



HAL
open science

“ Les bons chanteurs! ” : La double référence au chant dans les comédies de Plaute

Maxime Pierre

► **To cite this version:**

Maxime Pierre. “ Les bons chanteurs! ” : La double référence au chant dans les comédies de Plaute. 2007. hal-01906585

HAL Id: hal-01906585

<https://hal.science/hal-01906585>

Preprint submitted on 26 Oct 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Les bons chanteurs ! » : La double référence au chant dans les comédies de Plaute

Maxime PIERRE (Université de Paris 7)

La notion de « performance » a été utilisée ces dernières années pour rendre compte des textes de Plaute non en tant que littérature mais en tant que support d'un jeu scénique. La pièce n'est plus considérée, selon la formule de Slater, précurseur des études les plus récentes, comme un texte mais comme « un événement artistique qui existe uniquement au théâtre pendant une performance. »¹ Une telle réévaluation permet de questionner les pièces de Plaute en fonction des techniques et des codes scéniques du jeu théâtral² : codification des rôles, alternance de passages chantés et parlés, déplacement de l'acteur sur l'espace scénique, autant de composantes désormais incontournables pour mieux comprendre le sens pragmatique du texte transmis. Nous nous confronterons ici à la musique, qui offre un angle de réflexion spécifique sur la métathéâtralité. Plus précisément, nous partirons ici de la nomination du « chant » dans le texte car elle nous place au cœur d'un problème : se réfère-t-on au « code » consistant à « chanter » certains passages ou bien s'agit-il de désigner un « chant fictionnel » ?

Ce que « chanter » veut dire

Deux référents possibles prennent place ici : ou bien des chants ayant un sens dans l'univers de la fiction, ou bien une performance musicale. De façon empirique nous partirons d'une définition moderne et restrictive : nous appellerons « dramatique » la référence à l'histoire développée par la pièce et « métathéâtrale » la référence explicite à la performance des acteurs³.

L'usage le plus évident du verbe *cantare* pour nous est la référence à des fictions de « chant ». Ce type de référence « dramatique » peut se comprendre en dehors de toute performance. Il s'agit du système de référence fictif qu'on peut comprendre en lisant une pièce de Plaute dans un fauteuil. Et de fait, si l'on reste au niveau de l'histoire, on « chante » et même on « chante » souvent dans les pièces de Plaute : dans le cadre grec obligé des comédies, il s'agit de « chants » identifiés comme spécifiques à la Grèce, principalement des chants de banquet. Cependant, le verbe *cantare* peut également désigner la performance, le suffixe fréquentatif renvoyant à une interprétation vocale ou instrumentale. Le verbe désigne alors techniquement l'exécution d'un passage musical, un *canticum*,

¹ SLATER 1985 oppose de façon explicite la « critique de la performances » (*performance criticism*) à la « critique littéraire » (*literary criticism*).

² LETESSIER 2004 ; DUPONT 2007.

³ Par « métathéâtralité » Slater désigne le « théâtre qui démontre une conscience de sa propre théâtralité. » (SLATER 1985 : 14) Cette définition est suivie ici. Notons que le terme métathéâtralité est explicitement introduit par l'auteur en référence à ABEL 1963 dont l'ouvrage est consacré à la Renaissance. On le trouve déjà employé pour le théâtre antique in BARCHIESI 1970.

exécuté par un danseur, un chanteur et un joueur de flûte⁴, et peut prendre alors une valeur métathéâtrale⁵.

Un mariage qui tarde

Venons en à un premier exemple. Dans la pièce *Casina*, le fermier Olympion demande au flûtiste de « jouer » un air de *tibia* sur lequel sera « chanté » un hyménée :

OLYMPIO – *Age, tibicen, dum illam educunt huc nouam nuptam foras
Suaui cantu concelebra omnem plateam hymenaeo mihi.
Hymen hymenae o hymen !*

OLYMPION – Allons, tibicine, pendant qu'on amène la nouvelle mariée de la maison jusqu'ici, joue-nous ton air le plus doux, et fais-en retentir toute la place, pour célébrer mon hyménée. « Hymen hymenae o hymen ! »⁶

La référence au flûtiste fait sens du point de vue de la fiction : il s'agit dans l'histoire du flûtiste (*tibicen*) qui accompagne rituellement un chant d'hyménée. Cependant, le terme *tibicen* désigne également le musicien chargé d'accompagner tout passage de *canticum* au théâtre.

La référence fictive a-t-elle pour but de justifier la présence du flûtiste et de sa musique ? C'est supposer un code de vraisemblance qui n'existe pas dans la comédie romaine, comme l'indique la suite du passage. De fait, après le *canticum*, le vieillard Lysidame s'exclame :

LYSIDAMVS – *Perii hercle ego miser : dirrumpi cantando humenaeum licet,
Illo morbo, quo dirrumpi cupio, non est copiae.*

LYSIDAME – Je suis mort par Hercule, pauvre de moi : je peux bien me crever à « chanter » l'hyménée, mais l'autre mal dont je voudrais me faire crever pas moyen de l'attraper.⁷

La référence au « chant » se dédouble en renvoyant à deux sujets distincts : il s'agit du personnage Lysidame du point de vue de la fiction mais du « chanteur » (*cantor*) du point de vue de la performance. L'acteur dit qu'il « chante », mais techniquement il vient de danser le passage, tandis que le « chant » est réalisé par le chanteur et le tibicine. Il n'y a donc pas d'illusion réaliste venant justifier la mention du « chant ».

Pourquoi introduire une référence métathéâtrale ici ? Les rencontres de personnages sont toujours précédées de *cantica* : il suffit de « chanter » pour faire venir d'autres personnages. Ici, en

⁴ QUINN 1982 : 157.

⁵ Dans le *canticum*, l'acteur danse, tandis qu'un chanteur (*cantor*) et un flûtiste (*tibicen*) placés à ses côtés, exécutent un air. Ce jeu s'oppose à celui du *diuerbium* où l'acteur joue seul les vers sans accompagnement de flûte. Ces deux types d'exécutions sont codifiés d'un point de vue métrique et peuvent donc être identifiés dans le texte : les passages de *diuerbium* sont composés en sénaires iambiques tandis que le *canticum* recourt à différents types de mètres (*canticum multis modis*) ou à un seul mètre généralement le septénaire trochaïque. Cette bipartition communément reconnue par les savants a été mise en lumière par RITSCHL 1877. Voir aussi FRAENKEL 1960 et, pour une mise au point récente, LETESSIER 2004 : 6-19.

⁶ PLAVT. Cas. 798-800.

⁷ PLAVT. Cas. 798-800.

l'occurrence, le *canticum* a pour fonction de faire venir la fiancée de Lysidame, la belle Casina⁸. La référence au « chant », et à son échec possible, crée un effet de suspense : va-t-il s'arrêter et céder la place à un *diuerbium* ?⁹ En réalité, le risque d'échec du chant prépare une grande scène : l'arrivée de Chalinus travesti en « fiancée » et dansant son hymen avec Lysidame. La double référence dramatique et métathéâtrale a donc pour but de retarder une grande scène en *canticum multis modis* qui va relancer le jeu¹⁰.

La lettre qui chante

Cette coïncidence de la référence à la fiction et à la performance permet de mieux comprendre certains usages de *cantare*, où l'emploi pourrait sembler banal voire gratuit : l'usage du verbe est alors métathéâtral. Citons par exemple les tablettes qui « chantent » dans les *Bacchides* :

*CHRYSALVS. - Tacitus conscripsit tabellas, obsignatas mi has dedit
Tibi me iussit dare. Sed metuo ne idem cantent quod priores.*

CHRYSALE - Sans rien dire, il a écrit sur ces tablettes, me les a données toutes cachetées, m'a chargé de te les remettre. Mais j'ai bien peur qu'elles ne « chantent » la même chanson que les précédentes.¹¹

Pourquoi *cantare* ? Les paroles de Chrysale se réfèrent à une première lettre dont la composition s'était déroulée sur scène sous forme de *canticum* en septénaires trochaïques (734-748). Le verbe fait donc référence à la performance : la mention du « chant » est un clin d'œil au spectateur et rappelle la première ruse, tramée sous forme de *canticum* en l'absence du vieillard¹².

L'introduction d'une nouvelle lettre crée une double attente dramatique et théâtrale rappelée par le verbe *cantare* : l'acteur va-t-il répéter la scène de la première lettre ? La lecture sera en réalité réalisée sous forme de *diuerbium* et non de *canticum*... En outre, le contenu sera également inversé : le jeune Mnésiloque s'accuse ici lui-même au lieu de dénoncer son esclave comme dans la première lettre. Comme dans le passage de *Casina*, le verbe *cantare* crée donc un suspense pour le spectateur. La référence métathéâtrale prépare la surprise de la seconde lettre qui est une variation du point de vue de l'histoire et du jeu sur la première ruse... tout en ayant le même résultat : soutirer deux cent drachmes à Nicobule.

Les verrous qui sautent

⁸ LETESSIER : 2004 : « le *canticum* et la rencontre des corps dansants » : 101-172.

⁹ C'est une résolution possible et récurrente dans le théâtre de Plaute : ce que Pierre Letessier nomme un « *diuerbium* de paralysie » durant lequel les personnages expriment leur désarroi (LETESSIER 2004 : 372).

¹⁰ Le *canticum multis modis* est composé de mètres divers par opposition au *canticum* simple composé de septénaires trochaïques. Sur cette scène de *Casina* Voir LETESSIER 2004 : 304-305.

¹¹ PLAVT. Bacch. 984-985.

¹² Chrysale était l'auteur de cette première lettre qu'il avait dictée au jeune homme amoureux Mnésiloque et qui avait été ensuite lue par le père Nicobule (786-794). La « chanson » de la lettre demandait de ligoter Chrysale accusé de tromperie : ce stratagème permet en réalité à Chrysale de gagner la confiance de Cléobule lorsqu'il découvre que son fils a accusé faussement l'esclave.

Après la lettre qui chante, venons-en aux verrous qui sautent. Il s'agit d'un passage qui a fait couler l'encre de beaucoup de philologues : le passage où le jeune amoureux Phédrome dans le *Charançon* va « jeter un charme » aux verrous de la porte de sa bien aimée Planésie :

PHAEDROMVS – Quid si adeam ad fores atque occentem ?

PHEDROME – Et si j'allais devant sa porte et que je lui « jetais un charme » ?¹³

Le verbe traduit ici par « jeter un charme » est *occentare*, composé de *cantare*. De fait *occentare* est employé dans la très ancienne loi des Douze Tables pour renvoyer à l'efficacité redoutable de formules orales¹⁴. C'est également un terme qui renvoie au charivari : faire du vacarme devant la porte de quelqu'un¹⁵. Les deux sens sont complémentaires : il s'agit de susciter une efficacité par la voix qu'elle relève de l'ensorcellement ou du vacarme.

Doit-on s'arrêter à cette interprétation ? On peut justifier autrement l'emploi de *occentare* : faire un « chant de théâtre » devant la porte de Planésie. Et de fait, Phédrome accomplit quelques vers plus loin une « chanson des verrous » en tétramètres crétiques (v. 147-157) :

*PHAEDROMVS – Pessuli, heus pessuli, uos saluto lubens,
uos amo, uos uolo, uos peto atque obsecro,
gerite amanti mihi morem, amoenissumi,
fite causa mea ludii barbari,
sussilite, obsecro, et mittite istanc foras,
quae mihi misero amanti ebibit sanguinem.
Hoc uide ut dormiunt pessuli pessumi
nec mea gratia commouent se ocus.
Respicio, nihili meam uos gratiam facere.
Sed tace, tace.*

PHEDROME – Verrous ! Ouh ! Ouh ! Verrous, chéris, salut à vous ! Je vous adore, je vous honore, je vous implore. Pour un amant, soyez gentils, petits amis ! Transformez-vous pour moi en danseurs barbares. Sautez, bondissez, je vous implore, et laissez sortir celle pour qui je meurs d'amour et qui boit tout mon sang... Mais regarde comme ils dorment ces filous de verrous ! Vont-ils se remuer pour me faire plaisir ? Je le vois bien, vous vous moquez de mon plaisir ! Mais silence, silence...¹⁶

Il s'agit d'un passage de *canticum* : par sa prière Phédrome tâche de faire « sauter » les verrous pour ouvrir la porte. Or, si l'on prend en compte la performance, on doit supposer ici un *cantor* qui actualise les paroles du *canticum* tandis que l'acteur réalise la danse. Le passage fait alors sens : précisément, ce danseur est nommé ici par le terme *ludii* (ludions) qui renvoie à des acteurs de

¹³ PLAVT. Curc. 145.

¹⁴ AVG. civ. II, 9 rapportant un passage de la République de Cicéron : « “nos lois des Douze Tables”, dit-il, “au contraire, qui ne prévoyaient cependant la mort que pour un très petit nombre de crimes, réclamèrent ce châtement, entre autres, pour celui qui avait proféré (*occentauiisset*) ou composé (*condidisset*) un *carmen* qui nuisît à la renommée ou à l'intégrité d'autrui. ” »

¹⁵ FEST. 191, 10-13 LINDSAY ! « Les anciens appelaient *occentare* ce que nous appelons à présent un « tapage » (*conuicium*) »

¹⁶ PLAVT. Curc. 147-156.

théâtre, en particulier lorsqu'ils dansent¹⁷. Pourquoi barbares ? Il s'agit ici de se référer à l'acteur romain du point de vue du personnage grec, de même que dans les prologues des pièces, les personnages grecs désignent le poète Plaute comme barbare¹⁸.

La référence se dédouble à nouveau : d'un point de vue dramatique, le personnage se réfère à des verrous qu'il s'agit de faire « sauter » (*sussilire*), du point de vue métathéâtral, il se réfère à l'acteur romain qu'il s'agit non pas de faire sauter mais danser. Comme dans la pièce *Casina*, le *canticum* prépare l'arrivée d'un personnage : la prostituée Planésie arrive finalement sur scène¹⁹.

Les bons chanteurs

Venons-en au passage qui a fourni le titre de cet article. Dans le *Pseudolus* le jeu métathéâtral désigne explicitement le *cantor* chargé d'oraliser un passage « chanté » lors d'un *canticum* en septénaire trochaïque :

CALIDORUS – Fur !
BALLIO – Babae!
PSEVDOLVS – Fugitiue !
BALLIO – Bombax !
CALIDORVS – Fraus populi !
BALLIO – Planissime !
PSEVDOLVS – Fraudulente.
CALIDORVS – Impure leno !
PSEVDOLVS – Caenum !
BALLIO – Cantores probos!

CALIDORE – Voleur!
 BALLION – Wouah!
 PSEUDOLUS – Esclave fugitif !
 BALLION – Super !
 CALIDORE – Escroc public !
 BALLION – Extra !
 PSEUDOLUS – Ordure !
 CALIDORE – Sale maquereau !
 PSEUDOLUS – Fumier !
 BALLION – les bons « chanteurs » !²⁰

L'usage du terme *cantores* introduit du métathéâtre. On pourrait penser qu'il s'agit d'une chute à un décrochage du référent, mais il n'en est rien. De fait, *probus* signifie littéralement « honnête » et ne crée pas de rupture avec les autres adjectifs. Il s'agit d'une antiphrase qui vise à créer un contraste avec les insultes précédentes et qui est prise dans le flux du chant. Il y a d'ailleurs continuité du point du chant puisque le mètre indique une continuation du *canticum*. On ne passe donc pas ici brusquement d'une référence à la fiction à une référence à la performance qui serait créatrice de

¹⁷ Sur cet emploi de *Iudere*, voir LETESSIER 2004 : 147.

¹⁸ PLAVT. Trin. 19 : *Plautus uortit barbare* (Plaute a traduit en barbare).

¹⁹ A cette différence près que l'on passe à l'inverse de la scène de *Casina* d'un *canticum multis modis* à un *canticum* simple en septénaires trochaïques selon un jeu de variantes caractéristique du théâtre de Plaute (Voir LETESSIER 2004 : 119).

²⁰ PLAVT. Ps. 365-366.

rupture comique, mais à la coïncidence des deux : il s'agit d'une part de construire fictivement un échange d'insultes et d'autre part de nommer le *cantor* qui les exécute en chantant sur scène la partition de chaque personnage²¹. De fait, comme les verrous « ludions » dans le *Charançon*, le mot *cantores* au pluriel est ambigu : il s'agit d'une référence métathéâtrale, mais la forme du mot au pluriel renvoie à la multiplicité des rôles dans la fiction.

Cette réplique n'est donc pas une chute comme on pourrait le croire. Il ne s'agit pas de démasquer les acteurs en ôtant le signifiant fictif mais au contraire d'une surenchère qui accumule signification fictionnelle et métathéâtrale. L'une n'annule pas l'autre : elles s'additionnent. Il ne s'agit pas ici d'un comique de la soustraction mais de l'addition ou plus précisément de la coïncidence : la référence métathéâtrale ne donne pas à voir des personnages démasqués mais des acteurs qui exhibent le code sans interrompre la fiction. Ainsi, l'exclamation *cantores* ne constitue pas la chute du *canticum* mais bien plutôt son acmé : la métathéâtralité constitue donc ce que l'on peut nommer pour traduire l'effet de surenchère dans le spectaculaire une « hyperthéâtralité », qui constituerait l'accomplissement du spectacle.

Un théâtre du jeu

Que retenir de la métathéâtralité lorsqu'elle se réfère chez Plaute au « chant » ? D'une part qu'elle introduit du jeu dans la performance et ne se comprend pas du seul point de vue du texte, d'autre part qu'elle ne constitue pas une perte de la théâtralité, mais au contraire une inflation du théâtral, une hyperthéâtralité. Il n'est pas question de rompre une quelconque illusion par le métathéâtre mais de jouer avec le théâtre²². Cette caractéristique pourrait être résumée par l'opposition entre deux types de traditions scéniques. Nous pourrions distinguer le théâtre de l'illusion, qui est celui auquel nous sommes le plus habitués dans l'Occident moderne, et celui du jeu ou du code, dans lequel s'inscrit Plaute²³. Dans un théâtre de l'illusion, la référence à la fiction et la référence à la performance s'opposent. La fiction renvoie à un référent, idéal, sous le mode de l'illusion et s'oppose à l'ici et maintenant du jeu des acteurs : la métathéâtralité y est une démystification. Lorsqu'elle surgit, l'illusion s'évanouit pour laisser place aux acteurs qui sont démasqués. Dans le théâtre du code au contraire, fiction et performance vont de paire : le métathéâtre est la réalisation suprême du spectacle. Un tel théâtre substitue au couple illusion/désillusion un tour de force permanent où la double référence augmente le plaisir du spectateur. L'irruption du

²¹ Cf. PLAVT. Most. 979 qui s'insère dans un passage en septénaires trochaïques :

THEOPROPIDES – Vera cantas.

THEOPROPIDE – Tu « chantes » la vérité !

La référence est ambiguë : sur le plan de la référence fictive, *cantare* peut avoir un sens métaphorique, « chanter » désigne une façon de « parler » dévalorisée. Néanmoins, la référence est également métathéâtrale : « chanter » équivaut alors à jouer un *canticum*.

²² Nous suivons à nouveau SLATER 1985 : 170 : « If Plautine drama represents any world, that world is the stage itself. »

²³ Pierre Letessier (2004 : 11) le nomme « théâtre de la convention ».

métathéâtre constitue le sommet du plaisir du jeu (*ludus*) dont il permet la réalisation complète. La métathéâtralité consiste alors en un « ludisme » jubilatoire renouvelé de scène en scène.

BIBLIOGRAPHIE

ABEL Lionel, (1963), *Metatheatre : a new view of dramatic form*, New York, Hill and Wang.

BARCHIESI Marino, (1970), « Plauto e il metateatro antico », *Il Verri* 31:113-130.

DUPONT Florence (1985), *L'Acteur-roi*, Paris, les Belles Lettres.

DUPONT Florence (2007), *Aristote, ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion.

FRAENKEL EDUARD (1960), *Elementi Plautini in Plauto*, Florence, éd. la Nuova Italia.

LETESSIER Pierre (2004), *Musique et dramaturgie dans un théâtre codifié : les comédies de Plaute*, (Thèse de Doctorat, Paris III / Dir. DUPONT Florence), Paris.

QUINN Kenneth (1982), « The poet and his audience in the Augustan Age », *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt II*, 30, 1 : 75-180.

RITSCHL Friedrich (1877), « Canticum und Diuerbium bei Plautus » in *Opuscula philologica*, III, Teubner, Leipzig : 1-54.

SEGAL Erich (1968), *Roman laughter : the comedy of Plautus*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.

SLATER Niall (1985), *Plautus in performance, the theater of the mind*, New Jersey, Princeton University Press.