

Y A-T-IL UNE CODIFICATION MUSICALE DANS LE THÉÂTRE DE PLAUTE?

Pierre Letessier

(ANHIMA, Université Paris 7)

ABSTRACT

This article demonstrates that, in a codified theatre play, what would have appeared either as a deviation, or as the expression of the author's free inventiveness ("fantaisie" or "variété"), needs to be reassessed and understood as a mere variation. In two instances of musical silence in Plautus' comedies, we show how variations from the convention expected by the audience are the basis and essence of the codification, some of the variations even prompting laugh; this then allows us to develop, in a second, theoretical, part, a notion of codification, not as a system of rules, but instead as a combination of variables set in variation.

Keywords: coding; variation; Plautus' comedies; comical music.

Le spectacle théâtral, dans la Rome antique, se donne dans le cadre de grandes manifestations religieuses appelées les Jeux¹: *ludi*. Comme rituel religieux², il se caractérise par une régularité formelle: les comédies romaines – *palliatae* – de Plaute et de Térence suivent des conventions communes spécifiques qui régissent l'ensemble du spectacle, du texte jusqu'à la « mise en scène ». En somme, le théâtre romain est un théâtre codifié.

De cette codification, c'est-à-dire de cet ensemble de conventions, les participants – producteurs et récepteurs – avaient une connaissance pratique et non théorique. Il n'existe, en effet, pas de discours théorique sur le théâtre ni de règles poétiques à l'époque de Plaute. Le chercheur qui travaille aujourd'hui sur ces comédies anciennes doit donc, lui, faire un travail analytique pour repérer les éléments de régularité et dégager cette codification spectaculaire de façon théorique. L'exercice est plus compliqué qu'il n'y paraît car, à chaque convention repérée correspondent des exemples contraires – des « écarts ». Ces exceptions sont même souvent si nombreuses

¹ Par exemple, les Jeux Séculaires : Scheid (2005, pp. 77-110)

² Son nom même le désigne comme tel puisque « théâtre » se dit *ludi scaenici*: jeux scéniques.

qu'elles peuvent sembler non pas confirmer mais infirmer toute règle, effacer toute impression de régularité et remettre en cause finalement l'existence même d'une « codification ». C'est ce qui s'est produit à propos de la musique des comédies de Plaute puisque les (rares) études qui ont essayé de dégager des conventions musicales ont quasiment toutes conclu non à la régularité mais à la fantaisie de Plaute et à sa volonté d'introduire régulièrement de la « variété » – maître-mot de la critique sur ce sujet³ – afin de lutter contre l'ennui qui serait susceptible de gagner le public dans ce genre de représentation. Ce constat de la « variété » dans l'écriture musicale de Plaute va à l'encontre de l'idée même de la codification des comédies, celle-ci ne pouvant pas n'être que partielle⁴.

Cette contradiction, qui apparaît clairement avec l'exemple de la musique, et qui consiste à penser la codification comme incomplète⁵, n'est pas anecdotique. Elle est, au contraire, symptomatique de la difficulté qu'il y a à penser à la fois la régularité et la singularité. Pour concevoir la codification, au-delà même du travail de repérage des conventions, le chercheur doit donc aussi affronter une double gageure théorique : non seulement concilier régularité et singularité mais aussi construire la théorie d'une pratique sans théorie. L'enjeu consiste, en effet, à concevoir un ensemble théorique qui n'ait pas le statut de modèle théorique puisque rien de tel n'existait à Rome. Or, le terme même d'écart implique la règle et la norme, et, par là, le modèle. Il faut donc penser la singularité sans aller jusqu'à l'écart ; et la régularité sans aller jusqu'à la règle. La solution consiste à penser les choses « à l'envers » de ce qu'on ferait *a priori* : plutôt que de chercher à classer l'ensemble en éléments fixes – avec des écarts –, il faut considérer l'ensemble dans sa variabilité et concevoir la codification comme un assemblage d'éléments qui, tout en constituant un horizon d'attente pour le spectateur, ne sont pas figés – ce qui implique de penser les « écarts » comme des variations.

Tel est précisément ce que je voudrais faire ici : penser à la fois la codification et la variation, et même, plus exactement, penser la codification comme variation. Je le ferai (postulant que la comédie romaine est toute entière un spectacle codifié) à l'aune d'un exemple musical, celui du passage de la musique et du chant à la parole sèche – que j'appellerai « silence musical ». Dans un premier temps, il s'agira, en étudiant deux extraits de comédies de Plaute, de montrer comment les variations avec la convention du silence

³ Par exemple, Law (1922, pp. 105-106) ; Duckworth (1952, p. 374) ; Paratore (1969, p. 141) ; Beacham (1991, p. 32) ; Dumont et François-Garelli (1998, p. 74). Même Moore, qui essaie de circonscrire une grammaire de « règles » réinsère finalement la variété en présentant des règles variées, contradictoires et en partie injustifiées : Moore (1999).

⁴ Dans un théâtre musical, *a fortiori*, la musique ne peut pas échapper à la codification – s'il y a bien codification. Rappelons juste que la musique concerne plus de la moitié de la représentation et que les didascalies conservées des manuscrits donnent avec le nom de l'auteur celui du compositeur.

⁵ Si la critique s'accorde généralement à repérer des conventions qui régissent le spectacle – comme celles des masques et des costumes, par exemple (Wiles 1991) –, cet accord ne concerne pas le domaine de la musique.

musical n'invalident pas la codification comme le feraient des « écarts », mais au contraire la font fonctionner et la constituent, au point même de produire le rire ; de montrer, en somme, qu'une scène dans laquelle se produit un silence musical ne se comprend pas sans la connaissance de la codification qui régit l'arrêt de la musique. Puis, à la lumière de ces deux exemples, il sera temps alors de proposer la théorie d'une pratique sans théorie, c'est-à-dire d'expliciter ce lien entre la codification et la variation – et de remplacer ainsi, pour les comédies de Plaute, la notion de variété par celle de variation.

LA CODIFICATION DU SILENCE MUSICAL.

Avant de repérer la convention du silence musical, rappelons rapidement le fonctionnement musical d'une *comoedia palliata*. Une comédie est constituée de parties avec musique – *canticum* – et de parties sans musique – *diuerbium*. Chaque morceau implique des interprètes spécifiques et détermine une technique de jeu pour l'acteur : dans un *canticum*, un flûtiste – *tibicen* – soutient la voix du chanteur – *cantor* – qui énonce donc le texte du personnage pendant que l'acteur « danse » ; dans le *diuerbium*, il interprète seul le personnage, en disant le texte lui-même⁶. Or, le choix d'un morceau avec ou sans musique et le passage de l'un à l'autre ne dépend pas, comme on l'a trop souvent dit, de la fantaisie de Plaute⁷. C'est le cas pour l'arrêt de la musique : il correspond à une sortie de scène. Soit tous les personnages quittent l'espace scénique, laissant la place à un acteur qui fera alors son entrée en *diuerbium*, c'est-à-dire sans accompagnement musical ; soit un personnage seulement sort et celui qui reste passe immédiatement au *diuerbium*. La simplicité de cette convention et la régularité des occurrences devaient assurer une perception de cette codification du silence musical. Ce d'autant plus que l'arrêt de la musique n'intervenait pas subitement mais était précédé et signalé par un ensemble de paramètres. Les acteurs, en effet, avant de sortir de scène suivaient toujours le même parcours verbal et gestuel⁸, qui annonçait au public la fin du *canticum* ; je propose de l'appeler cérémonial de clôture.

Ainsi, la sortie d'un personnage est toujours énoncée verbalement, et le plus souvent doublement, par celui qui sort et par son partenaire qui commente le mouvement. Le verbe aller se retrouve conjugué à la première et à la troisième personne, au présent et au parfait : *eo* – je pars / *abiit* – il est parti. A l'énonciation du départ, s'ajoutent aussi des indications sur les actions qui seront accomplies hors scène. Ces précisions souvent sans intérêt

⁶ Pour une présentation détaillée, Letessier (2004).

⁷ Sur le passage du *diuerbium* au *canticum*, Letessier (2007).

⁸ Ce parcours se retrouve à chaque sortie mais il est beaucoup plus développé lorsqu'il correspond à un arrêt musical. Une telle insistance est caractéristique du fonctionnement d'un espace sans scénographie où ce sont d'abord les mouvements d'entrée et de sortie qui structurent l'espace de jeu.

pour l'intrigue ont pour fonction précisément de faire basculer la scène, de marquer la clôture de la scène en cours en faisant « exister » un autre temps et un autre espace. Ce mouvement de bascule annonce la sortie imminente, la fin de la scène, c'est-à-dire l'arrêt de la musique.

Cette énonciation verbale de la sortie et du hors scène se double également d'une énonciation gestuelle de type chorégraphique. Cette danse qu'exécute l'acteur n'appartient plus directement à la scène en cours puisqu'elle rend visible l'espace-temps de l'action hors scène. Par là, elle annonce aussi le silence musical qui va clore la scène. Enfin, le mouvement de sortie n'est pas seulement commenté par une voix extérieure, il se fait sous le regard d'un autre. Un tel geste n'a rien d'anodin. L'acteur qui braque son regard sur son partenaire attire ainsi l'attention du public sur ce dernier et place au premier plan l'acte même de la sortie de scène. Lorsque tous les acteurs sortent de scène, les sorties sont ainsi échelonnées – ce qui permet à l'un des acteurs d'assurer ce « regard-caméra » sur son partenaire.

L'association de ces différents paramètres que sont les énonciations gestuelle et verbale de la sortie et du hors scène associées au regard-caméra fondent la codification du silence musical. Ils ne sont pas fixés : tous ne sont pas forcément présents à chaque fois et, outre la possibilité que la sortie soit exécutée par tous ou par un seul personnage, et donc que le silence soit ou non suivi d'une scène vide, un élément peut toujours en remplacer un autre (l'énonciation gestuelle peut remplacer la verbale, par exemple). Les combinaisons, c'est-à-dire les variations, sont multiples et il est déjà possible de poser le fait que la codification est constituée par ces éléments qui sont, à des degrés plus ou moins grands, soumis à variation. Quoi qu'il en soit, pour le spectateur, cet ensemble variable de paramètres constitue l'horizon d'attente du silence musical. Le public qui assiste aux jeux scéniques connaît ce cérémonial de clôture et s'attend à le retrouver. Par conséquent, pour l'auteur comique, il y a là matière à se jouer des attentes du spectateur, c'est-à-dire à produire le rire – en introduisant des variations dans cet ensemble de paramètres qui est pourtant déjà constitué d'un ensemble de variations ! Deux exemples permettront de le prouver.

VARIATIONS DU SILENCE MUSICAL : LES EXEMPLES DE *PSEUDOLUS* ET *CASINA*.

Pseudolus offre l'exemple d'un cérémonial de clôture qui peine à se réaliser. On retrouve bien les éléments qui fondent la codification mais, soumis à variation, ils en empêchent quasiment le déroulement.

L'intrigue d'une comédie consiste généralement dans la ruse qu'un esclave élabore pour son jeune maître afin d'arracher au proxénète une belle prostituée. Au début de *Pseudolus*, Philocomasie, la prostituée, objet du désir de Calidore, le jeune homme, a déjà été vendue à un soldat. La situation est donc désespérée et l'intrigue, bloquée. Ce n'est qu'au terme d'un long *canticum* de 260 vers où ils affrontent le proxénète Ballion que Pseudolus

et son maître parviennent à conclure un nouvel accord commercial pour l'acquisition de la prostituée – ce qui permet de relancer l'intrigue et le spectacle. Pseudolus invite alors son jeune maître Calidore à quitter la scène, c'est-à-dire à mettre fin à ce long morceau musical :

PSEVDOLVS	<i>Nunc, Calidore, te mihi operam dare uolo.</i>
CALIDORVS	<i>Ecquid imperas ?</i>
PSEVDOLVS	<i>Hoc ego oppidum admoenire ut hodie capiatur uolo.</i>
PSEVDOLVS	<i>Ad eam rem usust hominem astutum, doctum, cautum et callidum, Qui imperata ecfecta reddat, non qui uigilans dormiat⁹.</i>
PSEUDOLUS	Maintenant, Calidore, je veux que tu me prêtes attention.
CALIDORE	Qu'ordonnes-tu ?
PSEUDOLUS	Moi, je veux assiéger cette place forte et qu'elle soit tombée aujourd'hui.
PSEUDOLUS	Pour cette affaire, j'ai besoin d'un homme qui soit fourbe, habile, méfiant et rusé Qui puisse suivre mes ordres et qui ne dorme pas éveillé !

En indiquant la maison du proxénète au moyen d'une comparaison militaire caractéristique de l'esclave – *hoc oppidum* –, Pseudolus montre la porte à son maître, c'est-à-dire la sortie. De fait, la demande d'un personnage capable de le seconder dans la construction de la ruse constitue un véritable congédiement pour Calidore : dans la comédie romaine, le jeune homme n'a pas les qualités demandées ; pour trouver un tel personnage, Calidore doit forcément quitter la scène. Cette demande annonce donc sa sortie en même temps qu'elle indique ce qu'il fera hors scène. On retrouve ainsi les deux éléments constitutifs du cérémonial de clôture que sont l'énonciation de la sortie et celle du hors scène, mais avec une première variation notoire puisque cette double énonciation est faite par le personnage qui, restant sur scène, est censé commenter la sortie de son partenaire. Tout l'extrait et tout le comique reposent précisément sur cette variation puisque cette énonciation n'entraîne pas la sortie attendue de Calidore mais suscite sa curiosité – ce qui bloque le cérémonial, à peine lancé :

CALIDORVS.	<i>Cedo mihi, quid es facturus ?</i>
PSEVDOLVS	<i>Temperi ego faxo scies. Nolo bis iterari; sat sic longae fiunt fabulae¹⁰.</i>
CALIDORE	Dis moi, qu'est-ce que tu vas faire ?
PSEUDOLUS	Tu le sauras au moment voulu. Je ne veux pas le répéter deux fois ; les pièces sont assez longues comme ça.

La réplique sur la longueur des comédies est une blague traditionnelle, mais le passage soudain au niveau métathéâtral révèle ici les difficultés

⁹ Plaute, *Pseudolus* (pp. 383-386).

¹⁰ 387-388.

qui se posent au niveau de la représentation: le cérémonial bloqué, le déroulement du spectacle est compromis! D'où cette parole d'acteur à acteur. Et la compréhension dont va faire preuve Calidore ne fait que compliquer la situation puisqu'en formulant son accord avec les paroles de son partenaire, il maintient le blocage du cérémonial, obligeant Pseudolus à passer aux injonctions directes :

CALIDORVS *Optimum atque aequissimum oras.*
PSEVDOLVS *Propera, adduc hominem cito*¹¹.

CALIDORE Tu as entièrement raison, c'est très juste.
PSEUDOLUS Dépêche-toi, ramène moi vite mon homme.

Le même mouvement comique se poursuit et Calidore continue de parler plutôt que de sortir :

CALIDORVS *Pauci ex multis sunt amici, homini qui certi sient*¹².

CALIDORE Même si on a beaucoup d'amis, il y en peu qui sont des hommes sûrs.

Il y a bien une légère progression dans la mesure où le jeune homme se place cette fois dans la position de suivre les ordres de Pseudolus, mais il dit la difficulté de sa tâche, c'est-à-dire sa difficulté à sortir. S'il y a un semblant d'énonciation du hors scène, il est aussitôt présenté comme presque impossible.

Après l'exposition par Pseudolus d'une solution méthodique qui vise à rendre réalisable cette sortie, la réponse de Calidore participera du même mouvement comique qui consiste à se rapprocher de la codification attendue sans jamais la réaliser :

PSEVDOLVS *Ego scio istuc. Ergo utrumque: tibi nunc dilectum para*
Ex multis, atque exquire illinc unum qui certus siet.

CALIDORVS *Iam hic faxo aderit*¹³.

PSEUDOLUS Je sais cela. Donc deux choses : fais maintenant un choix
Parmi tes nombreux amis et cherche à partir de là qui est sûr.

CALIDORE Il sera là au moment voulu.

En énonçant l'arrivée imminente du personnage demandé, Calidore énonce indirectement sa propre sortie sans sortir pour autant. En se plaçant du point de vue du résultat et non de sa réalisation, en faisant comme s'il était sorti, il n'accomplit toujours pas le cérémonial de clôture ! D'où l'intervention directe de Pseudolus qui entraîne la sortie de Calidore et le silence musical:

¹¹ 389.

¹² 390.

¹³ 391-393.

PSEVDOLVS *Potin ut abeas ? tibi moram dictis creas*¹⁴

PSEVDOLVS Est-ce que tu peux sortir ? Tu me retardes avec tes paroles.

La scène montre donc les efforts de Pseudolus pour faire sortir son maître et accomplir le cérémonial de clôture. L'enjeu est métathéâtral : il s'agit de suivre la codification du silence musical. Par conséquent, le spectacle repose bien sur la connaissance qu'a le public de la codification du silence musical. De fait, si le cérémonial peine à se réaliser, il est facilement reconnaissable : tous les éléments qui le constituent se retrouvent bien mais systématiquement mis en variation. Et ces variations ne nuisent pas à la codification : au contraire, elles la font fonctionner et produisent le comique de la scène. L'intérêt de cet extrait repose, en somme, sur les jeux de variation qui rendent difficile – c'est-à-dire drôle – à réaliser l'accomplissement du cérémonial.

Il en va de même lorsque les variations sont plus radicales, ainsi que le montre l'exemple extrême de *Casina* où le silence musical se fait sans qu'il y ait sortie de scène. La scène montre la rencontre de la soi-disante Casina et du vieux Lysidame accompagné de son esclave Olympion. Lysidame, ayant gagné au sort la servante Casina, la reçoit en habit de mariée ; il compte la donner en mariage à son esclave et jouir des faveurs de la jeune épouse le premier, avant le mari. Mais la femme de Lysidame, ayant compris la situation, a fait déguiser son propre esclave en mariée et la rencontre ne se déroule pas pour le vieux comme prévu...

CANTICVM

LYSIDAMVS

Corpusculum malacum.

OLYMPPIO

Mea uxorcula... Quae res ?

LYSIDAMVS

Quid est ?

OLYMPPIO

Institit plantam

Quasi luca bos.

LYSIDAMVS

Tace sis.

DIVERBIVM

LYSIDAMVS

Nebula haud est mollis aequae atque huius est pectus

OLYMPPIO

Edepol papillam bellulam !... Ei misero mihi !

LYSIDAMVS

Quid est ?

OLYMPPIO

Pectus mi icit non cubito, uerum ariete.

LYSIDAMVS

Quid tu ergo hanc, quaeso, tractas tam dura manu ?

At mihi, qui belle hanc tracto, non bellum facit.

Vah !

OLYMPPIO

Quid negotist ?

LYSIDAMVS

Opsecro, ut ualentulast !

Paene exposiuit cubito.

OLYMPPIO

*Cubitum ergo ire uolt*¹⁵.

¹⁴ 393.

¹⁵ Plaute, *Casina*, (vv. 843-852).

CANTICUM

LYSIDAMVS

OLYMPION

LYSIDAMVS

OLYMPION

Le petit corps délicat !

Ma petite femme... Qu'est-ce que c'est ?

Qu'est-ce qu'il y a ?

Elle s'est plantée sur mon pied,

C'est un éléphant.

Tais-toi.

LYSIDAMVS

DIVERBIUM

LYSIDAME

OLYMPION

LYSIDAME

OLYMPION

Une vapeur n'est pas aussi douce que sa poitrine

Par Pollux, le joli petit téton ! Aïe, pauvre de moi !

Qu'est-ce qu'il y a ?

Elle m'a frappé la poitrine. Pas avec un coude mais avec un bélier !

LYSIDAME

Pourquoi tu la mènes d'une main si rude aussi ?

Moi qui ne la malmène guère, elle ne me fait pas la guerre.

Ah !

Que se passe-t-il ?

OLYMPION

LYSIDAME

Pitié ! Comme elle est en forme !

Elle m'a presque éjecté d'un coup de coude.

OLYMPION

Elle veut aller s'accouder sur un lit !

La rencontre ne se déroule pas comme prévu puisque la musique cesse sans qu'il y ait sortie de scène et que les acteurs passent de la danse du *canticum* au jeu non chorégraphique du *diuerbium* sans quitter la scène. En effet, si la situation de jeu reste la même (Casina repoussant Lysidame et Olympion), les techniques d'interprétation changent. Si dans le morceau chanté il est question du pied d'Olympion, dans le morceau parlé les parties du corps exhibées sont la poitrine et le coude de Casina. Or, la technique corporelle du *canticum* nécessite précisément pour l'acteur l'utilisation de tout le corps, en particulier le pied qui donne le rythme de la danse tandis que la technique du *diuerbium* sollicite, elle, le haut du corps : la tête, la poitrine et les mains. Le passage du pied écrasé au coup de coude dans la poitrine correspond donc bien aux deux modes d'interprétation des acteurs, exceptionnellement liés dans une même scène.

Le problème qui se pose est donc le suivant : soit cet arrêt marque un décrochage avec la codification et constitue une fantaisie de Plaute, une occurrence non expliquée – un cas de « variété » –, soit il fait jouer la codification attendue en mettant celle-ci en variation et se comprend en son sein. Dans ce cas, ce silence, pour exceptionnel qu'il soit, ne constitue pas un arrêt musical survenu par surprise et de façon incompréhensible mais un silence annoncé et attendu comme tel. De fait, le silence musical de *Casina* s'explique par un jeu chorégraphique métathéâtral. La musique cesse au moment où Olympion se fait écraser le pied par l'esclave Chalinus déguisé en jeune mariée. L'enseignement de trois autres extraits similaires¹⁶ nous aide ici à reconstituer la scène : dans tous ces cas où la musique cesse sans qu'il y ait

¹⁶ Letessier (2004, pp. 284-313).

sortie de scène, un personnage a les pieds ou les jambes entravés. C'est donc ce geste d'entrave qui arrête la musique en empêchant l'acteur de danser ! Un tel jeu est caractéristique de ce type de spectacle musical, au centre duquel se situe non pas le chanteur mais le danseur. Pour mettre fin à la musique, on ne bâillonne pas le chanteur comme on pourrait le faire dans la comédie musicale ou l'opéra (qu'on songe par exemple à Baba la Turque dans *Rake's Progress* de Stravinsky) mais on immobilise les pieds du danseur.

Une telle variation métathéâtrale n'invalide pas la codification attendue qui associe silence et sortie de scène mais elle la valide dans la mesure où le comique de la situation métathéâtrale l'implique (ce n'est pas la seule interruption de la danse qui produit les rires mais son interruption à un moment qui n'est pas celui de la tradition musicale) et surtout, dans la mesure où ce silence, tout exceptionnel qu'il soit, est justifié : il fait spectacle et de même que le silence musical, il est signalé à l'avance par tout un faisceau d'annonces qui reconstitue une sorte de cérémonial de clôture. Le public sait ainsi, avant même que la musique soit interrompue, que le silence se fera sans qu'il y ait sortie. Ainsi le cri de douleur du danseur Olympion et son explication sur sa cause n'entraînent pas immédiatement l'arrêt de la musique. Ce qui signifie que le public assiste à l'immobilisation progressive du danseur – spectacle qui fonctionne comme l'énonciation gestuelle du silence musical à venir. De même, Lysidame fait l'énonciation verbale du silence musical en lui ordonnant de se taire: *Tace sis*. Il ne s'agit pas, en effet, d'une demande d'un silence textuel mais gestuel : Olympion ne cesse pas de parler mais de danser dans le *diuerbium*.

Mais il y a plus : ce silence, clairement énoncé à la fin du *canticum* est aussi annoncé par un ensemble d'éléments sur tout le passage. En effet, la danse qui réunit le vieux Lysidame, son esclave et Casina se présente d'emblée comme une danse difficile à exécuter et à maintenir – ce qui crée un suspens immédiat. Déjà Lysidame et Olympion sont rivaux et réclament chacun la propriété de Casina, c'est-à-dire le droit de serrer de près la danseuse rétive, et d'exécuter une danse à deux – dans une scène à trois ! Mais surtout, l'espace même dans lequel ils évoluent rend impossible la danse érotique que Lysidame comme Olympion désirent. La scène est en effet écrite en *canticum* polymètre. Or, ce *canticum*, tel qu'il fonctionne dans la codification traditionnelle, délimite un espace d'entrée dans lequel tout rapprochement spatial entre les personnages est impossible¹⁷. Dans un *canticum* polymètre, les personnages dansent à distance en faisant des apartés. Le spectacle qui s'offre ici dès le début du *canticum* constitue donc une première variation radicale avec la tradition attendue puisque les deux hommes essaient de danser collés à Casina. La musique dit que leurs efforts sont vains, et qu'une telle danse est vouée à l'échec et ne peut pas durer. C'est donc finalement tout le spectacle de la scène qui annonce l'arrêt imminent de la danse et du chant.

On retrouve ainsi bien tout un ensemble d'annonce et d'énonciation du silence semblable à celui du cérémonial de clôture. Ce jeu radical de

¹⁷ Letessier (2004, pp. 96-138).

variations qui arrête la musique sans qu'il y ait sortie de scène, n'est pas en rupture avec la codification attendue du silence musical. Elle s'y rattache en creux et l'active dans la mesure où l'accident métathéâtral supprime la possibilité de voir réaliser cette codification attendue¹⁸; elle s'y rattache aussi en reproduisant un système d'annonces du silence et même, dans un deuxième temps, en retrouvant le lien entre le silence et la sortie de scène. Le *diuerbium* entraîne, en effet, finalement la sortie de scène des personnages. Le but ultime de Lysidame et Olympion n'était-il pas de rentrer célébrer et consommer la nuit de noce avec la nouvelle mariée ? La variation radicale avec la codification attendue a permis l'accomplissement de la sortie de scène, c'est-à-dire a permis finalement que la codification traditionnelle soit suivie et vérifiée.

Ces deux extraits ont donc montré qu'il est impossible de comprendre une comédie de Plaute sans prendre en compte cet horizon d'attente que partageaient les spectateurs et qui constituaient la codification. Ils ont aussi permis de constater que la variation construit le spectacle. Perçue comme telle par le spectateur, elle ne marque pas une rupture avec la codification attendue mais la fait fonctionner et la valide – et ce, même s'il s'agit d'une variation radicale – et produit le rire.

Il est temps maintenant de définir ce qu'on entend par « codification » et d'articuler cette notion avec celle de variation ; en bref, de prolonger ce que montrent ces deux exemples de silence musical par une réflexion théorique et méthodologique. Nous le ferons en cinq points.

LA CODIFICATION ET LA VARIATION : THÉORIE D'UNE PRATIQUE SANS THÉORIE.

On a vu que la variation, même radicale, n'invalide pas la codification. Elle ne contredit pas telle ou telle règle pour la simple raison que la codification ne peut pas être constituée de règles. C'est notre premier point : une comédie ne peut pas être conçue comme l'application d'un ensemble de règles. Le mot « règle », en effet, a une double signification : « à la fois principe qui explique l'action et norme qui la régit¹⁹ ». Or, trouver une explication ne revient pas à trouver une norme. Repérer des fonctionnements réguliers n'autorise pas à formuler un ensemble de règles. La régularité n'implique pas la norme. Pierre Bourdieu, dans son *Esquisse d'une théorie de la pratique*, écrit ainsi :

«Faire de la régularité, c'est-à-dire de ce qui se produit avec une certaine fréquence, statistiquement mesurable, le produit du règlement consciemment édicté et consciemment respecté (...) ou de la régulation

¹⁸ Pour prendre une comparaison plus récente, cela reviendrait à ce qu'un acteur, par « accident », fasse tomber le rideau avant la fin de la représentation. La chute précoce et métathéâtrale de ce rideau ferait fonctionner le code du baisser de rideau en le rappelant.

¹⁹ Bourdieu (2000, p. 309).

inconsciente d'une mystérieuse mécanique cérébrale (...), c'est glisser du modèle de la réalité à la réalité du modèle : « considérons la différence entre 'le train a régulièrement deux minutes de retard' et 'il est de règle que le train ait deux minutes de retard' (...) »²⁰

La régularité ne fait que créer un horizon d'attente (ici, le retard du train), elle ne suppose aucun savoir normatif préexistant. De même, on ne peut pas déduire de la régularité de certains fonctionnements dans les comédies de Plaute l'existence d'une grammaire de règles. La correspondance entre la sortie de scène et le silence musical ne constitue pas une «règle» mais une attente du spectateur.

Par conséquent – deuxième point – la reconstitution d'un modèle, même idéal, n'est pas possible. Retrouver la codification n'implique pas de reconstruire un modèle qui n'a jamais existé à Rome où, nous l'avons dit, il n'y avait pas de discours sur l'acteur ou sur les jeux scéniques. L'écriture d'une comédie est une pratique sans théorie. Le spectateur n'avait pas en tête un modèle idéal, de même que Plaute n'a pas appliqué des règles, même transmises oralement. Penser la comédie comme l'exécution individuelle d'un modèle reviendrait de surcroît à considérer les variations comme des irrégularités et à penser chaque pièce comme l'actualisation divergente du modèle théorique. Cela reviendrait, en somme, à poser une méthode historique et évolutionniste avec un temps d'élaboration du modèle, une période d'épanouissement suivie d'une phase de dégénérescence²¹. Selon ce type de raisonnements, certaines comédies n'en seraient donc pas – quand bien même elles auraient été représentées, c'est-à-dire auraient accompli leur fonction rituelle puisque, rappelons-le, dans la Rome antique, le théâtre assure une fonction rituelle.

Si on veut bien admettre qu'une comédie n'est pas l'exécution individuelle d'un modèle, il faut cependant reconnaître que nous travaillons sur la régularité de certaines occurrences et que nous distinguons nécessairement les éléments réguliers de ceux qui n'apparaissent qu'une fois. L'enjeu consiste à le faire sans aller jusqu'à la règle. Ne pas aller jusqu'à la règle, c'est-à-dire sortir du système binaire du modèle et de son exécution, implique de ne pas radicaliser les liens réguliers que nous repérons entre les différents éléments repérés, et de penser les occurrences sur une fréquence de variabilité graduelle. Si rien n'est fixe, tout est variable. Une comédie peut donc se concevoir comme un ensemble de variables, plus ou moins récurrents. Cette notion de récurrence plus ou moins grande est fondamentale. Elle ne fige pas

²⁰ Bourdieu (2000, p. 253).

²¹ Une comparaison avec la théorie de la forme sonate (pratique sans théorie avant 1840) qu'a élaborée Czerny en 1840 pourrait être éclairante. Développant une pensée systémique, il perçoit les variations – ou plutôt les écarts – comme des divergences ou comme des actualisations primitives, dans une inévitable optique de progrès. Par ailleurs, les inexactitudes de son système, que relève Charles Rosen, proviennent directement de la démarche même qui consiste à rechercher un modèle et des règles au sein d'une pratique sans théorie. Rosen (1978, pp. 35-49).

le système en une structure qui absorberait les variations – ce qui reviendrait à reproduire finalement un système binaire modèle / exécution²². Il faudrait mieux parler, en s'inspirant de Deleuze, d'un agencement de variables plus ou moins récurrents. Et nous abordons le troisième point.

Dans *Mille plateaux* précisément, en réfléchissant sur l'idée d'une langue standard, Gilles Deleuze mène une réflexion sur l'idée de modèle et de règle standard, qui s'applique à notre travail sur la comédie modèle²³. Il y a, écrit-il, deux façons de penser les variables d'une même langue :

« Tantôt l'on traite les variables de manière à en extraire des constantes et des rapports constants, tantôt de manière à les mettre en état de variation continue »²⁴.

La pensée des (variables) constantes aboutit à postuler l'existence d'une langue-mère, c'est-à-dire à reconstituer un modèle, et donc à poser une hiérarchie entre les différentes réalisations : il y aurait une langue majeure, qui aurait pour pendant une langue mineure, qui mettrait en variation continue ces variables, qui ne seraient donc plus constantes. De même, pour la comédie romaine, on pourrait postuler l'existence d'une comédie idéale et, à côté, des comédies qui mettraient en variation les variables constantes de la comédie idéale, qui n'en seraient plus. Il est donc nécessaire d'éviter, comme nous l'avons vu, l'idée même du modèle et il convient de traiter les variables constantes et en variation continue ensemble puisque les variables constantes sont aussi sujettes à la variation :

« Constante ne s'oppose pas à variable, c'est un traitement de la variable qui s'oppose à l'autre traitement, celui de la variation continue »²⁵.

Ainsi, pour en revenir à la comédie romaine, il n'y aurait pas deux types de comédie, une idéale et une actuelle, mais deux façons de penser la comédie en en dégageant les variables (les plus) constantes et les variables en variation continue. Et nous pouvons maintenant définir la codification comme agencement de variables constantes et de variables en variation continue. Ainsi, la correspondance entre la sortie de scène et la création du silence musical constitue une variable constante ; la sortie concerne l'ensemble des personnages ou un seul : ces deux possibilités constituent une première mise en variation de la variable constante, soit deux variables en variation continue. Ce premier agencement s'enrichit encore d'autres variables qui forment ce que nous avons appelé le cérémonial de clôture, à savoir l'énonciation verbale et gestuelle de la sortie, le regard caméra. L'énonciation verbale, par exemple, est une variable en variation continue puisqu'elle peut être remplacée par l'énonciation gestuelle ou le regard caméra et peut être

²² Bourdieu (2000, pp. 247 sq).

²³ Deleuze et Guattari (1980, pp. 116-139).

²⁴ Deleuze et Guattari (1980, p. 130).

²⁵ Deleuze et Guattari (1980, p. 131).

formulée par le personnage qui sort ou celui qui le regarde sortir. Il existe en somme tout un continuum entre les variables constantes et celles en variation continue. Les différentes variables oscillent entre un pôle constant et un pôle de variation continue de façon graduelle à l'intérieur d'une comédie. C'est pourquoi il est plus juste de parler de « variables constantes » plutôt que d'« invariants ».

Donc, ces différentes données ne constituent pas des règles, mais un ensemble de « conventions ». C'est cet agencement de variables constantes et en variation continue que nous appelons précisément « codification ». Nous ne désignons pas par ce terme un code fixe et normatif et cette définition n'implique aucune contradiction entre la codification et la variation. Un théâtre codifié est un ensemble de variables, de pratiques transmises par la tradition et inventées par les auteurs, non un ensemble de règles codées mais une manière codifiée de pratiquer un art sans théorie²⁶.

Cette distinction – graduelle - des deux types de variables, constantes et en variation continue, que nous empruntons à Deleuze, est primordiale parce qu'elle permet de comprendre en quoi les variations peuvent être comiques dans un agencement où tout est variation. Ce lien entre la variation et le rire constitue notre quatrième point.

La variation comique, en effet, ne concerne pas toutes les variables de la comédie. Elle ne porte que sur les variables (les plus) constantes. Le « décalage²⁷ » comique est produit par une variable constante soumise à une variation discontinue. L'attente du spectateur ne porte pas, en effet, sur les deux niveaux de variables. La variation des variables en variation continue ne peut pas produire de surprise, *a fortiori* avoir d'effet comique. La surprise ne peut venir que des variables constantes. Les deux exemples étudiés ont révélé ainsi des forces comiques différentes. Le spectacle d'un personnage-acteur qui refuse de sortir de scène est moins drôle que celui d'un homme déguisé en jeune mariée qui danse avec la grâce d'un éléphant et sabote toute chorégraphie érotique. Dans *Pseudolus*, la variation porte sur des variables en variation continue : on est du côté du sourire²⁸. Dans *Casina*, le « décalage » est de taille puisque la scène met en variation la variable constante du silence musical.

²⁶ Bourdieu (2000, pp. 303-304).

²⁷ Le terme même de décalage est inexact. Il ne s'agit pas d'un décalage par rapport à un système normatif, un modèle, mais par rapport à l'attente du spectateur dans cet agencement complexe de la codification. Nous maintenons le terme mais en lui donnant ce sens précis.

²⁸ L'exemple est, bien sûr, plus complexe encore. La simple mise en variation des variables en variation continue ne produit aucun comique. Qu'un personnage sorte en énonçant lui-même sa sortie ou que l'énonciation soit faite par son partenaire ne change rien au potentiel comique. Ce qui provoque les rires, c'est la difficulté du jeune homme à accomplir le cérémonial de clôture, c'est-à-dire à sortir et à mettre fin à la musique. En somme, c'est la possibilité même de la mise en variation de la variable constante qui est en jeu et donne au passage sa force comique.

Ce qui renforce encore le comique de *Casina*, c'est la mise en variation d'autres variables constantes. Ce qui accentue aussi la perception du décalage. Ainsi nous avons vu que le silence exceptionnel était précédé – et annoncé – par un spectacle inhabituel. Cette impression d'inhabituel ne vient pas seulement de la variation de la variable constante du silence musical mais également de celle des variables constantes relevant d'autres catégories. Les danseurs se tenaient à proximité de la jeune Casina dans un espace musical qui se caractérise précisément par l'impossibilité de tout rapprochement spatial entre les acteurs. Il y a donc là une autre variable constante mise en variation. Mais la codification porte aussi sur les rôles, la gestuelle, les costumes, les séquences et l'intrigue. Là encore, cet extrait de *Casina* met en variation des variables constantes. Ainsi, un rôle féminin porte toujours, en plus d'un costume typique, un masque de femme. Or, ici, la jeune mariée Casina, jouée par un homme, arbore donc sous le costume blanc un masque masculin. De même, traditionnellement, la ruse est inventée par l'esclave ; or, ici, c'est l'épouse qui l'a construite et l'a mise en œuvre. Le décalage comique vient donc d'un ensemble de variables constantes relevant de différentes catégories soumises à variation²⁹. Il y a un grossissement des effets. Le relevé d'autres variations garantit l'effet comique du décalage que nous étudions, et peut donc constituer un critère de vérification.

Nous en arrivons ainsi à notre cinquième et dernier point – celui du lien entre la codification et la variation – qui nous permettra de conclure. Pourquoi toutes ces variations dans un spectacle codifié ? La réponse, à ce stade de la réflexion, paraît simple, voire tautologique. Dans la mesure où la codification se définit comme un agencement de variables (les plus) constantes et de variables en variation continue, et où une comédie romaine est un spectacle codifié, la variation est le fonctionnement même d'une comédie. Elle assure d'ailleurs, quand elle concerne les variables constantes, une part considérable du comique spécifique à un spectacle codifié. Par là, on voit qu'elle n'est pas une simple possibilité de fonctionnement de la codification mais qu'elle en constitue le mode nécessaire. Les « décalages » qui la constituent ne sont pas le signe de la variété de Plaute mais le fruit d'une variation : ils ne visent pas à lutter contre l'ennui ou la monotonie, mais à entraîner les rires du public. Or, ceux-ci sont nécessaires au rituel puisqu'ils marquent la participation de l'assistance. Par le rire, les spectateurs témoignent de leur connaissance pratique de la codification et valident le spectacle rituel comme tel. Il y a donc une fonction rituelle de la variation qui consiste à renouveler le spectacle à l'intérieur même de la codification sans figer pour autant celle-ci en système.

²⁹ La complexité de l'agencement vient aussi du fait que les variables constantes, nous l'avons dit, se placent elles mêmes sur une ligne graduelle, qui va des plus au moins constantes. La mise en variation d'une variable constante peu fréquente sera moins forte (et moins drôle), l'attente du spectateur étant alors moins précise, qu'elle le sera pour une variable constante aux occurrences fréquentes. Il faut donc ajouter au critère des variables constantes celui de la fréquence pour jauger la puissance comique de la variation.

Un spectacle répété à l'identique serait, en effet, un spectacle mort qui ne provoquerait pas le moindre rire et ne pourrait plus être représenté dans le cadre religieux des Jeux puisque les dieux assistant au théâtre sont censés partager le plaisir des hommes. Par conséquent, si une *comoedia palliata* doit suivre la codification attendue – c'est-à-dire faire preuve de régularité – pour des raisons rituelles (de même qu'un sacrifice devait se dérouler dans des conditions connues et répétées), elle doit le faire sans pour autant se répéter à l'identique. La variation rend cela possible puisqu'elle permet précisément de concilier régularité et singularité, c'est-à-dire de faire fonctionner et d'actualiser la codification sans la reproduire de façon figée. Autrement dit, la variation est nécessaire pour la permanence de la codification et du rituel.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEACHAM, R.C. *The Roman Theatre and its Audience*. London: Routledge, 1991.
- BOURDIEU, P. *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Paris: Seuil, 2000.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mille plateaux*. Paris: Éditions de Minuit, 1980.
- DUCKWORTH, G. E. *The Nature of Roman Comedy*. 2d édition. Bristol Classical Press, 1994.
- DUPONT, F. *L'orateur sans visage – Essai sur l'acteur romain et son masque*, Paris, PUF, 2000.
- DUMONT, J.; FRANÇOIS-GARELLI, M. *Le Théâtre à Rome*. Paris: Livre de Poche, 1998.
- LAW, H. *Studies in the songs of plautine comedy*. Wisconsin: Menasha, 1922.
- LETESSIER, P. *Musique et dramaturgie dans un théâtre codifié. Les comédies de Plaute*, thèse de doctorat. Paris III, 2004.
- _____. Des didascalies pour les spectateurs : nature et fonctions des didascalies internes dans les comédies de Plaute. In: CALAS, C.; ELOURI, R.; HAMZAOUI S.; SALAAOUI, T. *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Sud Editions / Presses Universitaires de Bordeaux: 2007, pp. 115-130.
- MOORE, T.J. Music and Structure. *AJPh*, 119, pp. 245-273, 1998.
- _____. Facing the music: character and musical accompaniment in Roman Comedy, *Syllecta Classica*, 10, pp. 130-153, 1999.
- PARATORE, E. Plaute et la musique, *Maske und Kothurn*, 15, pp. 131-160, 1969.
- ROSEN, C. *Le style classique*. Paris: Gallimard, 1978.
- SCHEID, J. *Quand faire, c'est croire*. Paris: Aubier, 2005.
- WILES, D. *The Masks of Menander. Sign and meaning in Greek and Roman Performance*. Cambridge: University Press, 1991.