



HAL
open science

Y a-t-il un double du poète dans le Poenulus de Plaute ?

Isabelle David

► To cite this version:

Isabelle David. Y a-t-il un double du poète dans le Poenulus de Plaute?. Loxias, 2020, Autour du programme d'agrégation 2021, 71. hal-04311810

HAL Id: hal-04311810

<https://hal.science/hal-04311810v1>

Submitted on 24 Apr 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License



AVERTISSEMENT

Les publications du site Epi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Epi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin. L'Université Côte d'Azur est l'éditeur du portail Epi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.

L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Epi-Revel.



Y a-t-il un double du poète dans le *Poenulus* de Plaute ?

Isabelle David

Résumé

Dans certaines pièces de Plaute, le personnage de *seruus callidus*, d'« esclave rusé », fait office de double du poète, comme cela a été souligné depuis longtemps. Dans le *Poenulus*, il y a bien un *seruus callidus*, Milphion, mais ses prétentions au statut de double du poète semblent remises en cause au profit d'autres personnages, en particulier celui du jeune Agorastoclès, qui rivalise en ruse avec l'esclave. Pourtant, Milphion demeure distingué pour une aptitude particulière : sa prescience du rôle que la Fortune jouera dans la pièce. En effet, alors qu'il est le spécialiste de la ruse, en prévoyant le rôle de la Fortune il perçoit l'ossature même de l'intrigue du *Poenulus* : une alliance des composantes dramaturgiques de la ruse et de la Fortune. Cette prescience est pourtant incomplète et sera corrigée par Agorastoclès. La fonction de double du poète semble donc se répartir entre Milphion et Agorastoclès. À eux seuls, ils ne suffisent pas cependant à représenter l'art du dramaturge, dont la Fortune est aussi une incarnation.

In some of Plautus' plays, the character of *seruus callidus*, the 'cunning slave', acts as the poet's double, as has long been pointed out. In *Poenulus* there is indeed a *seruus callidus*, Milphion, but his claim to the status of the poet's double seems to be challenged in favour of other characters, particularly that of the young Agorastocles, who competes with the slave to determine who is more cunning. Yet Milphion remains distinguished for one ability: his prescience of the role Fortune will play in the play. Indeed, while he is a specialist in the ruse, by predicting the role of Fortune, he perceives the very backbone of the *Poenulus* plot: an alliance of the dramatic components of the ruse and Fortune. This prescience is however incomplete and will be remedied by Agorastocles. The function of poet's double seems to be divided between Milphion and Agorastocles. However, they alone don't succeed in representing the art of the playwright, of which Fortune is also an incarnation.

Mots-clés

Plaute, comédie latine, *Poenulus*, dramaturgie, métathéâtre

Antiquité

Rome antique

Nous remercions Cyril Courrier, maître de conférences d'histoire romaine à Aix-Marseille Université, pour son aide dans la rédaction de cet article concernant des réalités historiques romaines.

L'érudition a dès longtemps remarqué que, dans le théâtre de Plaute, le personnage de l'esclave rusé meneur d'intrigue, le fameux *seruus callidus*, faisait office de double du poète. L'aptitude de l'esclave à ruser, donc à inventer une ou des supercheries, devient en effet l'incarnation de l'inventivité brillante du dramaturge. C'est l'une des formes du métathéâtre caractéristique de l'œuvre de Plaute, c'est-à-dire de cet art de se donner à voir comme du théâtre en train de se faire¹. Or, s'il y a bien un esclave qu'on peut qualifier de rusé, dans le *Poenulus* – il s'agit de Milphion –, cet esclave ne s'impose pas comme double du poète, à première vue. Ce double est-il absent de la pièce ? Ce serait étonnant, pour une œuvre dont le caractère métathéâtral est si affirmé, comme les commentateurs l'ont abondamment souligné. Il serait étonnant que la pièce n'offre pas au moins une réflexion sur la figure du double de l'auteur, à défaut d'en proposer une incarnation claire. C'est donc à chercher si un tel double existe dans le *Poenulus* que nous consacrerons ici la réflexion.

Nous commencerons par revenir rapidement sur ce trait de la poétique de Plaute qu'est l'existence, dans ses pièces, d'un double du poète incarné par le *seruus callidus*. Puis nous étudierons la manière dont ce trait est remis en cause dans le *Poenulus*. Milphion n'apparaît pas comme le demiurge qui dirige l'action, réflexion, dans la pièce, du poète qui compose sa pièce. L'esclave ici n'est pas le seul à ourdir la ruse, tout d'abord ; plusieurs personnages y concourent et peuvent rivaliser pour la fonction de meneur d'intrigue. Ensuite, le rôle de la ruse, et par conséquent de Milphion, est considérablement réduit dans le deuxième temps de la pièce.

Milphion nous semble pourtant distingué comme celui qui perçoit les limites de la ruse, face à la Fortune, même s'il ne prend pas pleinement la mesure de ces limites. Cette vérité a un sens métathéâtral, en définissant le cours même de l'intrigue du *Poenulus*, dans laquelle l'érudition a distingué deux volets, une comédie de la ruse suivie d'une comédie de la reconnaissance. Cette perception imparfaite des limites de la ruse, Agorastoclès la corrige, d'une certaine manière. Dans cette mesure, Milphion et Agorastoclès apparaissent tous deux comme participant de la figure du double du poète, défini non comme un créateur de génie, mais comme un auteur qui s'interroge sur les parts respectives, dans la facture d'une intrigue de comédie, des deux composantes dramaturgiques que sont la ruse et la Fortune².

I. Le double du poète chez Plaute

Des érudits comme J. Wright, N. W. Slater, J. C. Dumont ou encore A. Sharrock ont mis en lumière l'existence, dans certaines pièces de Plaute, de la figure d'un

¹ Pour une mise au point récente sur la notion de métathéâtre, appellation souvent critiquée, voir David Christenson, « Metatheatre », in Martin T. Dinter (dir.), *The Cambridge Companion to Roman Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019.

² La rivalité de la ruse et de la Fortune comme forces dramaturgiques est mise en valeur par George Fredric Franko, « Terence and the Traditions of Roman New Comedy », in Antony Augoustakis et Ariana Traill (dir.), avec la collaboration de J. Thorburn, *A Companion to Terence*, Malden (Mass.) / Oxford, Wiley-Blackwell, 2013, pp. 33-51.

double du poète, incarné par l'esclave meneur d'intrigue³. Ce trait se rencontre dans plusieurs pièces, mais nulle part de manière plus explicite que dans le *Pseudolus*, où l'esclave éponyme fait le rapprochement entre sa propre situation et celle du poète. Tel un « poète » – à comprendre ici comme le type spécifique de poète que nous appelons, nous, dramaturge – Pseudolus doit inventer une intrigue. Cette intrigue, c'est la ruse qui apportera au jeune homme de la pièce, le jeune maître de Pseudolus, l'argent dont il a besoin pour continuer à fréquenter la courtisane qu'il aime. La ruse ourdie par Pseudolus, et dont la pièce de Plaute est la représentation, devient donc l'équivalent, au sein de la fiction, de l'acte d'écrire la pièce assumé par le poète :

Mais de même que le poète, quand il prend ses tablettes, cherche ce qui n'existe nulle part et le trouve pourtant, rend semblable à la vérité ce qui est mensonge, de même moi maintenant je vais devenir poète : ces vingt mines qui n'existent maintenant nulle part, je les inventerai pourtant⁴.

Dans cette comparaison, l'accent est mis par Pseudolus sur l'inventivité et l'écriture, cette dernière étant évoquée par les « tablettes » (*tabulas*) du poète. Il est mis aussi sur le mensonge, bien sûr, mais nous n'insistons pas ici sur cette dimension. S'agissant d'un texte de théâtre, les dimensions d'inventivité et d'écriture s'enrichissent de la dimension de concrétisation du texte, impliquant, en acte, la conduite de l'intrigue sur une scène. Cette dimension, Pseudolus l'inclut aussi. Quelques vers après le passage cité ci-dessus, l'esclave se désigne en effet comme « celui qui se présente sur la scène » (*qui in scaenam prouenit*, v. 568). Celui-là, qui renvoie à la fois à Pseudolus lui-même et au dramaturge, doit absolument offrir du nouveau⁵. Même si, s'agissant du poète, l'expression « se présenter sur la scène » renvoie par métonymie à l'écriture, il ne s'agit pas seulement d'écrire : il s'agit aussi de donner à voir au cours d'un spectacle. Dans cette mesure, c'est aussi l'autorité exercée sur les acteurs qu'il faut inclure dans notre conception, ici, du poète comique : ce poète donne aux acteurs des instructions concernant la nature de leur rôle et les dirige. C'est donc une conception élargie du « poète » que nous proposons de prendre en compte tout au long de cet exposé ;

³ John Wright, « The Transformations of Pseudolus », *TAPhA*, 105, 1975 ; Jean Christian Dumont, « Le *Miles Gloriosus* et le théâtre dans le théâtre », *Helmantica*, 44, 1993, pp. 133-138 ; Niall W. Slater, *Plautus in Performance. The Theatre of the Mind* [1985], Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 2000 ; Alison R. Sharrock, *Reading Roman Comedy. Poetics and Playfulness in Plautus and Terence*, Cambridge / New York, Cambridge University Press, 2009, pp. 116-162.

⁴ Plaut., *Pseud.*, v. 401-405: *Sed quasi poeta, tabulas cum cepit sibi, / quaerit quod nusquamst gentium, reperit tamen, / facit illud ueri simile, quod mendacium est, / nunc ego poeta fiam: uiginti minas, / quae nusquam nunc sunt gentium, inueniam tamen*. Le texte des comédies de Plaute est celui d'Alfred Ernout (Plaute, *Comédies*, éd. et trad. A. Ernout, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des Universités de France, 7 tomes, 1932-1940). Les traductions sont personnelles.

⁵ Plaut., *Pseud.*, v. 568-570 : *Nam qui in scaenam prouenit, / Nouo modo nouom aliquid inuentum adferre addecet ; / Si id facere nequeat, det locum illi qui queat*. (« Car celui qui se présente sur la scène doit apporter quelque invention nouvelle avec nouveauté ; s'il ne peut pas le faire, qu'il laisse la place à celui qui le peut. »).

cette conception cumule des aspects que la fonction de poète ne recouvrait pas nécessairement dans l'Antiquité romaine, comme celui de la direction d'acteurs⁶.

II. L'hésitation sur le double du poète au sein du *Poenulus* : la rivalité entre Milphion et Agorastoclès

Dans le *Poenulus*, on ne trouve pas de formulation explicite d'un rapprochement entre le poète et l'esclave rusé, ou, éventuellement, un autre personnage⁷. C'est pourquoi il peut paraître hâtif de parler ainsi de double du poète et d'une rivalité entre incarnations possibles de ce double. Ce qui est certain, c'est que le statut de meneur d'intrigue traditionnellement associé au *seruus callidus* n'est pas l'apanage incontesté de Milphion et qu'il fait l'objet d'une rivalité. On est cependant autorisé à faire le saut de meneur d'intrigue à double du poète, selon nous, en raison des termes métathéâtraux qui abondent dans la pièce, en particulier dans sa première partie, et renvoient à l'activité du poète lui-même, compris dans l'acception élargie que nous avons définie. Ainsi, Agorastoclès et Milphion emploient tous deux le verbe *docere* dans un sens technique spécifique au théâtre, celui d'« instruire » les acteurs⁸.

Les deux personnages emploient ce verbe dans un moment de rivalité, précisément, pour le statut de meneur d'intrigue. Cette rivalité concerne d'autres personnages encore, mais c'est sur cette concurrence-là que nous nous concentrerons dans la suite de l'exposé, car c'est celle qui nous paraît centrale.

Dès la première scène, Milphion apparaît destiné à endosser le rôle de meneur d'intrigue-double du poète. Il y échafaude en effet la ruse dirigée contre le *leno* Lycus, dans le rôle du *seruus callidus* de la tradition. Des termes conventionnellement attachés à la description de la ruse, chez Plaute, s'appliquent ainsi à son action, ici et tout au long de la pièce : les adverbes *docte*, *cate*, par exemple (« savamment », « avec finesse », v. 131), ou les termes de *techinae* (« ruses », v. 817) et *sycophantiae* (« fourberies », v. 425). Milphion compose donc, en somme, la comédie dirigée contre le *leno* dont la comédie cadre intitulée *Poenulus* donne le spectacle.

Ce rôle de concepteur de l'intrigue est cependant vite remis en cause, quand il faut passer à l'action. Dans la mise en œuvre de la ruse contre Lycus, on sait bien

⁶ L'écriture et la mise en scène peuvent revenir à la même personne, mais ce n'est pas systématique. Sur cet aspect de l'organisation des jeux scéniques, voir Peter G. McC. Brown, « Actors and actor-managers at Rome in the time of Plautus and Terence », in Patricia E. Easterling et Edith Hall (dir.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 225-237.

⁷ Il arrive qu'un personnage différent du *seruus callidus* soit assimilé plus ou moins explicitement au poète, chez Plaute. C'est le cas de la matrone de la *Casina*, Cléistrate, ou du parasite de l'*Asinaria* (voir N. W. Slater, *Plautus in Performance*, op. cit., p. 118, n. 31 ; p. 52-54 ; p. 68-74).

⁸ Carmen González Vázquez, *Diccionario del teatro latino: lexico, dramaturgia, escenografía*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2004, s. u. *docere*.

que Milphion a des rivaux : Agorastoclès, les *aduocati*, parfois même Collybiscus⁹. Cette rivalité, en apparence, n'est pas tranchée, non parce que tous excellent dans la fonction mais, au contraire, parce qu'aucun ne s'en montre vraiment à la hauteur. Nous n'entrons pas dans le détail de cette rivalité multiple mais nous concentrons, comme nous l'annoncions plus haut, sur la concurrence qui oppose Milphion et Agorastoclès.

L. Maurice a particulièrement étudié cette rivalité entre Milphion et Agorastoclès, sensible dans le premier temps de l'action, la ruse contre Lycus¹⁰. Cette ruse prévoit, on le sait, de déguiser Collybiscus, intendant d'Agorastoclès, en un mercenaire qui viendrait prendre du bon temps chez le *leno*. Agorastoclès pourra prendre ainsi le *leno* en flagrant délit de recel d'esclave et de l'argent détenu par l'esclave, sous le regard de témoins.

L'érudite s'intéresse au duel de ruse dans lequel chacun revendique le rôle de meneur d'intrigue dévolu d'ordinaire au *seruus callidus* ; elle n'évoque pas la dimension de double du poète qu'il nous semble, pour notre part, légitime d'introduire. En effet, pour revenir à l'emploi du verbe *docere* que nous mentionnions plus haut, lorsqu'il faut passer à la mise en œuvre de la comédie de la ruse, Agorastoclès et Milphion se partagent la préparation des acteurs – « acteurs » est pris ici au sens où certains personnages de l'action deviennent les acteurs de la ruse contre Lycus. Milphion s'occupe ainsi de Collybiscus et Agorastoclès des témoins. Or, Agorastoclès utilise le verbe *docere* pour signaler l'excellence de la mise en condition de ses acteurs. Il se glorifie d'avoir si bien su leur insuffler l'esprit de fourberie. À Collybiscus qui admire l'art des *aduocati*, Agorastoclès répond : « C'est moi qui les ai instruits » (*Ego enim docui*, v. 604). C'est l'occasion d'une réaction indignée de Milphion : « Et toi, qui t'a instruit ? » (*Quis te porro ?*, v. 604). On trouve donc ici l'expression condensée de toute la rivalité qui oppose Milphion et Agorastoclès : il s'agit, pour chacun, non seulement d'être reconnu comme le plus rusé des deux, mais aussi d'être reconnu comme le poète de la comédie, qui écrit le rôle des acteurs et le leur expose. Par sa réaction, Milphion veut ôter à Agorastoclès ses prétentions au statut de poète pour le ramener à celui d'acteur.

Selon L. Maurice, c'est Agorastoclès le meilleur meneur de jeu des deux : il prend la direction de la ruse contre Lycus, tandis que Milphion quitte la scène, et c'est Agorastoclès encore que l'action représente comme tirant toute la gloire de l'heureuse issue de cette ruse, Milphion ne revenant sur scène qu'après sa conclusion, dans la scène 1 de l'acte IV. C'est indéniable. Pourtant, à la fois dans la perspective de l'érudite et dans la nôtre, nous serions plus nuancée, car les limites

⁹ Voir Marion Faure-Ribreau, *Silves latines 2020-2021*, Neuilly, Atlande, 2020, « Clefs concours Lettres Classiques », p. 95.

¹⁰ Lisa Maurice, « The Punic, the Crafty Slave and the Actor: Deception and Metatheatricality in the *Poenulus* », in Thomas Baier (dir.), *Studien zu Plautus' Poenulus*, Tübingen, Gunter Narr, 2004. L'objet de l'érudite dans cet article est cependant, essentiellement, de réévaluer le personnage d'Hannon, dont l'ambiguïté a été si abondamment commentée par la critique (voir notamment George Fredric Franko, « The Characterization of Hanno in Plautus' *Poenulus* », *AJPh*, 117, 1996, pp. 25-452).

d'Agorastoclès se voient à plusieurs reprises, tant dans la direction d'acteurs que dans la conception de la ruse, c'est-à-dire de la composition de la pièce dans la pièce.

Les acteurs de la pièce que sont les témoins sont rétifs à la direction d'Agorastoclès. Ils ne se hâtent pas quand il les en prie — c'est l'objet d'un échange qui s'étend du v. 511 au v. 546 —, s'impatientent quand Agorastoclès leur expose une fois de plus le scénario de la ruse (v. 550-554). Certes, cela arrive même aux meilleurs, comme à Paestrion dans le *Miles Gloriosus*. Le vieux Périplectomène, acteur de la comédie composée par l'esclave Paestrion pour tromper un soldat fanfaron, s'impatiente d'entendre l'esclave répéter le contenu de la scène à jouer une nouvelle fois. Mais le motif, peut-être conventionnel, puisqu'on en repère au moins ces deux exemples, est beaucoup plus développé dans le *Poenulus*¹¹.

Quant à composer l'intrigue, Agorastoclès s'y essaie, dans cette première ruse, mais il se montre peu inspiré, et encore moins sûr de lui. Il recherche en effet constamment l'approbation des *aduocati*, à qui il soumet ses idées sous forme de questions répétées : peut-être devrait-il frapper à la porte du *leno* ? Peut-être devrait-il lui demander si son esclave est chez lui ? Etc¹². Les meneurs de ruse n'ont pas ces doutes, d'ordinaire, même quand ils ne savent pas quoi inventer. Songeons encore à Pseudolus, assurant avec morgue qu'il est capable de tromper aussi bien les personnages de la pièce que le public, alors même qu'il ne sait pas ce qu'il proposera¹³.

Les idées sont tièdement reçues. À chaque suggestion, les *aduocati* ne savent en effet répondre que « pourquoi pas ? » (*Quippini*, v. 731, 732, 738, 740, 741, 743), ce qui témoigne de leur peu d'enthousiasme. On note au passage que cela révèle aussi le peu d'inventivité propre des *aduocati* – et, par là, leur peu d'aptitude au statut de double du poète, dans le cadre de la rivalité évoquée ci-dessus. Car on peut penser qu'un esprit fertile saurait rebondir, et enrichir une matière de départ, aussi pauvre soit-elle.

Après la conclusion de la première ruse, qui prévoit pour le lendemain la punition du *leno* par la loi, naît, on le sait bien, un second projet de ruse, dont l'idée vient à Milphion afin d'obtenir la libération d'Adelphasie et d'Antérastile, déclarées de

¹¹ Les passages ne sont pas à tous égards comparables. Par différence avec les témoins, Périplectomène a lui-même recruté deux courtisanes pour jouer un rôle dans la comédie de Paestrion, à la demande de ce dernier. À sa demande toujours, le vieillard a fait répéter leur rôle aux comédiennes. S'il s'irrite d'entendre Paestrion exposer une nouvelle fois ce rôle aux courtisanes, c'est en partie par amour-propre blessé, comme si Paestrion doutait de sa diligence. Mais dans la protestation de Périplectomène, il y a aussi, implicitement, l'idée qu'il n'est pas nécessaire de répéter ce que non seulement les courtisanes, mais aussi les spectateurs ont en mémoire : « Pourquoi leur rappeler maintenant ce qu'elles se rappellent ? » (Plaut., *Mil.*, 914 : *Quid istis nunc memoratis opust, quae commeminere ?*). De ce point de vue, le passage du *Miles Gloriosus* et du *Poenulus* sont bien comparables, le *Poenulus* étant explicite, dans les v. 550-554.

¹² Plaut. *Poen.*, v. 728-741.

¹³ Plaut., *Pseud.*, v. 125-128.

naissance libre par Syncérestus, l'escave de Lycus. La ruse apparaît à peine nécessaire ; il faut bien y recourir, cependant, car il n'y a pas de garants de la naissance libre des jeunes filles. Il faut donc bien les inventer. Il est intéressant de voir Agorastoclès placé dans cette nécessité et se montrer tout à fait paralysé, conformément, en cela, aux conventions de l'*adulescens* de comédie et à ce qu'il s'est montré jusqu'ici. Aux conseils de Milphion de présenter une demande en revendication de liberté, Agorastoclès répond : « Si j'avais des témoins pour cela, je ferais ce que tu m'ordonnes » (*Si ad eam rem testis habeam, faciam quod iubes*, v. 971). Assurément, on peut donner à cette phrase un sens interne à la fiction : si Agorastoclès avait des témoins sous la main, sa procédure serait assurée de la réussite, et il pourrait l'entreprendre. Mais parce que, dans l'exécution de la première ruse, les témoins sont des personnages d'une comédie dans la comédie, le mot *testis*, dans ce deuxième temps de l'intrigue ne peut pas, nous semble-t-il, ne pas rappeler les *testes* de la première ruse. Une lecture métathéâtrale du passage s'impose donc : Agorastoclès, lors de la première ruse, n'avait eu qu'à utiliser cette ressource du recours aux témoins, pour lequel il avait été piloté par Milphion, de la conception à la mise en œuvre (voir v. 424 : « Va, amène tes témoins », *I, adduce testis tecum*). Le fait qu'Agorastoclès déplore le manque de témoins, dans cette deuxième ruse, donne donc au spectateur le sentiment que le jeune homme ne sait pas sortir des sentiers battus, n'a pas l'inventivité nécessaire pour composer une intrigue aux ressorts différents de ceux qu'il connaît déjà. S'il répondait aux exigences de Pseudolus évoquées plus haut, il devrait quitter la place¹⁴.

Le duel pour la maîtrise de la composition et de la conduite de l'intrigue ne nous semble donc pas remporté par Agorastoclès. C'est plutôt d'un passage de relais entre Milphion et Agorastoclès que nous parlerons, à propos du deuxième temps de l'intrigue.

III. Un passage de relais entre Milphion et Agorastoclès

Milphion ne peut pas être disqualifié comme double du poète car il se distingue des autres par la justesse d'une remarque qui, sans qu'il s'en rende compte, formule exactement la recette dramaturgique de la pièce tout entière, premier et deuxième temps de l'intrigue inclus. À Agorastoclès qui se plaint de ne pas disposer de témoins tout prêts, Milphion répond en effet :

Pourquoi viens-tu me parler de témoins ? Pourquoi n'y vas-tu pas franchement ? La Fortune te viendra bien en aide d'une manière ou d'une autre¹⁵.

¹⁴ Voici les vers déjà cités du *Pseudolus* (v. 568-570) : *Nam qui in scaenam prouenit, / Nouo modo nouom aliquid inuentum adferre addecet ; / Si id facere nequeat, det locum illi qui queat.* (« Car celui qui se présente sur la scène doit apporter quelque invention nouvelle avec nouveauté ; s'il ne peut pas le faire, qu'il laisse la place à celui qui le peut. »).

¹⁵ Plaut., *Poen.*, v. 972-973 : *Quid tu mihi testis ? quin tu insistis fortiter ? / Aliqua Fortuna fuerit adiutrix tibi.*

Cette mention de la Fortune nous semble décisive.

Au sein de la fiction, est ici formulée la confiance de Milphion en un heureux hasard qui viendra remplacer le manque de témoins. Mais cette remarque est également juste sur le plan métathéâtral. On a depuis longtemps remarqué que la résolution du *Poenulus* ne doit rien, en réalité, à la ruse. C'est la Fortune qui dénoue les fils de l'intrigue en permettant à Hannon de retrouver ses filles perdues, ainsi que son neveu, au moyen de deux reconnaissances. De ce point de vue, la désinvolture avec laquelle Milphion congédie l'idée des témoins peut également renvoyer à l'inutilité dramaturgique des témoins de la première ruse. Le terme d'inutilité est sans doute trop fort, en réalité, le premier temps de la ruse ayant tout de même garanti la fin du joug imposé par le *leno* à Adelphasie et à Antérestile. Mais il est certain que cette libération n'est pas la liberté, et que le public ne peut pas être satisfait d'une solution qui ne rend pas aux jeunes filles leur statut de femmes libres.

C'est précisément cette insuffisance de la ruse, obligée de s'en remettre à la Fortune, qu'enregistre la remarque de Milphion : ce ne sont pas les témoins, renvoyant par métonymie à la première ruse tout entière, qui peuvent résoudre l'intrigue du *Poenulus*, mais bien la Fortune, comme cela se passera effectivement, puisqu'elle s'incarne en l'arrivée d'Hannon, qui rétablit la vérité et corrige les erreurs d'identité.

Pourtant, Milphion ne mesure pas toute l'ampleur du rôle de la Fortune. Ce rôle n'est pas dans son esprit l'intervention décisive qui dénoue le *Poenulus*, mais cette *Fortuna*, c'est un heureux hasard, qui pourra alimenter la créativité en panne d'Agorastoclès, comme cela arrive souvent au *seruus callidus* plautinien. Ainsi, dans les *Bacchides*, une idée de fourberie vient à Chrysale à la vue d'un soldat qu'un hasard bienvenu amène sur la scène : il le fera passer pour le mari de la femme dont le jeune maître de Chrysale est amoureux, afin d'effrayer le père du jeune homme — et ainsi de le manipuler plus facilement — à l'idée du danger couru par le jeune adultère¹⁶. Chrysale salue ainsi ce hasard : « Le soldat m'arrive pile au bon moment » (*Per tempus hic uenit miles mihi*, v. 844). C'est le genre de hasard dont Pseudolus se félicite, quand il affirme que la Fortune l'a considérablement aidé à améliorer sa ruse en faisant arriver sur la scène un personnage muni d'une lettre cruciale ; cette arrivée va donner de nouvelles idées à l'esclave et lui permettre de tromper plus facilement le *leno*¹⁷ :

¹⁶ En réalité, la jeune femme aimée de l'*adulescens* est une courtisane. Elle n'est donc pas mariée. Le soldat est seulement le rival du jeune homme. Les intrigues de Plaute sont complexes. Nous ne pouvons entrer dans le détail de l'intrigue des pièces évoquées dans cet article, mais on trouvera des résumés très utiles dans Jean Christian Dumont et Marie-Hélène Garelli, *Le Théâtre à Rome*, Paris, Librairie Générale Française, 1998, « Le Livre de poche », pp. 42-68.

¹⁷ Plaut., *Pseud.*, 669-679 : *Namque ipsa Opportunitas non potuit mihi opportunius / Aduenire quam haec allatast mihi opportune epistula. / Nam haec allata cornu copia<e>st, ubi inest quidquid uolo : / Hic doli, hic fallaciae omnes, hic sunt sycophantiae, / Hic argentum, hic amica amanti erili filio. / Atque ego nunc me ut gloriosum faciam et copi pectore : / Quo modo quicque agerem, ut lenoni surruperem mulierculam, / Iam instituta ornata cuncta in ordine, animo ut*

Car l'Opportunité elle-même n'aurait pu m'arriver plus opportunément que l'opportunité avec laquelle cette lettre m'a été apportée. Car c'est une corne d'abondance qui m'a été apportée, dans laquelle il y a tout ce que je veux : ici il y a des ruses, il y a toutes sortes de tromperies, il y a des fourberies, il y a de l'argent, il y a une bonne amie pour l'amoureux, le fils de mon maître. Et pour me vanter maintenant et montrer tout ce que j'ai dans le cœur : la manière dont j'allais procéder étape après étape pour enlever la petite jeune fille au proxénète, tout cela était en place, bien préparé, bien en ordre, comme je l'avais conçu, j'avais cela bien au point, le dessin en était bien fait ; mais vraiment il faut que cela soit ainsi : les plans de cent sages, cette déesse à elle seule, la Fortune, les bat en brèche.

Dans ces deux cas, la Fortune inspire l'auteur de la ruse. Et c'est dans cette fonction-là que la voit Milphion.

Parce que se mêlent dans cette réplique le niveau interne à la fiction et le niveau externe, de réflexion sur la fiction, soit le métathéâtre, Plaute jette sur Milphion un éclairage paradoxal : l'esclave est, d'un côté, mis en valeur pour sa capacité à percevoir les limites de la ruse, dont il est pourtant l'incarnation, et à reconnaître la nécessité de la Fortune. Mais, d'un autre côté, l'insuffisance de cette conscience est nette aussi, précisément par cette incapacité de Milphion à comprendre toute l'ampleur de l'intervention de la Fortune. Milphion la minimise, en la réduisant au rang d'une ressource, parmi d'autres, de la ruse à ourdir, au lieu de comprendre son importance décisive.

Les événements scéniques suivants le montrent bien. Milphion n'est pas capable de reconnaître ce rôle de la Fortune quand il se trompe tout d'abord sur la signification des larmes versées par Hannon à l'évocation de ses filles. On se souvient que Milphion espère utiliser l'arrivée providentielle du *senex* carthaginois pour lui faire jouer le rôle de père des jeunes filles dont on revendique la liberté¹⁸. Cette situation qu'on demande à Hannon de jouer, qui lui rappelle la sienne propre et en préfigure le dévoilement, cause au vieillard des larmes réelles. Milphion les croit feintes et admire le jeu d'Hannon, sans voir que ce n'est pas du jeu, précisément, mais la vérité : « Qu'est-ce que tu fais bien semblant, par Hercule ! », s'exclame-t-il, « Dès le début, ça me plaît bien » (*Lepide hercle adsimulas. Iam in principio id mihi placet*, v. 1106), puis :

Mais quel individu habile, par Hercule ! Et malin, et impitoyable, et rusé, et fourbe ! Comme il arrive à pleurer pour rendre notre entreprise plus facile ! Il est déjà plus fort que moi, même, avec ses ruses, moi qui suis l'architecte de tout ceci¹⁹.

uolueram, / Certa, deformata habebam. Sed profecto hoc sic erit : / Centum doctum hominum consilia sola haec deuincit dea, / Fortuna.

¹⁸ C'est un motif qu'on trouve déjà au moins dans les *Sicyoniens* de Ménandre, acte V, scène 1.

¹⁹ Plaut., *Poen.*, v. 1107-1110 : *Eu, hercle mortalem catum, / Malum crudumque et callidum et subdolum ! / Vt adflet, quo illud gestu faciat facilius ! / Me quoque dolis iam superat architectonem.*

La méprise se poursuit lorsque Milphion échoue à identifier la vérité des sentiments de Giddénis retrouvant son maître perdu depuis longtemps :

Mais qu'elle est maligne, celle-là ! Ce Carthaginois est un vrai magicien ; il a amené tout le monde à voir les choses comme lui²⁰.

Milphion est le praticien de la ruse impropre à identifier autre chose que de la ruse. Il a commis l'erreur d'interpréter la situation à la manière de Chrysale ou de Pseudolus, pensant se saisir d'une occasion favorable. Plaute aurait pu choisir cette voie. Mais il en a préféré une autre. Notons, cependant, qu'il n'est pas indifférent que l'idée de faire jouer un rôle à Hannon vienne à Milphion, et non à un autre. Sans le savoir, Milphion a touché juste. C'est encore une manière de souligner l'intelligence, ou plutôt l'intuition inconsciente qu'a Milphion du rôle de la Fortune, même s'il ne le comprend pas.

À ce moment, la ruse est en passe de devenir hors de saison, et c'est sans doute pourquoi Plaute fait sortir Milphion de scène, à la fin de la scène 3 de l'acte V. Quand la vérité se fait jour, il n'est plus besoin de ses services. Pour montrer ses filles à Hannon, la ruse n'est pas nécessaire, et Agorastoclès peut le faire aussi bien que son esclave, qui quitte pourtant la scène à regret : « Mais elles, qui te les montrera ? », proteste Milphion, accroché à l'idée de son utilité (*Sed quis illas tibi monstrabit ?*, v. 1149), « Moi, je saurai très bien le faire », répond Agorastoclès (*Ego doctissime*, v. 1149).

C'est, à notre sens, parce qu'il se montre plus capable que Milphion de faire un usage dramaturgique de la vérité quand cet usage est nécessaire, c'est-à-dire à la fin de la pièce, qu'Agorastoclès reste sur scène alors que Milphion en sort²¹. On sait bien qu'Hannon s'essaie quand même à la ruse, en présence de ses filles, avec la complicité d'Agorastoclès d'ailleurs, qui se prête à cette comédie. Mais c'est Agorastoclès qui témoigne de son sens dramaturgique, en lien avec les capacités réceptives du public, quand il affirme que les spectateurs ont soif et qu'il faut clore le spectacle : « Abrège ; l'assistance a soif » (*In pauca confer ; sitiunt qui sedent*, v. 1224²²). En somme, l'ingrédient de la ruse a été suffisamment utilisé, il faut

²⁰ Plaut., *Poen.*, v. 1124-1126 : *Ecce autem mala ! / Praestrigiator hic quidem Poenus probust ; / Perduxit omnis ad suam sententiam.*

²¹ Milphion semble sortir après le v. 1150 : *Abeo igitur* (« Alors je m'en vais »). Mais il a quelques vers plus loin une nouvelle réplique, fruit d'un remaniement, sans doute (voir Plaute, *Comédies*, éd. et trad. A. Ernout, *op. cit.*, p. 239, n. 3), qui témoigne plus explicitement de la conscience de son inutilité désormais (Plaut., *Poen.*, v. 1169-1171) : *Opino hercle hodie, quod ego dixi per iocum, / Id euenturum esse et seuerum et serium, / ut haec inueniantur hodie esse huius filiae* (« Par Hercule, je pense qu'aujourd'hui ce que j'ai dit pour rire va se passer sérieusement, pour de vrai, qu'elles vont s'avérer aujourd'hui être les filles de cet homme. ») ; les événements vont parler d'eux-mêmes, la présence de Milphion n'est plus nécessaire.

²² Ce genre de remarque n'est cependant pas exceptionnel chez Plaute. Voir, par exemple, Plaut., *Pseud.*, v. 388 : *Nolo bis iterari ; sat sic longae fiunt fabulae* (« Je ne veux pas que ce soit répété deux fois. Les pièces sont assez longues comme cela. »), ou encore Plaut., *Cas.*, v. 1005-1006 : *Propter eam rem hanc tibi nunc ueniam minus grauate prospero, / Hanc ex longa longiorem ne faciamus fabulam* (« La raison pour laquelle je rechigne moins à t'offrir mon pardon maintenant,

maintenant finir la pièce, ce qui signifie utiliser le ressort dramaturgique offert par la Fortune, c'est-à-dire la reconnaissance. Cette intelligence dramaturgique, c'est avant tout celle du poète, qui choisit de l'incarner ici dans le personnage d'Agorastoclès.

Milphion et Agorastoclès nous apparaissent donc comme des incarnations complémentaires du poète. Milphion représente certes l'importance de la ruse, mais sait aussi en voir les limites. C'est à lui qu'est donné de formuler ces limites et de concevoir le rôle de la Fortune. Mais cette conception manque d'ampleur de vue. Agorastoclès ne prend pas explicitement conscience du rôle de la Fortune, mais il a le sens du « timing » dramaturgique et sait sentir quand la ruse a assez duré, ce qui implique l'intervention de la Fortune.

La nature des liens dramaturgiques entre l'esclave et la Fortune, Plaute ne l'a pas traitée seulement ici. Il l'a fait dans le *Pseudolus*, nous venons de le voir, mais aussi au moins dans l'*Epidicus*. On peut considérer la nature du lien entre Milphion et la Fortune comme au carrefour de ce qu'elle est dans le *Pseudolus*, d'une part, dans l'*Epidicus*, de l'autre. Comme dans le *Pseudolus*, Milphion compte sur l'aide de la Fortune comme adjuvant de la ruse. Le *Pseudolus* est une pièce qui ne comporte pas de reconnaissance, aussi la Fortune ne s'y montre-t-elle pas toute-puissante, même si Pseudolus la présente comme indispensable. L'évaluation du rôle de la Fortune par Pseudolus est donc juste. Mais dans le cas du *Poenulus*, où les méprises d'identité voulues par la Fortune, et non fabriquées par l'intelligence humaine, sont aussi nécessairement réduites par la Fortune, la même évaluation du rôle de la Fortune par Milphion ne peut être correcte. Son rapport réel avec la Fortune est bien plus proche de ce que montre l'*Epidicus*, où l'esclave éponyme échafaude des ruses exceptionnellement complexes pour procurer à son jeune maître l'objet de ses amours, avec un résultat nul, car une scène de reconnaissance révélera que la jeune captive aimée du jeune homme est en réalité sa demi-sœur. Cependant, il est révélateur que ce soit Épidique qui reconnaisse la jeune fille, et nul autre personnage. Contrastant avec les ruses complexes — il y en a plusieurs — que l'esclave avait mises en place, le moment de la reconnaissance se caractérise par une phrase toute simple : Épidique s'exclame « Est-ce toi, Téléstis, que je vois ? » (*Videon ego Telestidem te [...] ?*, v. 635). Cette évidence résout toutes les difficultés.

Ici, comme dans le *Poenulus*, les ruses d'Épidique se sont révélées inutiles, mais pourtant la Fortune a distingué l'esclave, parce qu'elle a fait de lui son instrument, en lui réservant le privilège de reconnaître la jeune fille. Dans le *Poenulus*, Milphion est distingué, lui aussi, mais d'une manière un peu différente : par cette aptitude à mesurer incomplètement le rôle de la Fortune. Pour A. Sharrock, la capacité

c'est que nous ne devons pas allonger une pièce déjà longue. »). Il est intéressant que la remarque, dans le premier cas, soit faite par Pseudolus lui-même, soit le *seruus callidus* incontesté de l'intrigue, explicitement assimilé au double du poète. Son sens du théâtre est reporté sur Agorastoclès, dans le cas qui nous occupe. Le deuxième cas est à la fois comparable et différent : le point commun est que l'auteur de la réplique, la matrone Cléistrate, endosse dans la pièce le rôle de *seruus callidus*-double du poète (voir N. W. Slater, *Plautus in Performance*, op. cit., p. 68-74). La différence tient à ce que cette réplique correspond aux tout derniers vers de la pièce : le personnage de Cléistrate, en tant qu'acteur, en a assez de sa comédie. C'est aussi la lassitude de l'acteur, impatient de sortir de la fiction, qui s'exprime.

d'Épidique à reconnaître l'identité de la jeune fille s'explique par le fait qu'il est, bel et bien, le double du poète, soit celui qui sait identifier les personnages, évidemment, puisque c'est lui qui, *in fine*, les a créés²³. Nous dirions la même chose, pour notre part, d'une manière différente : ce que le poète, Plaute, en l'occurrence, donne pour son double, c'est à la fois l'esclave rusé et la Fortune.

IV. La recette dramaturgique du *Poenulus* : l'assemblage de la ruse et de la Fortune

Nous avons étudié le rôle de la ruse, en lui accordant une large place, mais cela peut sembler se justifier mal, étant donné que les effets de la ruse, soit libérer Adelpasie et Antérasile du joug de Lycus, sont balayés par ceux de la Fortune. C'est vrai, mais ce qui fait la substance du spectacle comique, ce n'est pas la Fortune, c'est la ruse. Lorsque la Fortune entre en scène, c'est, précisément, la fin du spectacle. C'est aussi le sens de la méprise de Milphion devant les larmes sincères d'Hannon à l'évocation de ses filles : on ne peut plus jouer de rôle, et on ne peut plus jouer tout court, au sens où l'on ne s'amuse plus, lorsque la vérité se fait jour. Or, l'action scénique consiste essentiellement dans le jeu, au sens de jeu de rôles comme d'amusement. D'une certaine manière, on peut dire que l'intervention de la Fortune est ennemie de l'action scénique, et pourtant elle est nécessaire pour la finir.

La ruse ne le cède d'ailleurs pas volontiers à la Fortune, c'est ce que montre toute la dernière section de la pièce, à partir de l'arrivée d'Hannon au v. 930. Car Hannon est l'instrument et le destinataire de l'œuvre de la Fortune, mais il est aussi l'incarnation de la ruse, comme cela a été bien montré²⁴ : ont été relevés les termes qui désignent cette ruse dans le portrait du personnage offert par le prologue, et mise en lumière la ruse à l'œuvre dans le comportement d'Hannon avec ses filles, lorsque le *senex* joue le rôle d'un client potentiel, alors qu'il n'y a rien à attendre de cette fiction. Agorastoclès joue le jeu lui aussi, avant de signifier à Hannon, comme nous l'avons vu, que la pièce a assez duré. Le public a eu suffisamment de ce qui est le cœur du spectacle. Maintenant il faut finir. Cette réticence de la ruse à s'effacer devant la Fortune nous apparaît comme une déclinaison de ce que W. S. Anderson a appelé, à propos de Térence, « Resistance to recognition²⁵ ».

Que la ruse forme le cœur de l'action scénique nous paraît déjà signifié, obliquement, par le prologue. Le prologue ne le dit pas explicitement. Bien au contraire, il ne parle pas de la ruse. En revanche, il évoque abondamment les conditions qui présideront à la reconnaissance, évitant ainsi habilement de donner au public toute impression future de *deus ex machina* à l'arrivée d'Hannon. La reconnaissance elle-même n'est annoncée qu'en deux mots, avec une désinvolture

²³ A. R. Sharrock, *Reading Roman Comedy, op. cit.*, p. 130.

²⁴ Lisa Maurice, « The Punic, the Crafty Slave and the Actor: Deception and Metatheatricality in the *Poenulus* », art. cit.

²⁵ C'est un autre phénomène qu'étudie William S. Anderson (« Resistance to recognition and 'privileged recognition' in Terence », *CJ*, 98, 2002, pp. 1-8.) s'intéressant aux efforts de personnages qui ont des choses à se reprocher pour retarder la révélation d'informations qui mènent à la reconnaissance. Mais le principe nous semble le même : une complexification de l'intrigue qui entrave sa résolution.

irrésistible, à la toute fin de prologue : « Allons bon ! J'allais oublier de vous dire le reste » (*Ehem, paene oblitus sum relicuom dicere*, v.118). Mais toutes les informations sur les liens de parenté entre Agorastoclès et Hannon et entre ce dernier et les jeunes filles, sur les circonstances qui font que ces personnages se trouvent au même endroit au même moment ont déjà permis au public de comprendre ce qui allait se passer. En somme, le rôle de la Fortune concentre l'attention du récit liminaire, c'est-à-dire ce qui n'est pas le spectacle, mais le prépare. Ce qui forme le cœur du spectacle, c'est-à-dire la ruse, le récit ne l'évoque pas. N. W. Slater a souligné le phénomène : « the more we hear of the plot in a Plautine prologue, the less we will see it acted in the course of the play²⁶. »

Conclusion

Si nous pouvons nous permettre une réponse à la question posée en introduction — mais il faut toujours être prudent avec Plaute —, il nous semble que le double du poète, dans le *Poenulus*, c'est Milphion, ruseur capable de prévoir le rôle de la Fortune, mais de manière limitée, et Agorastoclès, ruseur moins doué, car son inventivité est peu productive, mais doté d'un sens dramaturgique qui lui permet de comprendre quand la ruse a assez duré. Ces deux personnages font le lien entre les deux forces dramaturgiques de la pièce, qui sont les figures du poète : la ruse et la Fortune. Si nous parlons ici de figures du poète, c'est qu'on ne peut pas considérer la Fortune comme double du poète à proprement parler, étant donné que, certes, elle s'incarne dans le personnage d'Hannon, mais que cette incarnation n'est pas l'objet d'une réflexion métathéâtrale sur son action, ce qui justifierait l'appellation de double au sein de la fiction.

Plaute semble ici avoir joué, à un moment qu'on ne peut dater exactement mais qu'on s'accorde à placer à la fin de sa carrière, avec un motif traditionnel de sa poétique, le *seruus callidus* double du poète. Il a aussi développé un motif qu'on retrouve au moins dans l'*Epidicus* et le *Pseudolus* : le traitement du lien dramaturgique entre l'esclave rusé et la Fortune. Y a-t-il, au-delà de la dramaturgie, une leçon morale à tirer, celle de la part d'incertitude que comporte la vie humaine et qu'aucune intelligence, aussi développée soit-elle, ne saurait prévoir tout à fait ni contrer ? Dans le *Pseudolus*, les remarques de l'esclave vont dans ce sens. Avec Plaute, cependant, nul ne saurait ni affirmer ni nier avec certitude l'existence d'une telle leçon. L'entremêlement permanent du niveau de la fiction et du niveau de la réflexion sur la fiction fait qu'on ne sait jamais si ce que disent les personnages plautiniens demeure cantonné au monde de la fiction, ou concerne le monde, notre monde, qui lui est extérieur.

Œuvres de Plaute

Plaute, *Comédies*, éd. et trad. Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des Universités de France », 7 tomes, 1932-1940.

Études

²⁶ N. W. Slater, *Plautus in Performance*, op. cit., p. 150.

ANDERSON William. S., « Resistance to recognition and ‘privileged recognition’ in Terence », *CJ*, 98, 2002, pp. 1-8.

BROWN Peter G. McC., « Actors and actor-managers at Rome in the time of Plautus and Terence », in EASTERLING Patricia E. et HALL Edith (dir.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 225-237.

CHRISTENSON David, « Metatheatre » in DINTER Martin T. (dir.), *The Cambridge Companion to Roman Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, pp. 136-150.

DUMONT Jean Christian, « Le *Miles Gloriosus* et le théâtre dans le théâtre », *Helmantica*, 44, 1993, pp. 133-146.

DUMONT Jean Christian et GARELLI Marie-Hélène, *Le Théâtre à Rome*, Paris, Librairie Générale Française, 1998, « Le Livre de poche ».

FAURE-RIBREAU Marion, *Silves latines 2020-2021*, Neuilly, Atlande, 2020, « Clefs concours Lettres Classiques ».

FRANKO George Fredric, « The Characterization of Hanno in Plautus’ *Poenulus* », *AJPh*, 117, 1996, pp. 25-452.

FRANKO George Fredric, « Terence and the Traditions of Roman New Comedy », in AUGOUSTAKIS Antony et TRAILL Ariana (dir.), avec la collaboration de J. THORBURN, *A Companion to Terence*, Malden (Mass.) / Oxford, Wiley-Blackwell, 2013, pp. 33-51.

GONZÁLEZ VÁZQUEZ Carmen, *Diccionario del teatro latino: lexico, dramaturgia, escenografía*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2004.

MAURICE Lisa, « The Punic, the Crafty Slave and the Actor: Deception and Metatheatricality in the *Poenulus* », in BAIER Thomas (dir.), *Studien zu Plautus’ Poenulus*, Tübingen, Gunter Narr, 2004, pp. 267-290.

SHARROCK Alison R., *Reading Roman Comedy. Poetics and Playfulness in Plautus and Terence*, Cambridge / New York, Cambridge University Press, 2009.

SLATER Niall W., *Plautus in Performance. The Theatre of the Mind* [1985], Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 2000.

WRIGHT John, « The Transformations of Pseudolus », *TAPhA*, 105, 1975, pp. 403-416.

Isabelle David

Maître de conférences de langue et littérature latines, Université Paul-Valéry Montpellier 3, laboratoire CRISES.

Isabelle David a pour centre d’intérêt le théâtre latin et plus particulièrement la comédie *palliata*, qu’elle étudie sous un angle littéraire et également dans ses rapports avec l’iconographie de la comédie nouvelle grecque et romaine.