

Le mélange des genres ou comment les Romains pensent leur identité littéraire

Clara AUVRAY-ASSAYAS
Université de Rouen
ERAC

La postérité a retenu du prologue de l'*Amphitryon* de Plaute l'invention d'un nom, tragicomédie, et l'esquisse d'une réflexion sur ce genre nouveau¹. Mais là où les dramaturges et théoriciens du théâtre, à partir du XVI^e siècle si ce n'est plus tôt, ont trouvé de quoi cautionner leur pratique et nourrir leurs débats, les philologues exégètes de Plaute voient seulement un jeu de mots plaisant qui décrit une recette éprouvée de la comédie bien plus qu'un mélange nouveau².

En privilégiant cet axe de lecture, on en vient à considérer la comédie plautinienne au mieux comme une réécriture comique de tragédie, en l'occurrence l'*Alcmène* d'Euripide³ ou comme la copie d'une réécriture⁴. Il est vrai qu'une très longue pratique de la philologie, relayée dans la critique moderne depuis Gérard Genette par l'image du « palimpseste⁵ », a fini par imposer comme principe herméneutique dominant le recours à un hypotexte au point de privilégier des hypothèses fragiles ou invraisemblables plutôt que de prêter attention à la lettre du texte latin : c'est ainsi que, faute de trouver un traitement comique ou tragicomique de l'histoire de Zeus et d'Alcmène dans la littérature grecque, on postule des sources perdues⁶, ou bien, en prenant en compte les

¹ Voir, dans ce volume, l'article d'Ariane Ferry « *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 », ainsi que la présentation détaillée que donne Marvin T. Herrick, *Tragicomedy. Its origin and development in Italy, France and England*, The University of Illinois Press, Urbana, 1955, p. 1-15.

² Dans l'une des dernières éditions commentées du texte (*Plautus-Amphitruo* edited by David M. Christenson, Cambridge University Press, 2000) la fusion des genres est une hypothèse qui n'est pas retenue, au profit de la notion de « mythological travesty ». Jean Christian Dumont (« Amphitryon et le genre comique » dans *Revue des Études Latines*, 76, 1998, p. 116-125) insiste sur l'alternance entre tragique et comique qui montre la supériorité du comique, capable d'englober le tragique.

³ Thèse développée par Eckard Lefèvre dans *Maccus vortit barbaram. Vom tragischen Amphitryon zum tragikomischen Amphitruo*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, 1982.

⁴ La mention de l'*Alcmène* d'Euripide dans la comédie intitulée *Rudens* (v. 86) a pu laisser supposer qu'une version latine de la pièce d'Euripide avait été représentée (Eduard Fraenkel, *Plautinisches im Plautus*, Berlin, Weidmann, 1922).

⁵ Les théories développées dans *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982 sont convoquées dès l'ouverture du recueil d'articles consacrés à Plaute *La commedia di Plauto e la parodia. Il lato comico dei paradigmi tragici*, a cura di Gianna Petrone e M. M. Bianco, Palermo, 2006.

⁶ Les thèmes abordés ont fait conclure à un emprunt à la comédie moyenne ou à l'influence de Rhinton, poète comique de Tarente (fl. début du III^e siècle av. J. C.) qui aurait écrit un *Amphitryon* et que les grammairiens tardifs associent à l'invention de l'hilarotragédie.

décorations de vases de Grèce et de Sicile⁷, on évalue la création de Plaute comme une reprise parmi d'autres d'un motif mythologique exploité dans différents genres ou registres. Le mélange serait donc partiellement grec et partiellement dû aux conditions du transfert de la littérature grecque à Rome : des matériaux de réemploi recombinaison en fonction de traditions locales et de goûts différents.

Rien de propre à Plaute, rien de spécifiquement romain si ce n'est la mise en forme et en jeux de mots d'une tradition héritée dont l'intérêt réside surtout dans ses diverses réceptions au cours de l'histoire du théâtre européen ?

Si l'on ne se contente pas d'expliquer Plaute par une généalogie générique et un environnement culturel, on peut tenter d'autres approches et pour cela ne pas banaliser ce que Plaute fait dire à Mercure. Il y a sans aucun doute beaucoup de jeu dans la manière dont Mercure s'acquiesce de son rôle de Prologue mais précisément les codes de la comédie permettent, quand ils n'y contraignent pas, de dire avec distance le sérieux et le profond. Je prendrai donc au pied de la lettre la déclaration de Mercure/Plaute sans retourner pour autant aux lectures des dramaturges des XVI^e et XVII^e siècles car il s'agit moins, quand on reprend les termes du Prologue, de proclamer l'avènement d'un genre que de revendiquer le pouvoir démiurgique de transformer et de mélanger.

Or, si une telle revendication mérite d'être prise au sérieux⁸, c'est qu'elle trouve son prolongement théorique quelques générations plus tard avec les premiers éléments de critique littéraire développés par Varron et ses contemporains⁹. Pour cette raison, elle semble définir au mieux la manière dont les Romains construisent leur identité littéraire par rapport aux Grecs. Le prologue de Plaute esquisse ainsi les principes d'une esthétique générale qui déplace la question des genres au profit d'une démiurgie de l'hybridation.

Que dit exactement Mercure dans le prologue de l'*Amphitryon*¹⁰ ?

Qu'il est sur le point d'exposer le sujet d'une tragédie¹¹ ; qu'il va la transformer en comédie en conservant les mêmes vers¹² ; qu'il va faire en sorte que la comédie soit mêlée de/au tragique à la fois pour satisfaire les goûts du public et pour tenir compte de la présence des rois et des esclaves¹³.

⁷ Jean-Christian Dumont (art. cit. p. 117-120) décrit trois vases pestans qui donnent respectivement une version tragique, une version parodique et une version comique du mythe d'Amphitryon.

⁸ Les conditions dans lesquelles les pièces de Plaute ont été fixées par écrit puis transmises jusqu'à nous ont souvent conduit les philologues à ne pas attribuer à Plaute les prologues (c'est le cas de Paul Lejay, *Plaute*, Paris, Boivin, 1925 : à supposer que la question de l'authenticité soit dans ce cas correctement posée, elle n'entame pas la pertinence d'une lecture sérieuse du « programme poétique », au contraire même elle lui donne plus d'enracinement : si c'est pas Plaute lui-même mais un de ses successeurs qui a rédigé ce « manifeste », il nous en dit encore plus sur les attentes des Romains. Sur les prologues composés pour une reprise et non pour la première représentation voir Renato Raffaelli, « La maschera e il testo. Il personaggio "Prologus" nella commedia latina » dans *Il personaggio e la maschera*, a cura di Raffaele Grisolia e Gioia M. Rispoli, Pozzuoli, Naus Editoria, 2005, p. 103-113.

⁹ Les œuvres philologiques de Varron, qui eut pour maître Aelius Stilo, comme Cicéron, ont été très mal conservées par la transmission directe mais elles sont amplement utilisées par les philologues et grammairiens postérieurs qui les citent longuement, en particulier *De poetis* et *De comoediis plautinis*.

¹⁰ Dans sa typologie des prologues, Renato Raffaelli (art. cit. p. 104sq) peine à intégrer celui de Mercure qu'il ne rattache pas aux prologues littéraires, assignés aux seuls chefs de troupe : cela seul suffit à souligner la richesse et la singularité de ce texte.

¹¹ *Post argumentum huius eloquar tragoediae* (v. 51). Le texte latin cité est celui qu'a édité Alfred Ernout (*Collection des Universités de France*, Paris, Les Belles Lettres, 1932).

¹² *...deus sum, commutauero / Eandem hanc, si uultis, faciam ex tragoedia / comoedia ut sit omnibus isdem uorsibus.* (v. 53-55).

¹³ *Faciam ut commixta sit tragico comoedia / Nam me perpetuo facere ut sit comoedia / reges quo ueniant*

La transformation de la tragédie en comédie est évoquée au moyen d'un verbe, *commutare*, que Plaute utilise ailleurs¹⁴ pour dire les changements de noms, de vêtements, en un mot tous les travestissements grâce auxquels rebondissent les intrigues comiques. Rien que de très banal, apparemment, sauf si l'on prête attention à l'ensemble de la phrase *faciam ex tragoedia comoedia ut sit omnibus isdem uorsibus* : en conservant exactement les mêmes vers Mercure se targue de changer la tragédie en comédie. C'est dire qu'avec les mêmes éléments il peut produire un autre texte, comme le dira Lucrèce quelques décennies plus tard avec les verbes *commutare* et *permutare*, en comparant deux types de permutation : les changeantes combinaisons d'atomes et les déplacements de lettres qui créent des mots différents¹⁵. Mercure peut donc à bon droit se vanter de transformer sans avoir à changer les vers, il est maître de l'agencement des mots, démiurge tout-puissant à l'image de son père Jupiter, architecte du monde¹⁶.

La formulation utilisée pour évoquer ensuite le mélange de tragique et de comique exige quelques éclaircissements ; le texte transmis par les manuscrits¹⁷ se lit ainsi : *faciam ut commixta sit tragico comoedia* qu'il faut comprendre comme : je vais faire en sorte que la comédie soit mêlée de/au tragique¹⁸. Le groupe *tragico comoedia* apparaît donc d'abord dans une construction syntaxique régulière, où l'adjectif substantivé *tragicum* est à l'ablatif parce qu'il indique à partir de quoi et avec quoi se fait le mélange : *comoedia commixta tragico*. Quand quelques vers plus loin le groupe réapparaît, *faciam sit proinde ut dixi tragico comoedia*, l'ablatif *tragico* n'est plus régi par un verbe comme c'était le cas avec *commiscere* mais peut marquer la provenance, comme dans la première formulation du projet de Mercure : *faciam ex tragoedia comoedia*.

Transformation et mélange sont donc les deux éléments mis en avant dans ce rapprochement de mots et non pas la création d'un nouveau genre : le terme *tragicomoedia*, justifié par les philologues modernes pour des raisons de métrique, n'est pas l'invention de Plaute mais remonte au moins à Jules Scaliger, autorité invoquée par Jean-Philippe Waengler qui, dans son édition de 1610, a supprimé dans les vers de Plaute l'une des deux syllabes *co*, conférant ainsi au genre récemment apparu sur les scènes européennes l'autorité d'un antique garant¹⁹. La remarquable concomitance entre

et di, non par arbitror / Quid igitur ? Quoniam hic seruus quoque partes habet, / faciam sit, proinde ut dixi, tragico(co)media. (v. 59-63).

¹⁴ *Asinaria*, v. 374 ; *Captiui*, v. 37 ; *Pseudolus*, v. 192 ; v. 1281.

¹⁵ Les permutations des compositions atomiques et d'une manière plus générale les changements dans la matière sont évoqués de préférence avec ce verbe (Lucrèce, *De rerum natura*, 1, v. 593 ; v. 795 ; 2, v. 129 ; 2, v. 303 ; 4, v. 667 ; 5, v. 831 ; v. 1105 ; v. 1276) qui permet aussi de dire, dans les textes de grammairiens, les changements de syllabe. Le rapprochement entre les compositions atomiques et celles des lettres et syllabes privilégie le verbe *permutare* (1, v. 823-829 ; 2, v. 1013-1022).

¹⁶ Mercure décrit en effet son père en ces termes (v. 45) : *deorum regnator, architectust omnibus*.

¹⁷ Sur la transmission du texte de Plaute voir Wallace Martin Lindsay, *Ancient editions of Plautus*, Oxford, James Parker & Co, 1904 ; article « Plautus » par Richard John Tarrant dans *Texts and transmission*, edited by Leighton Durham Reynolds, Oxford, Clarendon Press, 1983.

¹⁸ Le texte des manuscrits a été retenu par Alfred Ernout (éd. citée), Ettore Paratore (*Plauto. Amphitruo*, Firenze, Sansoni, 1959).

¹⁹ L'apparat d'Alfred Ernout signale l'intervention de Jean-Philippe Wraengler dit Pareus pour le vers 63 ; d'après les *Animaduersiones ex Philippi Parei justo et amplo animaduersionum volumine* (1641) sa correction portait sur les vers 59 et 63. A la question *Quid differat comoedia ab tragoedia* Pareus répond *quid item fit tragicocomoedia fere explicat Prolog. Amph. v. 54 & 60. Videndus etiam proprie Julius Scaliger de re poetica lib. 1 cap.7. Vide etiam Lex. Plaut. Tragicocomoedia. (Electa Plautina, 1617)*. Le rôle de Scaliger dans cette correction ne peut s'apprécier qu'à partir des éditions de ses *Poetices libri septem* : dans celles de 1561 (chez Antoine Vincent (voir l'édition commentée qu'en donne Luc Deitz, Stuttgart-Bad Cannstatt, 1994) et de 1594 (apud Petrum Santandreamum) le mot *tragicomoedia* apparaît à propos de l'*Amphitryon* : *Festiue, ut solet, Plautus Amphitruonem suam tragicocomoediam appellauit, in*

la correction apportée dans l'édition de 1610 et le développement de la tragicomédie suffit certes à expliquer la progressive adoption de la correction dans les éditions suivantes ; en revanche la justification de cette correction chez les philologues mérite examen²⁰.

Le recours à la métrique pour corriger le texte des manuscrits est un argument faible pour deux raisons au moins : d'une part les très nombreuses infractions aux règles constatées par les modernes mettent en cause la pertinence du critère même de l'observation de la règle au nom duquel on prétend corriger, d'autre part rien n'interdit de penser que la répétition appuyée de la syllabe *co* contribue au comique verbal dont Plaute donne tant d'exemples tout en mettant en relief ce sur quoi le prologue veut attirer l'attention ; Enfin l'adoption de la correction entraîne une étrangeté syntaxique qu'il est autrement plus difficile de justifier²¹.

Il faut enfin s'attarder sur les raisons invoquées par Mercure pour justifier la transformation et le mélange : si l'on conçoit aisément qu'un auteur comique cherche à satisfaire les goûts du public et le revendique tout en les moquant, le respect des convenances auquel Mercure fait ensuite allusion peut légitimement susciter quelque réserve amusée. En faisant remarquer que les rois et les dieux n'ont pas leur place dans une comédie, Mercure prétend respecter les préceptes issus de la *Poétique* d'Aristote ; or il n'a rien trouvé de mieux pour tenir compte des distinctions génériques tranchées sur lesquelles repose la doctrine d'Aristote que de pratiquer le mélange et l'hybridation : manière habile de se tenir loin de ce qui, dans le théâtre grec, a été remarquablement préservé, la séparation entre tragique et comique.

Loin des autorités grecques que Mercure ne mentionne ni comme modèles ni comme sources, contrairement à la pratique observée dans d'autres prologues²², Plaute va fabriquer une étrange pièce où Jupiter « fait l'acteur » et joue la comédie²³. Grâce au statut changeant du dieu, évoqué aussi comme celui qu'on implore dans les tragédies et comme chef de troupe soucieux de gagner la faveur du public, Plaute laisse entendre que la dramaturgie divine peut se lire, s'écrire et se jouer comme une comédie ou une tragédie ou plutôt, parce qu'elle donne un rôle aux dieux et aux esclaves, elle peut se jouer comme une comédie et une tragédie à la fois.

Sous l'artifice ludique, Mercure présente un programme poétique qui revendique la liberté démiurgique et qui met sous les yeux la création par mélange, résultat de l'affranchissement des règles. On peut y voir une première formulation de ce que Térence affichera dans ses prologues polémiques comme principe créateur, le droit de « contaminer » et donc de mêler plusieurs sources pour produire une seule comédie²⁴. Ce ne sont pas là seulement des revendications restreintes à la création théâtrale :

qua personarum dignitas atque magnitudo comoediae humilitati admixtae essent. La leçon des manuscrits a cependant été conservée dans des éditions postérieures à celle de Pareus (F. Taubmann, 1612 ; J. P. Miller, 1755 ; chez Thomas Bettinelli à Venise, 1788 (ex recensione Jo. Antonii Vulpii)).

²⁰ Voir en particulier Alfonso Traina, *Comoedia*, Padova 1969 (3^e éd.), repris par Renato Oniga (*Anfitrione*, Venezia, Marsilio Editori, 1991).

²¹ Wallace M. Lindsay (Oxford Classical Texts, 1904) et beaucoup d'éditeurs à sa suite (David M. Christensen, éd. cit. ; Wolfgang de Melo, Loeb Classical Library, Harvard University Press, 2011) adoptent la correction de Friedrich Leo (*Plauti comoediae*, Berlin, 1895-1896) nécessaire pour sauver la syntaxe après la correction de Pareus : *faciam ut commixta sit* ; <sit> *tragico(co)media*. Il reste que l'emploi absolu de *commixta* ne correspond pas à l'usage régulier et n'a pas été justifié par les philologues.

²² C'est le cas des prologues des comédies *Asinaria*, *Casina*, *Mercator*, *Miles gloriosus*, *Poenulus*, *Trinummus*.

²³ V. 88 : *ipse hanc acturust Iuppiter comoediam* ; v. 90 : *...Iouem facere histrionam* ; v. 94 : *hanc fabulam, inquam, hic Iuppiter hodie ipse aget*.

²⁴ Sur cette pratique que Térence revendique comme un droit contre ses détracteurs qui lui en font reproche, voir les prologues de l'*Andrienne* et de l'*Heautontimoroumenos*.

Cicéron invoquera ces modèles pour justifier ses libres compositions philosophiques, mettant ainsi au jour une stratégie d'appropriation de la culture grecque qui esquisse en même temps une identité littéraire spécifiquement romaine²⁵.

Il n'est pas anodin que ce soit dans la génération de Cicéron, formée à la philologie historique alexandrine et pergaméenne, que la réflexion sur les conditions propres à la littérature romaine fasse émerger une esquisse de théorie de la fabrication par mélange et hybridation autour de l'emploi du mot *satura*.

Cet adjectif au féminin fait son apparition comme substantif à la même époque²⁶ dans deux sphères d'emploi : dans le récit que fait Tite-Live des débuts du théâtre à Rome²⁷ et dans les *Entretiens* d'Horace que lui-même désigne par deux fois de ce terme²⁸, repris ensuite par les satiristes Perse et Juvénal.

Étonnant usage d'un même terme pour désigner ce qui n'est jamais mis explicitement en rapport dans les textes antiques, pas même par les grammairiens anciens qui retiennent les sens de « plat mélangé », de spectacle où interviennent des satyres, de critique des vices humains à la manière de la comédie ancienne²⁹ : sur quel plan peut-on donc rapprocher un état ancien du spectacle théâtral et ce qui deviendra la satire ? La question n'a de sens que si l'on raisonne en termes de genre littéraire³⁰ ; or, à observer la manière dont le terme « surgit » dans les textes qui le mentionnent, on verra que *satura* est précisément l'idée qui permet de déplacer la question des genres.

Quand Tite-Live évoque la manière dont les Romains, frappés par la peste, organisèrent des jeux scéniques pour la première fois en 364 av. J.C. afin d'apaiser la colère des dieux, il distingue plusieurs étapes parmi lesquelles celle des *saturae* :

Sine carmine ullo, sine imitandorum carminum actu ludiones ex Etruria acciti, ad tibicinis modos saltantes, haud indecoros motus more Tusco dabant. 5 Imitari deinde eos iuuentus, simul inconditis inter se iocularia fundentes uersibus, coepere ; nec absoni a uoce motus erant. 6 Accepta itaque res saepiusque usurpando excitata. Vernaculis artificibus, quia ister Tusco uerbo

²⁵ Voir en particulier la préface au premier livre du dialogue *Des termes extrêmes*.

²⁶ On peut situer la rédaction des *Satires* d'Horace entre 35 et 30 et celle de l'*Histoire romaine* entre 33 et 25 av. J. C.

²⁷ *Ab Vrbe condita*, 7, 2.

²⁸ *Sermones*, 2, 1, 1 ; 2, 6, 17.

²⁹ Dans son *Commentaire à Horace*, 1, 11, Porphyryon (III^e siècle apr. J.C.) donne ces trois définitions, auxquelles il ajoute une quatrième rapportée à d'autres sources : « *Satura dicitur carmen apud Romanos, nunc quidem maledicum et ad carpenda hominum uitia, archaearum comoediae caractere compositum, quale scripserunt Lucilius et Horatius et Persius ; at olim carmen, quod ex uariis poematibus constabat, satura uocabatur, quale scripserunt Pacuuius et Ennius. Saturam autem dictam siue a saturis quod similiter in hoc carmine ridiculae res pudendae quae dicuntur quae uelut a saturis proferuntur siue a satura lance quae referta uariis multisque primitiis in sacro diis apud priscos inferebatur et a copia ac saturitate rei satura uocabatur. Alii autem putant dictam a lege satura quae uno rogatu multa simul comprobant quod scilicet et in eiusmodi carmine multa simul poemata comprehenduntur.* » (Traduction : « On appelle *satura*, chez les Romains : maintenant en tout cas, un poème médisant qui vise à attaquer les vices des hommes, composé à la manière de l'ancienne comédie : c'est ce qu'écrivirent Lucilius, Horace et Perse ; mais autrefois on appelait *satura* un poème fait de textes poétiques variés : c'est ce qu'écrivirent Pacuuius et Ennius... La satire vient en effet soit des drames où jouent des satyres, parce que, dans ce genre de poème, on fait rire avec des sujets honteux, soit du plat *satura* qui, chez les Anciens, était présenté aux dieux au cours d'une cérémonie, plat rempli de prémices nombreux et variés et qu'on appelait *satura* parce qu'il était abondant jusqu'à satiété. Mais d'autres pensent que le mot vient de la loi *satura*, qui valide de nombreuses lois à partir d'une seule proposition, parce qu'assurément, dans un poème de cette sorte, de nombreux textes poétiques sont assemblés. ») ; éd. Holder, 1894 ; voir Robert Maltby, *A lexicon of ancient latin etymologies*, University of Leeds, Francis Cairns Publications, 1991.

³⁰ C'est ainsi que Elio Pasoli (« "*Satura*" drammatica e "*satura*" letteraria », *Vichiana*, 1964, p. 1-41) en vient à supposer deux étymologies distinctes pour rendre compte de l'absence de liens entre ces deux types de *satura* : tentative jugée désespérée par Pierre Grimal (« Le théâtre à Rome » dans *Actes du IX^e Congrès de l'Association Guillaume Budé*, Paris, Les Belles Lettres, 1975, p. 258).

ludio uocabatur, nomen histrionibus inditum ; 7 qui non, sicut ante, Fescennino uersu similem temere alternis iaciebant, sed impletas modis saturas descripto iam ad tibicinem cantu motuque congruenti peragebant. 8 Liuius post aliquot annis, qui ab saturis ausus est primus argumento fabulam serere, idem scilicet- id quod omnes tum erant- suorum carminum actor, dicitur, 9 cum saepius reuocatus uocem obtudisset, uenia petita puerum ad canendum ante tibicinem cum stauisset, canticum egisse aliquanto magis uigente motu quia nihil uocis usus impediabat. 10 Inde ad manum cantari histrionibus coeptum deuerbiaque tantum ipsorum uoci relicta. 11 Postquam lege hac fabularum ab risu ac soluto ioco res auocabatur et ludus in artem paulatim uerterat ...

Tite Live, 7, 2 § 4-11

Sans paroles versifiées, sans mimique imitant l'action d'un poème, des « ludions » appelés d'Étrurie dansaient au son de la flûte et, à la façon étrusque, faisaient des pas gracieux. Les jeunes se mirent alors à les imiter, mais en se lançant en même temps, les uns aux autres, des plaisanteries improvisées en vers grossiers, non sans accorder les gestes aux paroles. On accueillit donc le jeu, qu'une pratique assez fréquente mit en vogue. Les acteurs indigènes reçurent le nom d'histrions, « ister » désignant en Étrusque le ludion. Ils ne se lançaient plus comme autrefois, l'un l'autre, au hasard de l'improvisation un vers semblable au fescennin mais **représentaient des « saturae » d'une musique suivie dans lesquelles la flûte commandait le chant et le mouvement s'harmonisait avec elle. Des années après, Livius osa le premier, laissant les « saturae », lier sa pièce par une intrigue** ; comme il jouait naturellement aussi, ce qui était général à l'époque, ses propres œuvres, les rappels répétés du public fatiguèrent sa voix ; il demanda la permission de placer devant le joueur de flûte un jeune garçon chargé du chant, obtint satisfaction et, dit-on, put jouer les parties chantées avec beaucoup plus de force dans le geste. Ainsi les histrions commencèrent-ils à avoir à leur disposition un chanteur et réservèrent-ils leur voix pour les dialogues. Avec une telle règle théâtrale, on était loin d'un divertissement bouffon et sans frein ; peu à peu le jeu s'était mué en une manifestation artistique³¹.

Sans s'attarder sur la construction théorique qui permet à Tite-Live de donner cette version rationalisante de l'« histoire » du théâtre³², on peut constater que, concernant les *saturae*, le récit de Tite-Live met l'accent sur quatre points essentiels : les *saturae* s'opposent aux improvisations en vers fescennins et les surpassent³³ ; elles sont jouées³⁴ ; elles sont pleines de rythmes, accompagnées de chants et de danse³⁵ ; elles ont été délaissées quand Livius Andronicus, le premier, a osé utiliser un mythe grec³⁶ comme sujet. Tite-Live emploie donc le terme au pluriel pour désigner une pratique qui a pour caractéristiques d'être élaborée, composée de plusieurs éléments et même, pour marquer le jeu sur le sens de « rassasié » que comporte le récit livien³⁷, « saturée » de rythmes et de musique, mais antérieure à l'arrivée des sujets grecs.

L'emploi du terme par Tite-Live ne paraît pas s'appuyer sur un usage courant puisqu'on ne trouve aucune autre mention de ces *saturae* dans les textes consacrés au théâtre. Il est en revanche assez remarquable que le terme apparaisse à la fois pour désigner un « mélange inorganique³⁸ » antérieur à l'utilisation des sujets grecs et ce

³¹ Texte traduit par Raymond Bloch (texte établi par Jean Bayet), *Collection des Universités de France*, Paris, Les Belles Lettres, 1968.

³² Il faut sans doute voir une source issue de Varron dans ce récit dont on trouve un parallèle dans Denys d'Halicarnasse (*Antiquités romaines*, 7, 72, 10-12) ; voir Stephen P. Oakley, *A commentary on Livy books VI-X*, Oxford, 1998, p. 40-72.

³³ *Non sicut ante... sed* (§ 7).

³⁴ *Peragebant* (§ 7).

³⁵ *Impletas modis saturas descripto iam ad tibicinem cantu motuque congruenti...* (§ 7).

³⁶ Les termes *argumentum* et *fabula* sont profondément liés dans la phrase et renvoient l'un comme l'autre au muthos grec pris comme modèle et source d'inspiration.

³⁷ Le rattachement de la satire, pièce de genres mélangés (ce que peut désigner le mot farce) à la *satura lanx*, plat composé et susceptible de « rassasier » est considéré par les Modernes comme une étymologie populaire : cela en fait un indice encore plus fiable pour comprendre les liens qu'établissaient les Romains entre *satur*, *satura*, *saturae*.

³⁸ L'expression est de Pierre Grimal (art. cit. p. 258).

qu'Horace est en train de composer : un recueil qui puise dans Lucilius et dans l'ancienne comédie³⁹ de quoi observer ce qui se présente au regard⁴⁰ et déployer sa vie comme sur un tableau votif⁴¹. L'unité et la cohérence de ce vagabondage qui mêle de si nombreuses autorités est à chercher non dans le respect de codes génériques mais dans le « je » du projet autobiographique qui s'esquisse et qui n'a pas de nom, si ce n'est celui qu'Horace va imposer à la postérité : *satura*. Dans le cas de Tite-Live comme dans celui d'Horace, l'emploi du mot *satura* correspond à un moment et à une esthétique : le temps d'une invention, le choix du mélange. Dans les deux cas, enfin, le mot surgit loin des codifications génériques héritées des Grecs. *Satura tota nostra est*⁴² : la formule qu'utilise Quintilien pour qualifier le genre de la satire vaut sans doute plus largement aussi pour l'esthétique du mélange que *satura* désigne et met en œuvre.

Si l'on veut bien relire le prologue de Mercure dans le cadre de ces réflexions esthétiques mises en forme après lui, il apparaît que le jeu sur les genres permet une radicale mise à distance des problématiques génériques d'une manière comparable à la construction de Tite-Live et à l'invention d'Horace. Mais le programme de Mercure ne s'attache pas seulement à perturber et moquer les codifications génériques : il propose de réactiver des pratiques antérieures, en allant puiser dans le passé, ou ce qui est donné pour tel, comme le feront après lui beaucoup d'autres⁴³. Plaute a beau utiliser les sujets grecs, dans la lignée de Livius Andronicus, il joue sur cette préhistoire du spectacle romain quand il met en scène son pouvoir de transformer une tragédie en comédie, de ne pas se sentir contraint par une *fabula*, de lui faire dire sinon autre chose du moins autrement, sans changer un mot, en la « saturant » de musique, de danse et de chant⁴⁴.

On peut voir une application remarquable de ce programme poétique dans cette « comédie » aux genres multiples qu'est le *Rudens*. Inclassable selon les catégories génériques en usage, cette *Comédie du cordage* est en tout cas une parfaite réalisation de la démiurgie transformatrice dont se vantait le Mercure de l'*Amphitryon*.

Le jeu sur les genres est mis sur scène avec éclat dès le prologue, dit par l'étoile Arcture qui vient rappeler la justice de Jupiter dans un monde ordonné par lui⁴⁵. Elle annonce ensuite l'intrigue en déclenchant une tempête qui va châtier les méchants tout en donnant l'impulsion à la comédie⁴⁶. Dans ce prologue « saturé » de références génériques se mêlent la poésie de type hésiodique, l'épreuve tragique envoyée par les dieux et la tempête qui fait hésiter entre l'épopée et le roman : tout cela pour un marchand de filles et un pêcheur qui ramasse dans ses filets une valise en guise de poisson.

Au-delà du prologue, le mélange générique devient plus dense quand les deux

³⁹ *Satires*, 1, 10, 16.

⁴⁰ *Satires*, 1, 4 *passim*.

⁴¹ *Satires*, 2, 1, 33.

⁴² *Institution oratoire*, X, 1, 93.

⁴³ C'est ainsi que Juvénal retourne à la farcissure que désigne le mot *satura* en qualifiant son œuvre de *farrago*, mélange de fourrage pour bestiaux (1, 86).

⁴⁴ Paul Lejay, qui a employé l'expression de « comédie musicale » pour décrire la création de Plaute, lui donne pour origine la *satura* dramatique, en rappelant la formulation de Tite-Live, *impletas modis saturas* (Plaute, ouvrage publié par Louis Pichard, Paris, Boivin, 1925, p. 31) : si l'expression de « comédie musicale » paraît rendre compte avec justesse de ce que fait Plaute et qui n'a pas d'antécédents connus, il est impropre d'utiliser le texte de Tite-Live pour trouver un ancêtre générique. La comédie musicale de Plaute est un mélange, et non pas une forme fixée, comme l'étaient les spectacles avant l'usage de la *fabula* grecque.

⁴⁵ *Rudens*, v. 1-30.

⁴⁶ *Rudens*, v. 67-82.

jeunes filles rescapées du naufrage font entendre des plaintes tragiques dans une solitude qui est le décor privilégié de la réécriture élégiaque de la tragédie⁴⁷. Sans mentionner les nombreuses ruptures qu'entraînent les usages décalés et parodiques de la tragédie pour susciter le comique, on peut évoquer enfin le récit du rêve que fait le vieillard Démonès⁴⁸ dont l'appartenance générique est difficile à apprécier.

Le comique naît ainsi du jeu avec les autres genres et vient proposer une autre lecture de l'ordre de Jupiter et de l'inscription des hommes dans cet ordre : cela n'est pas sans rappeler le mouvement même esquissé dans le prologue de l'*Amphitryon*, *e tragico comoedia*. Tout est comédie, le manifeste poétique doit sa profondeur et sa pérennité à l'affirmation philosophique qui le sous-tend.

Quand Plaute met en mots et en scène la transformation par mélange de la tragédie en comédie, il n'invente pas un genre nouveau mais réactive une pratique ancienne tout en revendiquant le pouvoir divin de créer sans observer de règles.

Que ce type de création soit ensuite théorisé avec l'emploi d'un mot, *satura*, qui finira par se spécialiser pour désigner un genre, proprement romain, de « mélange » dit assez combien l'esthétique du mélange est considérée par les Romains comme ce qui les définit, qu'il s'agisse de l'opéra-comédie chantée dont le *Rudens* est un exemple ou, plus généralement, pour appréhender ce qui échappe aux distinctions génériques des Grecs.

⁴⁷ *Rudens*, v. 185-228.

⁴⁸ *Rudens*, v. 593-612.