert et Zoé Schweitzer, à paraître chez Rodopi (Amsterdam), p. 113-128 ; et « Traduire Plaute au XIX^e siècle : de la “chimère rétrospective” à la scène de l'Odéon », dans *Le Théâtre antique entre France et Allemagne (XIX^e-XX^e siècles). De la traduction à la mise en scène*, édit. Sylvie Humbert-Mougin et Claire Lechevalier, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, coll. « Traductions dans l'Histoire », 2012, p. 115-132.

⁶ *Amphitryon* se trouve au premier tome du *Théâtre* de Plaute, édition bilingue publiée par Joseph Naudet entre 1831 et 1838, Paris, C.-L.-F. Panckoucke, Bibliothèque latine-française, 1831-1838. L'extrait du prologue que nous reproduisons se trouve aux pages 10-11.

⁷ Voir, dans le présent volume, l'article de Clara Auvray-Assayas intitulé « Le mélange des genres ou comment les Romains pensent leur identité littéraire ».

citée et convoquée, tantôt pour expliquer le fonctionnement du mixage générique, tantôt pour donner à cette pratique une origine historique et culturelle faisant autorité et donc susceptible de la légitimer face à ses adversaires.

La proposition de Mercure intervient au cinquantième vers d'un long prologue visant à établir une connivence ludique entre les spectateurs et l'*animateur* de l'espace dramatique que le dieu sera tout au long du spectacle. Mercure, après s'être présenté, semble enfin disposé à expliquer au public l'argument de la pièce, mais un nouveau suspense est introduit à propos du *genre* de la dite pièce. Avant d'examiner comment Mercure entend procéder à la transformation de la tragédie d'abord annoncée en comédie, puis en tragi-comédie, je crois nécessaire de préciser ce que pouvait être l'horizon d'attente du public romain par rapport au traitement dramatique de la fable d'Amphitryon : celle-ci était sans doute, mais il ne s'agit que d'hypothèses⁸, associée au genre tragique, comme Plaute l'était à la comédie⁹. Que Plaute, auteur de comédies, s'emparât du sujet d'Amphitryon constituait donc une sorte d'incongruité, dont il a fait, grâce au truchement du dieu prologue, un objet d'amusement et de connivence. Le sujet, impliquant des dieux et des personnages de haut parage, avait en effet été plusieurs fois dramatisé par les Tragiques grecs et l'on sait que Plaute, ainsi que le public auquel il destinait ses comédies, connaissaient suffisamment bien l'*Alcmène* d'Euripide, au moins dans son adaptation latine¹⁰, pour saisir l'allusion décalée qu'y fait l'esclave Scérpanion dans *Rudens* (*Le Cordage*). Afin de souligner l'intensité de la tempête qu'il a essuyée, Scérpanion s'adresse au public et lui remet en mémoire une *tempête de théâtre* en disant : « Dieux immortels ! quelle tempête Neptune nous a envoyée la nuit dernière ! [...] ce n'était pas du vent, c'était l'*Alcmène* d'Euripide (*Non ventus fuit ; verum Alcumena Euripidi*)¹¹ ».

Le discours de Mercure prend appui, c'est à noter, sur le désir du public, supposé plus amateur de comédies que de tragédies. Or, prétend ce dieu éloquent, faire d'une tragédie une comédie, sans y changer un vers, rien de plus simple pour un dieu. Mercure émet alors une réserve, suivie d'une proposition *terminologique* qu'il affecte de juger nécessaire au motif que la pure comédie ne conviendrait pas aux rois et dieux. Il lance alors un mot susceptible de rendre compte du détournement d'une certaine catégorie de

⁸ Je renvoie à nouveau le lecteur à l'article de Clara Auvray-Assayas publié dans cet ouvrage où elle fait un inventaire critique de ces hypothèses.

⁹ Voir Claude Pansiéri, *Plaute et Rome ou les ambiguïtés d'un marginal*, Bruxelles, Collection Latomus (236), 1997, p. 214-215 : « <Plaute> est le premier à s'être spécialisé uniquement dans le genre de la *Palliata*, inspiré de la Comédie Nouvelle. Affaire de tempérament ? Peut-être aussi de circonstance, ou simplement de temps. Les poètes venus du Sud, Livius Andronicus, Naevius, Ennius, ont tous compris l'opportunité de s'essayer à plusieurs genres à la fois, comédie, épopée, tragédie, ce à quoi les incitaient non seulement une époque où Rome, voulant, après la première guerre punique, se hausser à un statut de grande puissance méditerranéenne, ouvrait un champ libre à toutes les ambitions littéraires, mais encore la variété des genres poétiques et théâtraux de l'Hellade dont ils s'étaient nourris comme d'un lait maternel, et où ils étaient à même de s'exprimer pleinement. Imprégné, dès son enfance, de lettres grecques, Plaute eût agi comme eux. S'il se cantonna, au contraire, dans un genre unique, c'est sans doute – outre qu'il eut à gagner au plus tôt sa vie – à cause du retard avec lequel il subit l'influence de l'hellénisme. Si savante qu'elle soit dans le domaine précis de la *Néa*, sa culture grecque a donc quelque chose d'aléatoire, de contingent, et de partiel ».

¹⁰ Claude Pansiéri défend cette hypothèse en s'appuyant sur les travaux de Fraenkel : « Fraenkel fait justement valoir [...] qu'il ne pouvait s'agir que d'une allusion à une *Alcumena Euripidi* latine récemment jouée, de même que l'*Achilles Aristarchi* était, nous en sommes sûrs, la réélaboration romaine, signée par Ennius, d'une pièce d'Aristarque : les citations latines qu'il fournit de cette traduction d'Ennius aux v. 3 et 11 du même prologue n'ont d'effet comique que dans la mesure où elles étaient connues en latin. », *Plaute et Rome ou les ambiguïtés d'un marginal*, op. cit., p. 216-217.

¹¹ Plaute, *Rudens / Le Cordage*, acte I, sc. 1, *Théâtre complet*, texte présenté, traduit et commenté Pierre Grimal, Paris, Gallimard, [1971] ; coll. « folio », t. 2, p. 843.

personnel dramatique vers une forme théâtrale qui n'est plus une tragédie, mais qui ne saurait s'appeler comédie : c'est ainsi que le mot *tragicocomoedia* est donné en pâture à un public friand de jeux de mots¹². Plaute fait donc se rencontrer des personnages issus de la tragédie et le personnage comique par excellence de la comédie latine, le *servus*, personnage dont l'activité corrosive sera démultipliée par celle de son double, Mercure, récupérant à son profit les traits les plus mordants de l'esclave de comédie quand il s'incruste en parasite¹³ dans le dialogue entre Jupiter et Alcmène, ou face à Amphitryon, maître qu'il feint de ne pas reconnaître.

Le *mélange* prendrait des formes diverses à l'intérieur de la pièce : parasitage de scènes sérieuses¹⁴ par les apartés ou remarques insolentes de l'esclave, l'imposteur comme le véritable, détournement ludique des récits déplacés dans la bouche des esclaves (le récit de la bataille remportée par Amphitryon est fait par le lâche Sosie, le récit de la naissance merveilleuse d'Hercule par Bromia, qui est dans un état d'effroi et d'excitation comique), hétérogénéité des séquences dramatiques. Jean-Christian Dumont remarque, dans un article intitulé « Plaute lecteur d'Euripide¹⁵ », que « tous les éléments nécessaires à la tragédie sont présents dans la pièce : la méprise, l'emportement du héros, l'intervention divine, le foudroiement initiatique ; que le ton et la dignité d'Alcmène en font la sœur de bien des héroïnes de Sophocle et d'Euripide¹⁶ ». Mais il observe aussi que le dédoublement, « substance même du mythe¹⁷ », génère un comique de situation qui facilitait le passage d'un genre à un autre.

Ajoutons que le jeu, et donc le corps des acteurs, mais aussi la répartition des rôles dans la comédie romaine, favorisaient le glissement du tragique vers le comique. J'ai déjà suggéré que le fait de confier au *servus* des récits qui pourraient être proférés très sérieusement par des messagers dans une tragédie constitue un travestissement¹⁸ comique : le sens des mots, l'intention du discours, les effets qu'il produit subissent une modification imputable au rôle de l'esclave comique et à la façon dont il était tenu à Rome. Ce n'est donc pas la présence de l'esclave, en tant qu'il relève d'un statut social,

¹² Si l'on se fonde sur la succession des termes à l'intérieur de ce mot composite, sur le mouvement du discours, mais aussi sur l'ordre dans lequel les termes *tragoedia*, puis *comoedia* se succèdent en fin de vers, il semble bien que Mercure veuille faire aller ce qui devrait être dramatisé sur le mode tragique (une histoire avec des dieux et des rois) vers la comédie promise au public : on entend trois fois en fin de vers *tragoedia*, puis *tragicocomoedia*, *comoedia*, *tragi-comoedia*.

¹³ Voir D. Guilbert, « Mercure-Sosia dans l'*Amphitryon* de Plaute. Un rôle de parasite de comédie », *Les Études classiques*, 31, 1963, p. 52-63.

¹⁴ Certaines études récentes ne considèrent pas la pièce de Plaute comme la réécriture comique d'un hypotexte tragique et proposent une lecture de la pièce fondée sur le fonctionnement des *personae* et des scènes qui leur sont associées traditionnellement. Nous reprendrons plus loin les analyses développées par Marion Faure-Ribeau « Les personnages de l'*Amphitryon* de Plaute : des personnages tragico-comiques ? » *Mosaïque*, 1^{er} juin 2009, p. 7-13.

¹⁵ Jean-Christian Dumont, « Plaute lecteur d'Euripide », dans Monique Trédé, Philippe Hoffmann, Clara Auvray-Assayas (dir.), *Le Rire des Anciens*, Paris, Presses de l'ENS, 1998, coll. « Études de littérature ancienne », t. 8, p. 113-122.

¹⁶ *Ibid.*, p. 119-120.

¹⁷ *Ibid.* ; Jean-Christian Dumont reprend par ailleurs les termes de la discussion en cours parmi les spécialistes à propos des sources éventuelles de la pièce de Plaute (la pièce d'Euripide, une autre tragédie grecque...).

¹⁸ L'Américain Timothy J. Moore insiste sur le fait qu'on ne doit pas dissocier ce qui relève d'une approche métathéâtrale et ce qui relève du jeu comique, le trait d'union entre les deux étant le travestissement. La transformation de Mercure en esclave serait une métaphore de la pièce : « De même que le dieu Mercure devient esclave de comédie en endossant son costume, l'histoire de la naissance d'Hercule devient comédie grâce aux arrangements visuels et verbaux dont l'intrigue originelle fait l'objet. (*Just as the god Mercury is turned into a comic slave by his costume, the story of Hercules's birth is turned into a comedy by the accoutrements, visual and verbal, that accompany the basic plot.*) », *The Theater of Plautus. Playing to the Audience*, Austin, University of Texas Press, 1998, p. 116.

qui ferait la comédie. Jean-Christian Dumont rappelle que la tragédie d'Euripide, dont il reste quelques vers, comportait un personnage d'esclave dont trois vers ont été conservés et qui ont pu inspirer à Plaute les vers 959 et 960 : « *Atque ita servum per videtur frugi sese instituire / Proinde eri ut sint, ipse item sit; vultum e vultu comparet*¹⁹ ». C'est l'esclave en tant que *persona*, rôle comique défini selon une codification précise, reconnaissable dans l'actualisation textuelle et ludique du personnage de Sosie (lâcheté, mensonge, verve, costume, masque, gestuelle, chant et danse²⁰) qui opère la mise à distance des éléments tragiques de l'action.

Mais l'esclave n'est pas le seul rôle susceptible de produire du comique si l'on considère le mot « rôle » non dans son acception originelle et limitée de texte à dire, mais dans une acception plus globale (ensemble des éléments constitutifs du personnage). Ainsi le personnage d'Amphitryon est-il déterminé par le rôle du *senex* (*imperium* mis à mal par une ruse, vain emportement, gesticulations, port d'un bâton...), même s'il est un général vainqueur. De nombreux chercheurs ont travaillé sur la fonction essentielle des emplois (*personae*) de la *palliata* dans l'économie des comédies latines, aux États-Unis comme en Europe. Je renvoie en particulier à la bibliographie établie par Marion Faure-Ribeau pour un article paru en 2009²¹ et intitulé « Les personnages de l'*Amphitryon* de Plaute : des personnages tragi-comiques ? ». Son objectif est d'analyser la pièce non pas comme le détournement parodique d'une tragédie, mais à partir du fonctionnement des rôles dans la *palliata*. Elle y montre comment Amphitryon, qui relève socialement de la catégorie des rois/princes, actualise, dans les scènes où il intervient, les traits du *senex* et en particulier la colère (*ira*). Son analyse du personnage d'Alcmène, dont elle note qu'il est celui qui « divise²² » le plus les chercheurs, rejoint les hypothèses formulées par Nathalie Lhostis, laquelle récuse le discours selon lequel Alcmène serait épargnée par le souffle iconoclaste de la comédie. Ce personnage exhibe, selon elle, « de multiples facettes contradictoires : image de la matrone, image du désir insatiable de la femme enceinte peu compatible avec celle de la femme vertueuse, voire image proche de celle de la courtisane ». Or observe-t-elle, « ces facettes se succèdent sans qu'il soit possible de fixer un jugement stable et définitif

¹⁹ Ces trois vers sont cités par J.-C. Dumont, art. cit., p. 121.

²⁰ La mise en relation du jeu avec la métrique et ses implications ludiques est également faite par Florence Dupont et Pierre Letessier lorsqu'ils reviennent sur l'opposition entre *diverbium* et *canticum* dans *Le Théâtre romain*, Armand Colin, 2011, p. 33-37. Cette dissociation entre ces deux métriques et les modalités d'expression corporelle qu'elles induisent prendrait, dans *Amphitryon*, une signification toute particulière selon Timothy J. Moore : le sénaire iambique serait l'apanage des dieux et exprimerait le contrôle, tandis que les mortels, éperdus et confondus, chanteraient presque en continu (*Music in Roman Comedy*, Austin, Texas, Cambridge University Press, 2012, p. 176). Dans un article plus ancien, Moore montrait que lorsque le dieu Mercure imite délibérément le rôle théâtral de l'esclave de comédie et la façon dont il entre en scène, il adopte alors le *canticum* : « *Servus currens scenes in Roman comedy are without exception accompanied. Plautus liked to frame such scenes with unaccompanied passages. The passages immediately before and immediately after five of Plautus' servus currens scenes are unaccompanied (Amphit. 984-1005, Cure. 280-370, Merc. 111-224, Stich. 274-401, Trin. 1008-92). Such framing sends to the audience the opposite message of the framing of unaccompanied by accompanied scenes. These frames make clear that the accompanied section is "the fun part" and can be enjoyed for its own sake. Plautus' fondness for framing such scenes is particularly evident in Amphitruo. Here Mercury enters, playing the servus currens, and the meter switches from iambic senarii to accompanied iambic octonarii (984). When Mercury has completed the routine, Plautus gives him three lines of iambic senarii before the ensuing accompanied entrance of Amphitruo (1009). He thus sets apart the servus currens scene as a distinct unit providing comic fun.* » (« Music and Structure in Roman Comedy », *The American Journal of Philology*, Vol. 119, N° 2 (Summer, 1998), p. 252).

²¹ Marion Faure-Ribeau, « Les personnages de l'*Amphitryon* de Plaute : des personnages tragi-comiques ? » *Mosaïque*, 1^{er} juin 2009.

²² *Ibid.*, p. 10.

sur le personnage ; il est en quelque sorte insaisissable, voire indéfini²³ ». Nathalie Lhostis invite enfin à ne pas ignorer la perception visuelle que le public romain devait avoir du personnage au cours de la représentation de l'*Amphitryon* latin : « Son apparence sur scène, celle d'un homme jouant une femme enceinte²⁴, dont la grossesse est sans doute matérialisée par un ventre postiche comme en ont par exemple les esclaves, implique une perception comique du personnage²⁵ ».

Le décalage entre un discours identifié comme relevant du genre tragique (par exemple des sentences sur la brièveté des plaisirs en ce monde, v. 632-652) et un corps perçu comme grotesque brouille donc les limites génériques et incite à ne pas considérer seulement l'appartenance des différents personnages à telle ou telle catégorie socio-générique, et donc à donner toute son importance à ce qui est remis de côté par Aristote dans sa *Poétique*²⁶, le spectacle (*opsis*) : c'est au moment de la représentation, grâce au corps des acteurs, à leur jeu et à leurs intonations, que certaines tensions ou coopérations entre le comique et le tragique se manifestent de la manière la plus subtile et la plus mouvante. D'une certaine façon, Mercure a raison : au moment du jeu, on *peut* transformer une tragédie en comédie sans en changer un seul vers ; la mise en jeu et en spectacle de vers identiques peut suffire à opérer le détournement comique. Marion Faure-Ribeau va plus loin encore dans son interprétation des modalités de la présence de la tragédie dans l'*Amphitruo* de Plaute : la tragédie y reste une « référence extérieure, évacuée par le métathéâtre qui l'exclut du spectacle comique tout en la réactivant²⁷ ». Elle prend à contre-pied les analyses de la pièce qui y voient une comédie hypertextuelle fondée sur d'éventuels hypotextes tragiques. La diversité de ces analyses procède au fond des deux questions qui les sous-tendent : la pièce est-elle le détournement parodique d'une tragédie, c'est-à-dire une réécriture ? La pièce est-elle une comédie, commandée par le fonctionnement des *personae*, qui n'a pas d'autre rapport à la tragédie qu'un rapport référentiel et ludique ?

Je voudrais maintenant aborder un deuxième temps de la réflexion qui sera consacré à un autre pan de l'histoire de la réception de cette séquence du prologue de l'*Amphitryon* : j'ai jusqu'ici tenté de rendre compte comment l'étude de ce passage avait alimenté la réflexion critique sur la pièce elle-même ; mais cette étude a aussi bien souvent été déconnectée d'une démarche herméneutique orientée par le désir de comprendre une comédie particulière, pour servir des projets critiques ou théoriques dans lesquels les références à Plaute ont assumé diverses fonctions. Plaute : c'est-à-dire un mot, tragi-comédie, une réflexion sur les personnages, un autre mot, *commixta*, et un ton, celui de la plaisanterie, de la boutade. Fallait-il prendre Plaute au sérieux ou pas ? Et où le prendre éventuellement au sérieux ? Cette grande question a beaucoup agité les esprits, nous allons le voir. La méconnaissance des conditions rituelles et matérielles

²³ Nathalie Lhostis, « L'adaptation des comédies grecques à Rome comme lieu d'élaboration d'une évolution des mœurs et des idées romaines : l'exemple de Plaute », dans *L'Autre au miroir du théâtre*, Actes du colloque international organisé par les Universités de Lille III et de Valenciennes les 18, 19 et 20 novembre 2010, édit. Catherine Dumas et Karl Zieger, à paraître chez Peter Lang, en 2012.

²⁴ Pamela R. Bleisch voit même dans le personnage d'Alcmène, une femme jouée par un homme, l'emblème de la tragi-comédie toute entière, la pièce opérant selon elle un brouillage des identités sexuelles et des genres dramatiques. Voir « Plautine Travesties of Gender and Genre : Transvestism and Tragicomedy in *Amphitruo* », *Didaskalia. the Journal of Ancient Drama* (en ligne), Vol. 4 -1, *Crossing the Ancient Stage* (Spring 1997).

²⁵ Art. cit., (à paraître).

²⁶ Voir *Poétique*, ch. 6, Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1980, p. 54-57.

²⁷ Marion Faure-Ribeau, art. cit., p. 16.

dans lesquelles les comédies latines étaient jouées, la non-prise en compte de la relation de connivence unissant le public et les acteurs ont sans doute favorisé la citation et la critique de la valeur *théorisante* d'un passage arraché à son contexte pour servir la logique argumentative et idéologique des discours qui l'accueillaient.

En adoptant un regard rétrospectif et critique sur la fonction de la référence à Plaute dans ce processus de légitimation, Gotthold Ephraim Lessing fit d'une certaine façon figure de précurseur. En 1767, dans la 55^e livraison de la *Dramaturgie de Hombourg*, il développa une analyse du texte de Plaute dans une perspective historique, ouvrant la voie aux historiens du théâtre qui ont étudié depuis le positionnement des dramaturges et théoriciens des XV^e et XVII^e siècles par rapport au fameux passage.

Plaute, sans doute, use du mot « *tragicocomoedia* », mais seulement en matière de plaisanterie, et pas du tout pour désigner ainsi un genre particulier. Personne au demeurant ne le lui a emprunté dans ce sens jusqu'à ce qu'au XVI^e siècle il soit venu à l'esprit des poètes espagnols et italiens de nommer ainsi certaines de leurs informes compositions dramatiques.

Mais quand bien même Plaute aurait-il parlé sérieusement en désignant ainsi son *Amphitryon*, ce n'eût pas été pour les raisons que Voltaire lui prête. Ce n'est pas parce que la part que Sosie prend à l'action est comique et celle qu'Amphitryon y prend est tragique, que Plaute aurait préféré parler de sa pièce comme d'une « *tragicomédie* ». Car sa pièce est toute comique, et nous nous amusons tout autant de l'embarras d'Amphitryon que de celui de Sosie. La vraie raison est ailleurs : dans le fait que cette action comique se déroule pour l'essentiel entre des personnages dont la condition est plus élevée que ce à quoi nous sommes accoutumés dans la comédie. Plaute s'en explique lui-même avec suffisamment de clarté.

Faciam ut commixta sit Tragico-comoedia :
Nam me perpetuo facere ut sit Comoedia
Reges quo veniant et di, non par arbitror.
Quid igitur ? quoniam hic servus quoque partes habet,
*Faciam hanc, proinde ut dixi, Tragico-comoediam*²⁸.

L'interprétation de Lessing, hésitante quant aux intentions de Plaute, ne l'est pas quant au genre de la pièce, toute « comique » ; elle se focalise sur l'écart existant entre la traditionnelle distribution socio-générique des comédies et la distribution particulière à cette pièce, qui met en scène des personnages « dont la condition est plus élevée que ce à quoi nous sommes accoutumés dans la comédie ». Son analyse procède de l'identification générique de la pièce, et non de ce pour quoi elle se donnerait, ce qui lui permet de repérer les intrus par rapport aux normes du genre : les personnages de condition élevée, *importés* dans l'univers des personnages bas de la comédie. Quant à la récupération de la formule plautinienne par les Italiens et des Espagnols, elle n'aurait servi, selon Lessing, qu'à justifier les défauts de leurs productions.

Quels prolongements les travaux de recherche actuels apportent-ils aux réflexions de Lessing ? Au cours du XVII^e siècle, et pas seulement chez les Italiens et les Espagnols, les acteurs du monde théâtral (praticiens et théoriciens) se sont positionnés par rapport à la formulation plautinienne dans le cadre d'un processus de légitimation de la tragicomédie, mais aussi dans celui d'un discours de contestation du principe de la *varietas* et du mélange qui *serait* à l'œuvre dans la comédie²⁹. Le retour de cette formule dans le discours des praticiens du théâtre s'expliquerait par la nécessité où ils étaient de justifier le mélange des genres et des registres à l'intérieur d'une même pièce, en le rapportant à une origine pouvant faire autorité ; mais son absence, dans le discours

²⁸ *Dramaturgie de Hombourg*, traduction, introduction et commentaire par Jean-Marie Valentin, Klincksieck, « Germanistique », 2010, 55^e livraison, 10 novembre 1767, p. 198.

²⁹ C'est une idée que récuse Florence Dupont et Pierre Letessier pour lui substituer la notion d'« agencement de variables plus ou moins constantes et toutes soumises à variation » fonctionnant dans un spectacle fortement codifié. Voir : *Le Théâtre Romain*, Paris, Armand Colin, « Arts su spectacle Lettres sup. », 2011, p. 151.

de certains théoriciens mérite tout autant d'être interrogée, dans le sens où elle constitue un bon indicateur des enjeux théoriques sous-tendant les débats qui ont tourné autour de la tragi-comédie, notamment en France.

Le recours à Plaute, au moment où s'inventent la tragi-comédie et les genres mêlés en Europe, n'a d'abord rien eu de systématique et il a obéi à des stratégies complexes, que mettent en lumière des recherches récentes visant à comprendre comment le genre moderne de la tragi-comédie a tenté de se positionner par rapport à l'Antiquité. En 1609, Lope fait ainsi référence à l'*Amphitryon* dans son *Art nouveau de faire des comédies*, juste avant d'introduire sa proposition concernant le *mezclado* des genres (v. 165-178).

*Esto es volver a la comedia antigua
donde vemos que Plauto puso dioses
como en su Anfitrion lo muestra Jupiter.
Sabe Dios que me pesa de aprobarlo,
porque Plutarco hablando de Menandro
no siente bien de la comedia antigua,
mas pues del arte vamos tan remotos
y en España le hacemos mil agravios;
cierren los doctos esta vez los labios.
Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho.*

C'est là revenir à la comédie antique,
où nous voyons Plaute introduire de dieux,
comme le montre en son Amphitryon Jupiter.
Dieu sait qu'il m'en coûte de l'approuver en cela,
car Plutarque, en parlant de Ménandre,
désavoue la comédie antique ;
mais puisque nous voilà de l'art si éloignés
et qu'en Espagne on fait mille offenses à sa cause,
que cette fois les doctes gardent les lèvres closes.
Le tragique au comique mêlé,
et Térénce à Sénèque, même si c'est pour engendrer
de Pasiphaé quelque Minotaure,
donneront une partie grave, une autre qui fasse rire,
car c'est cette variété qui enchante plus que tout³⁰.

Comme les particularités de la *comedia* espagnole seront largement abordées dans d'autres articles du présent volume³¹, je ne m'y attarderai pas pour évoquer la situation française au début du XVII^e siècle à partir des travaux d'Hélène Baby. Dans *La tragi-comédie de Corneille à Quinault* paru en 2001, alors qu'elle s'efforce de cerner les enjeux théoriques du genre, Hélène Baby livre plusieurs pages passionnantes intitulées « Variations sur une référence antique : l'*Amphitryon* de Plaute³² » et auxquelles je renvoie le lecteur pour le détail qui est assez complexe. La « référence à Plaute affleure constamment », constate-t-elle, dans ces années d'une lutte théorique qui s'achèvera par le triomphe de la « conception mimétique de la vraisemblance³³ », mais elle est la fois

³⁰ Lope de Vega, *L'Art nouveau de faire des comédies*, traduit par Jean-Jacques Préau et préfacé par José Luis Colomer, Paris, Les Belles Lettres, « Le Corps éloquent », 1992, p. 80-81.

³¹ Je renvoie le lecteur notamment aux premières pages de l'article de Christophe Couderc intitulé « No es ahora tiempo de risa': l'élément comique dans *El médico de su honra* de Calderón » et publié dans ce volume.

³² Hélène Baby, *La tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Paris, Klincksieck, 2001, p. 47-63.

³³ *Ibidem*, p. 47.

légitimante et encombrante, et ses multiples interprétations révèlent la difficulté où se trouvaient les promoteurs du genre, partagés entre le désir de recourir à l'autorité antique et celui de s'affirmer dans leur différence.

L'exploitation contradictoire de cette citation révèle toutes les ambiguïtés du discours théorique sur la tragi-comédie : malgré la teinture d'humanisme dans lequel se trempe le discours irrégulier, il ne remonte pas, dans la justification de l'origine « antique » de la tragi-comédie, jusqu'à Plaute ; inversement, le discours régulier, tenté lui aussi de faire l'économie de la référence à l'*Amphitryon*, finit avec d'Aubignac par la récupérer.

Seul Plaute, dans l'Antiquité, a osé créer ce nom composé, et la présence silencieuse de l'*Amphitryon* entraîne la cristallisation de la théorie tragi-comique sur la nomination du genre. « Tragi-comédie », nom qui rappelle la composition du genre, nom qu'il s'agit pour les uns de justifier et pour les autres de redéfinir. Ainsi le débat lexical s'appuie-t-il sur le traitement de la tragi-comédie comme *signe*, prenant en compte tantôt le signifié, tantôt le signifiant : tantôt sa matière, et tantôt sa nomination. Pour emprunter la terminologie d'Ogier, l'effort de théorisation sépare le nom de la chose afin de se libérer de l'*Amphitryon*. Car la quête de la légitimité réduite à Plaute risque de détruire de façon définitive les possibilités de reconnaissance du genre, tant dans la production antique que dans la création moderne. Aussi le discours critique sur la tragi-comédie se caractérise-t-il par cette tension, entre la nécessité du repérage antique et le risque de dévalorisation qu'il comporte³⁴.

Hélène Baby voit ainsi un « oubli volontaire³⁵ » dans l'étrange silence, à l'égard de l'*Amphitryon*, d'Ogier³⁶, le préfacier d'une nouvelle version de *Tyr et Sidon*³⁷, tragédie de Schélandre, donnée comme tragi-comédie lors de sa republication en 1628, et de Mareschal, préfacier de *La Généreuse Alexandre* (1631), lorsqu'ils traitent la question centrale des *irrégularités* dans la tragi-comédie. Même silence chez les théoriciens des années 1630, comme Chapelain et la Ménardière, qui tolèrent encore, avec un signifié altéré, le mot « tragi-comédie » pour désigner une catégorie de tragédies acceptée par Aristote, la tragédie à fin heureuse.

Sarasin, Desmarets et d'Aubignac vont, eux, s'en prendre au nom même de tragi-comédie. Le plus radical sera d'Aubignac qui, écrit Hélène Baby, « choisit de faire de la ruine de la nomination la clé de voûte de son raisonnement sur la tragi-comédie³⁸ ». Il s'en prend vigoureusement à la pièce de Plaute et à son prologue dans la *Pratique du théâtre*, peut-être parce qu'ils étaient mis en avant dans la poétique de Vossius rédigée en latin et publiée en 1647 : le théoricien hollandais « s'efforçait de prouver la légitimité des genres moyens et justifiait la tragi-comédie à partir de Plaute, tant dans le lexique que dans la pratique de l'auteur latin³⁹ ». Pour d'Aubignac, le mot de Plaute n'est qu'une raillerie et sa pièce est une véritable comédie ; il cherche ainsi à ramener Plaute sur un terrain *régulier* pour « nier l'existence de toute forme mixte qui puisse justifier le poème composé⁴⁰ ». Car le véritable enjeu théorique est là pour d'Aubignac : il faut

³⁴ *Ibid.*, p. 48.

³⁵ *Ibid.*, p. 51.

³⁶ Ogier met en avant l'argument de la mimésis : c'est dans un souci de vérité qu'on doit mêler le tragique et le comique, mêlé dans la vie, mais qu'on peut s'autoriser des libertés concernant l'unité de temps – points qui ne sont pas du tout présents chez Plaute : celui-ci se positionne par rapport à la convention théâtrale que constitue la non-participation de la catégorie sociale supérieure des personnages à la comédie pour jouer avec cette convention.

³⁷ Publiée par Jean de Schélandre (1585?-1635), sous le titre *Tyr et Sidon, tragédie, ou les Funestes amours de Belcar et Méliane, avec autres meslanges poétiques* (Paris, J. Micard, 1608), la pièce est réécrite par Schélandre et republiée en 1628 comme « Tragicomédie Divisée en deux journées » (Paris, Robert Estienne). Ogier écrit pour l'occasion ce qu'Hélène Baby a appelé un « manifeste de l'irrégularité », *op. cit.*, p. 35.

³⁸ H. Baby, *op. cit.*, p. 56.

³⁹ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 61.

dénier à la pièce de Plaute tout caractère *mixte* pour invalider, au présent, tout projet dramaturgique qui se fonderait sur la mixité des genres.

En France, la séparation des genres imposée par les Réguliers n'a été acquise qu'au terme de plusieurs années de luttes théoriques où le prologue de Plaute a joué un rôle important sur deux modes, l'un implicite, l'autre explicite. Elle a ensuite constitué une sorte d'exception française qui a cherché à se constituer en modèle et a été identifiée ailleurs en Europe comme une particularité nationale, admirable ou, au contraire, ennuyeuse et anti-naturelle : dans *An Essay of dramattick Poesy*⁴¹, Neander, le double supposé de John Dryden, l'auteur de cet essai qui parut une première fois en 1668, développe des arguments de ce type ; il avance aussi l'idée que l'introduction de scènes comiques dans la tragédie procure au spectateur un soulagement bienvenu après la tension des scènes tragiques et vante les mérites du genre qu'est la tragi-comédie telle que l'ont perfectionnée les Anglais.

*I grant the French have performed what was possible on the groundwork of the Spanish Playes ; what was pleasant before, they have made regular ; but there is not above one good Play to be writ upon all those Plots ; they are too much alike to please often, which we need not the experience of our own Stage to justify. As for their new way of mingling mirth with serious Plot I do not with Lysideius condemn the thing, though I cannot approve their manner of doing it : He tells us we cannot so speedily recollect our selves after a Scene of great passion and concernment as to pass to another of mirth and humour, and to enjoy it with any relish : but why should he imagine the soul of man more heavy than his Sences ? Does not the eye pass from an unpleasant object to a pleasant in a much shorter time then is requir'd to this ? and does not the unpleasantness of the first commend the beauty of the latter ? The old Rule of Logick might have convinc'd him, that contraries when plac'd near, set off each other. A continued gravity keeps the spirit too much bent ; we must refresh it sometimes, as we bait upon a journey, that we may go on with greater ease. A Scene of mirth mix'd with Tragedy has the same effect upon us which our musick has betwixt the Acts, and that we find a relief to us from the best Plots and language of the Stage, if the discourses have been long. I must therefore have stronger arguments ere I am convinc'd, that compassion and mirth in the same subject destroy each other ; and in the mean time cannot but conclude, to the honour of our Nation, that we have invented, increas'd and perfected a more pleasant way of writing for the Stage then was ever known to the Ancients or Moderns of any Nation, which is Tragicomedie*⁴².

J'admets que les Français ont fait ce qu'ils pouvaient à partir des pièces espagnoles ; ils ont rendu régulier ce qui était plaisant ; mais il y aurait tout au plus une bonne pièce qu'on puisse écrire sur de telles intrigues ; elles sont trop semblables pour plaire souvent et il n'est pas besoin de les mettre en scène sur nos théâtres pour les justifier. Quant à leur nouvelle façon de mêler le rire à une intrigue sérieuse, je ne condamne pas la chose, comme le fait Lysideius, bien que je n'approuve pas cette manière de faire. Il nous affirme que nous ne pouvons pas nous ressaisir assez vite après une scène de grande passion ou de grand émoi pour passer à une scène d'humour ou de comédie et l'apprécier avec plaisir : mais pourquoi imagine-t-il l'âme humaine plus pesante que les sens ? L'œil ne passe-t-il pas d'un objet déplaisant à un objet plaisant en un temps bien plus court qu'il n'en faut pour ce dont nous parlons ? Et est-ce que le caractère déplaisant du premier objet n'exalte pas la beauté du second ? La loi de la logique aurait dû le convaincre que les contraires, lorsqu'ils sont mis en contact, s'intensifient mutuellement. Maintenir trop longtemps le sérieux provoque une tension de l'esprit ; il faut donc le détendre de temps à autre, comme nous faisons halte en voyage afin de poursuivre la route avec plus d'aisance. Une scène comique mêlée à une tragédie a le même effet sur nous que celui qu'exerce la musique entre les Actes : nous y trouvons un soulagement dans les meilleures intrigues et répliques de la scène, quand les discours ont été longs. Il me faudrait de plus solides arguments avant d'être

⁴¹ John Dryden, *An Essay of dramattick Poesy* dans *The Works of John Dryden*, Hugh Thomas Swedenberg (dir.), vol. XVII (Samuel Holt Monk ed.), Berkeley Los Angeles London, University of California Press, 1971, p. 1-81.

⁴² *Ibid.*, p. 45-46. Traduction : Ariane Ferry et Marc Martinez. Voir aussi les analyses développées à propos de John Dryden par Marc Martinez dans les premières pages de l'article qu'il publie dans ce volume sous le titre « Shakespeare, le texte et le comédien : jeu tragique et jeu comique sur la scène anglaise du milieu du XVIII^e siècle ».

convaincu que la compassion et le rire se détruiraient mutuellement dans le même sujet. Et en attendant, force est de conclure, gloire en soit à notre pays, que nous avons inventé, développé et mené à sa perfection le style d'écriture scénique le plus plaisant qu'aient jamais connu les anciens et modernes des autres nations, à savoir la tragicomédie.

Le travail d'élaboration et de théorisation d'un genre mixte s'est en fait approfondi à travers la confrontation critique des différentes pratiques nationales autant que dans le rapport aux autorités antiques, ce dont témoigne fort bien l'essai polyphonique de Dryden : les différents intervenants confrontent les mérites et travers des théâtres antique et moderne, mais aussi des quatre principaux théâtres européens du moment (italien, espagnol, français et anglais). La question du mélange des genres à l'intérieur d'une même pièce fait ainsi débat et la défense du mélange développée par Neander que nous venons de citer répond à la critique, adressée par Lysideius au théâtre anglais, qui pratiquerait un mélange de comédie et de tragédie peu naturel (*unnatural mixture of Comedy and Tragedy*⁴³) et ridicule, ce défaut n'épargnant pas même Ben Johnson dans *Sejanus et Cataline*⁴⁴.

Mais de quoi parle-t-on lorsqu'on emploie le mot tragi-comédie : d'un genre aux règles bien établies, de pièces formant un corpus hétéroclite, mais accueillantes au mélange, à la variété des genres et des personnages ? Hélène Baby observe qu'une des difficultés posées par l'étude de la tragi-comédie et la variabilité de l'objet désigné ainsi dans un même pays, mais aussi d'un pays à l'autre :

Même si deux critères objectifs peuvent être soulignés, la matière fictionnelle et la fin heureuse, ces deux points stables ne suffisent pas à enrayer la dissolution du discours critique actuel qui procède de deux causes principales la variété de la production tragi-comique sur près d'un siècle et demi, et l'imprécision des définitions qui en accompagnèrent le développement. La tragi-comédie apparaît, avec Plaute et son *Amphitryon*, comme un mélange de personnages nobles et moins nobles ; elle peut être, comme le modèle espagnol de la Célestine, une comédie ensanglantée et irrégulière ; enfin, régulière chez les théoriciens et praticiens italiens, elle se présente tantôt comme une action tragique à dénouement heureux (ou double), ainsi que le préconise Cinthio, tantôt comme une action mixte, à issue heureuse, comme la définit Guarini⁴⁵.

Un ouvrage collectif anglais récent dirigé par Subha Mukherji et Raphael Lyne, examine les débuts de la tragi-comédie en tant que phénomène européen. *Early modern tragicomedy*⁴⁶ a pour ambition de permettre la comparaison de ce qui s'est passé en Angleterre, en France, en Espagne et en Italie. La convocation du texte de Plaute se fait dès l'introduction de l'ouvrage : les deux éditeurs constatent qu'il fournit une « *highly influential definition*⁴⁷ » de la tragi-comédie, ce qu'on pourra vérifier dans plusieurs articles qui citent ou évoquent le passage⁴⁸ dans des études portant sur les théâtres anglais, français et espagnol. Sarah Dewar-Watson montre que, en Angleterre aussi, la question de l'origine du genre a été posée. Philip Sydney, se livre à une attaque d'un genre mixte qui serait plus « *native* » que « *classical* » dans sa *Defense of Poetry* (écrit

⁴³ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁴ Lysideius montre que c'est bien le mélange qui lui pose problème lorsqu'il revient sur cette pièce : « *In Catiline you may see the Parliament of Women; the little envies of them to one another; and all that passes betwixt Curio and Fulvia: Scenes admirable in their kind, but of an ill mingle with the rest.* », *ibid.*, p. 38.

⁴⁵ H. Baby, *op. cit.*, p. 33-34.

⁴⁶ *Early modern tragicomedy*, Subha Mukherji et Raphael Lyne (ed.), Woodbridge (GB), D.S. Brewer, coll. « *Studies in Renaissance literature* », 22, 2007.

⁴⁷ *Early modern tragicomedy, op. cit.*, p. 8.

⁴⁸ Sarah Dewar-Watson, « Aristotle and Tragicomedy », p. 15-27 ; Geraint Evans, « The Minotaur of the Stage: Tragicomedy in Spain », p. 59-75 ; Nicholas Hammond, « Highly Irregular : Defining Tragicomedy in Seventeenth-Century France », p. 76-83 ; Ros King, « In Lieu of Democracy, or How Not To Lose Your Head : Theatre and Authority in Renaissance England », p. 84-100.

autour de 1585, publié en 1595), reprenant au service de sa propre thèse l'idée plautinienne qu'il ne convient pas de mêler rois et bouffons (« *mingling kings and clowns*⁴⁹ »). Le texte de Plaute lierait la question de la hiérarchie sociale et du statut des personnages au genre ; quant au terme *tragicomoedia*, il commencerait son existence sur le mode de la plaisanterie et non comme une création correspondant à un point d'un programme théorique, ce dont quelqu'un comme Ben Jonson était bien conscient, affirme Sarah Dewar-Watson⁵⁰ qui perçoit de l'ironie dans la mise en scène du frontispice ouvrant le premier volume des *Works* (1616) et montrant la tragicomédie triomphante : Ben Jonson ne prenait pas au sérieux la dimension théorique du texte de Plaute et ne lui attribuait pas un rôle fondateur par rapport au genre moderne de la tragicomédie qui dominait alors.

Des différences d'appréciation quant à ce que devait être le théâtre du point de vue des liens qu'il mettait en œuvre entre tragique et comique, mais aussi quant à l'origine historico-dramatique de ces liens, ont donc commencé à se dessiner et à s'affirmer dès le XVI^e siècle : partout où le théâtre se développait, praticiens et théoriciens ont été amenés à confronter leurs points de vue sur les formes dramatiques qui s'élaboraient au présent, mais dans le souvenir d'un théâtre antique qui s'était transmis de telle manière qu'il n'était souvent plus qu'un répertoire de textes, voire de proverbes ou d'exemples – même si il ne faut pas minorer le fait que les comédies de Plaute continuaient à être jouées en Italie ou en France⁵¹ –, dans les collèges de Jésuites par exemple.

Aujourd'hui, les spécialistes du théâtre antique, mais aussi ceux qui ont été amenés à s'intéresser à la comédie de Plaute à travers ses réécritures modernes, s'accordent pour voir dans la proposition formulée par Mercure un simple procédé langagier relevant d'une stratégie comique. Les déclarations du dieu viseraient l'effet comique et ne témoigneraient pas d'un « réel souci de classification esthétique ou de définition théorique⁵² », affirmait par exemple Damien Charron en 1980 dans son introduction à l'édition critique des *Sosies* de Jean Rotrou (1638), comédie imitée de Plaute. Si Plaute s'amuse, c'est qu'il n'est pas sérieux... : boutade, plaisanterie, ludisme. Ces termes, de

⁴⁹ Cité par S. Dewar-Watson, « Aristotle and Tragicomedy », dans *Early modern tragicomedy*, *op. cit.*, p. 17.

⁵⁰ « Jonson deftly acknowledges this on the Frontispiece of his *First Folio* (1616). The engraving by William Hole shows the parvenu form of Tragicomoedia standing triumphant over the demoted figures of tragedy and comedy – a striking iconographical gesture, given that the volume does not include a single tragicomedy. The image is designed as a satirical comment on the recent inversion of the classical generic hierarchy as Jonson adopts a pose of apparent deference to contemporary aesthetic priorities. And since the values which the title page declares are hardly congruous with the contents of the volume as a whole, we must suspect a note of irony. The classical references of the title page serve not to validate tragicomedy's claim to the kind of authority but rather to undermine it : by dressing the figure of Tragicomoedia in ancient robes, Jonson seeks to expose it as modern fake. », *ibid.*, p. 17.

⁵¹ Voir Sofia Thellung de Courtelary, « Les pièces latines de Jean Rotrou. Un exemple de comique baroque », *Revue de Littérature Comparée*, n° 2, 1990, p. 371-383. Elle rappelle qu'en Italie les « comédies antiques sont représentées aussi bien en latin qu'en langue vulgaire et Plaute figure dans les répertoires plus souvent que Térence. En France, au contraire, Plaute semble avoir peu influencé la Renaissance ou, du moins, celle des "lettres" ; les rares fois où on le reprend, c'est pour le représenter, jamais pour l'étudier ou le lire » (p. 374-375).

⁵² « Sous couvert de sérieux, Mercure débite une suite de boniments et de calembours, en les agrémentant d'allusions aux conditions matérielles de la représentation. Il annonce alors une tragédie, se reprend [...] puis, se ravissant, comme s'il était en proie à un scrupule de théoricien, il propose une pièce hybride et lance alors un néologisme, destiné à faire rire comme toutes les inventions verbales de Plaute : *tragicomoedia*. Il s'agit donc d'un procédé comique, que l'on retrouve d'ailleurs dans une autre comédie, *Les Captifs*. [...] Les déclarations de Mercure tiennent donc plus du comique verbal que d'un réel souci de classification esthétique ou de définition théorique. » Introduction à l'édition parue chez Droz en 1980 Couderc des *Sosies*, p. 25-26.

sens proche, masquent pourtant, on l'a vu, de grandes divergences d'approche et d'intention par rapport au prologue de l'*Amphitryon* latin.

Il n'en reste pas moins que Plaute, comme plus tard Lope de Vega ou Molière, était fort conscient de ce qu'il faisait et voulait, ce que fait apparaître la dimension méta-théâtrale de ses comédies. Ce jeu verbal, s'il fait sourire, a aussi donné à penser – sa fortune l'atteste ; il naît d'une pratique qui est celle de la réécriture, du travestissement, de la *contaminatio*, du jeu sur les textes, les formes, les rôles, les conventions, c'est-à-dire d'un rapport aux sources et aux codes qui n'est pas sacralisé, mais ludique. L'écho possible aux théories aristotéliennes, l'exhibition du partage entre personnel tragique et personnel comique, fonctionneraient alors sur le mode du clin d'œil face à un public familial des comédies et des spectacles tragiques spectaculaires et maîtrisant les codes et conventions de chaque genre suffisamment pour apprécier le plaisir d'un travestissement qui commençait avec l'entrée en scène d'un dieu déguisé en esclave et qui consistait, comme l'écrit Alain Deremetz « en une subversion systématique des catégories ordinaires qui règlent l'ordre des choses⁵³ », y compris les règles mêmes de la comédie. Il prend pour sa part au sérieux la dimension méta-poétique de ce prologue tout comme Clara Auvray-Assayas⁵⁴, qui formule dans le présent volume l'idée d'un véritable engagement *poétique* de Plaute, poète dramatique latin marquant ses distances par rapport au théâtre dramatique grec et revendiquant la *satira* comme marque de sa latinité.

Par ailleurs ce jeu de mots a aussi été, historiquement, associé au genre moderne de la tragicomédie, au point qu'on pourrait parler, à son propos, de la constitution d'une sorte de *topos* reconduit dans les histoires de la littérature : Plaute serait l'inventeur du terme « tragicomédie », sinon du genre⁵⁵. Les recherches contemporaines ont nuancé les choses en montrant que si les théoriciens et praticiens de la tragi-comédie moderne connaissaient le texte de Plaute, ils avaient des difficultés à l'intégrer à leur propre système de défense du genre, quand ils voulaient le défendre.

Ce texte a donc été cité, combattu, minoré souvent par sa réduction à une plaisanterie, mais la permanence de la référence, et la diversité des analyses suscitées par ces quelques vers, indiquent que les questions soulevées par Plaute, fût-ce sur le mode du jeu, résistent au temps et aux commentaires qui voudraient en fermer le sens. Les propositions de Mercure incitent à interroger les relations entre comédie et tragédie du point de vue du sujet, de l'argument (y a-t-il des sujets à traiter dans un genre plutôt qu'un autre, ou tout sujet est-il réversible génériquement parlant ?), du point de vue de la répartition socio-générique des personnages (est-ce que cela a un sens dans la farce, dans le théâtre contemporain ?), mais surtout du jeu des comédiens – une même partition verbale, plusieurs modalités d'interprétations possibles. Elles posent la question du mélange à travers des formules comme *commutavero*, *commixta*, mais aussi *tragicocomoedia*, question qui n'a cessé d'être reposée ensuite, du point de vue de la

⁵³ Voir Alain Deremetz, *Le miroir des Muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*, Presses Universitaires de Septentrion, 1995, p. 208.

⁵⁴ Voir la fin de l'article déjà cité et publié dans ces actes.

⁵⁵ C'est un *corpus* qu'il faudrait examiner de manière spécifique, ce que nous n'avons pas fait dans le cadre de cette recherche, mais quelques sondages nous ont permis de constater que la mention de Plaute n'était pas rare lorsqu'était évoqué l'apparition du terme, voire du genre.

poétique dramatique et de la nomination des pièces⁵⁶, mais aussi des pratiques. Ces quelques lignes de Plaute invitent donc au jeu, en sollicitant le spectateur / lecteur et en le prenant à partie sur ses goûts, son rapport aux conventions dramatiques, mais aussi au langage et aux formes : c'est un texte à jouer, un texte adressé au public pour le séduire, et qui comporte toutes sortes de difficultés résistant à l'analyse, difficultés terminologiques, méthodologiques et herméneutiques qui trouveront des échos nombreux dans les divers articles publiés ici.

⁵⁶ Les variations terminologiques permettant d'évoquer l'association monstrueuse – si l'on songe à la référence que fait Lope au Minotaure – du comique et du tragique ont été nombreuses et plusieurs articles de ce volume s'en font l'écho, mais je renverrai plus spécifiquement aux variations infra-titulaires relevées par Sarah Brun dans son article, « La farce à l'épreuve du tragique au XX^e siècle », à propos des innombrables sous-genres *possibles* de la farce.