

Un personnage à la croisée des regards: Hannon dans le Poenulus de Plaute.

Marie-Hélène Garelli

► **To cite this version:**

Marie-Hélène Garelli. Un personnage à la croisée des regards: Hannon dans le Poenulus de Plaute.. Cahiers des Études Anciennes, University of Ottawa & Laval University, 2014, Vision et regard dans la comédie antique, pp.183-201. hal-02093615

HAL Id: hal-02093615

<https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-02093615>

Submitted on 9 Apr 2019

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.

Un personnage à la croisée des regards : Hannon dans le *Poenulus* de Plaute

MARIE-HÉLÈNE GARELLI
Université Toulouse-Le Mirail

Le Carthaginois de Plaute occupe une place à part dans le corpus de comédies latines parvenues jusqu'à nous. Outre la présence très discutée de passages en punique qui lui confère le statut de document littéraire comparable aux textes des inscriptions puniques pour l'étude de cette langue¹, l'un des traits remarquables de cette pièce est qu'elle est la seule comédie latine à mettre en scène un héros non grec². Pour la représentation du Barbare, c'est au déguisement en étranger qu'avaient plutôt recours les auteurs de Comédie Nouvelle, de préférence à la représentation directe de l'étranger³. Pour l'œil du spectateur, la similitude était grande mais laissait sans doute peu de place à l'ambiguïté. Le déguisement devait faire l'objet d'un « signe » dramaturgique, qu'il soit sonore et lié au texte ou visuel et lié aux modalités d'incarnation de l'étranger par le personnage déguisé (masque, costume, gestuelle, etc.)⁴. *Le Carthaginois* confronte

¹ Cf. l'ouvrage de M. SZNYCER, *Les Passages puniques en transcription latine dans Le Carthaginois de Plaute*, Paris, Klincksiek, 1967.

² Il n'y a, par exemple, aucun personnage d'étranger dans *Le Perse* : le « Perse » est un esclave déguisé en étranger et la fille venue du fond de l'Arabie, une jeune athénienne déguisée.

³ C'est-à-dire que la Comédie Nouvelle déguise en étranger un personnage qui assume déjà un rôle typique de la comédie (esclave, courtisane, etc.).

⁴ Plaute y fait clairement référence dans le prologue de *l'Amphitryon* 143-145. Les vrais dieux, déguisés, qui ont pris la figure des

donc le lecteur, comme le spectateur, à un choix dramatique rare, du moins pour ce qui concerne le corpus conservé. Le Carthaginois, ce personnage singulier, qui se définit comme *peregrinus* et *aduenas*⁵, représenté dans sa différence visible et audible, attire tous les regards, suscite les interprétations les plus diverses, sans que le texte fournisse une clef d'interprétation définitive.

Plaute a-t-il choisi d'éclairer le regard du spectateur par des indices visibles (et audibles) ou son intention était-elle plutôt de brouiller l'image ? L'une des hypothèses de lecture, nous le verrons, prend pour fil conducteur la notion de stéréotype, dont la présence dans *Le Carthaginois*, nous paraît indiscutable. Plaute aurait joué, dans cette comédie, des possibilités dramaturgiques offertes par l'image stéréotypée de l'étranger, voire de l'ennemi de Rome, fondée sur des éléments visuels en principe caractéristiques. C'est le premier point que nous aborderons : l'image offerte aux yeux d'un spectateur romain et le jeu qu'elle instaurait éventuellement avec lui. Comme toute pièce de Plaute, *Le Carthaginois* est, avant tout, une comédie des regards, avec ses personnages traditionnels d'esclaves-metteurs en scène, de guetteurs et d'espions et ses scènes de déguisement, de leurre et

personnages portent, à l'intention exclusive du spectateur, un *signum*, un signe distinctif que décrit le prologue (des plumes sur le chapeau de Mercure, une torsade d'or sur la tête de Jupiter). Les personnages non déguisés ne portent aucun signe. Il en va sans doute ainsi d'autres déguisements comme dans *L'Imposteur*, pour la scène de l'esclave déguisé en soldat pour bernier le *leno* mais le texte ne fournit aucune indication, puisque la représentation ne comporte aucun risque de confusion pour le spectateur. Quel masque doit en effet porter le personnage déguisé si ce n'est son propre masque d'esclave qui, en le distinguant aux yeux du spectateur, devient une marque de « jeu dans le jeu » théâtral ? Dans *L'Eunuque* de Térence, Chérea déguisé en eunuque est-il reconnaissable, en tant que tel, par le spectateur ? Une étude des modalités de représentation du déguisement sur la scène antique reste à mener.

⁵ *Hominem peregrinum atque aduenam qui inrideas* : « toi qui ris d'un étranger et d'un voyageur » (1031).

de faux-semblants qui font de l'œuvre de Plaute une représentation complexe du pouvoir de l'illusion théâtrale. Mais, si le texte garantit généralement une « vérité » de l'intrigue, il semble que, dans *Le Carthaginois* les regards des personnages restent impuissants à saisir une quelconque vérité. Cette impuissance, c'est-à-dire l'écart entre les différents regards portés sur Hannon et les discours qui en résultent, sera notre deuxième objet d'étude. Le croisement complexe des regards portés sur un objet jamais clairement identifié construit une relation particulière entre l'œil du spectateur et celui des différents personnages. Enfin, nous nous interrogerons sur le sens de la dernière partie de la comédie (la comédie des regards portés sur Hannon) dans le contexte particulier d'une intrigue qui se présente comme une succession de scènes de « théâtre dans le théâtre », au sens large du terme, où des groupes de personnages « en jeu » sont offerts à l'observation et à l'interprétation d'autres groupes.

I

Stéréotypes et regard du spectateur

Le titre sous lequel la comédie nous a été transmise par les manuscrits, *Poenulus*, semble orienter notre lecture comme celle d'une comédie sur l'étranger. Certaines indications du prologue peuvent étayer cette interprétation. E. Fantham a montré combien le choix de la situation en Étolie était signifiant⁶. Du point de vue

⁶ E. FANTHAM, « Maidens in Other-Land or Broads Abroad : Plautus' *Poenulae* » in T. BAIER (ed.), *Studien zu Plautus Poenulus*, Tübingen, Gunter Narr, 2004, p. 235-251. L'auteur montre qu'aucun personnage n'est citoyen étolien. Hannon est carthaginois. Agorastoclès, né à Carthage puis réduit en esclavage, se trouve au moment de l'intrigue citoyen (par adoption d'un enfant non citoyen), ce qui n'aurait pas été légal à Rome ou à Athènes. Adelphasie et Antérostile sont nées à Carthage et esclaves. Giddenis, leur nourrice, l'est également. Milphion et Syncerastus sont des esclaves. Lycus vient d'Anactorium. Rien n'indique qu'il soit citoyen étolien. Antaménide est un soldat étranger dont l'origine n'est pas précisée. Les témoins (*aduocati*) affirment qu'ils

d'un public athénien comme d'un public romain (celui de Plaute), l'Étolie pourrait en effet représenter un lieu que l'absence de droit international transforme en lointain Ouest sauvage, un « ailleurs » où la dérégulation rend possible le déroulement d'une intrigue qui ne saurait avoir lieu en pays familier, Athènes ou Rome. Le choix est subtil car si l'Étolie, et plus précisément Calydon, est bien le cadre théorique de l'action et justifie le vide juridique souligné par E. Fantham, cette situation géographique n'est pas sensible à la représentation, ni même dans le texte. Le contexte de référence reste grec, comme dans toute autre comédie de Plaute⁷. Le jeune Agorastoclès, mais aussi Adelphasie dont il est amoureux, et sa sœur Antérasile, sont nés à Carthage, comme le personnage-titre, Hannon. La comédie met en scène des personnages non grecs en contexte grec qui, pour être lointain, reste familier pour le spectateur.

Hannon, un stéréotype de l'étranger ?

La mise en scène de personnages barbares était récurrente dans la tragédie grecque, qui y avait souvent recours dans la perspective d'une confrontation fictive entre Grecs et Barbares⁸. Cette confrontation, qui comportait aussi des potentialités comiques, a été utilisée ailleurs qu'au théâtre, pour susciter un rire consécutif au déplacement du centre et au décalage du point

ont acheté leur liberté, comme des *liberti* romains : il est difficile de saisir leur situation au regard d'une communauté grecque.

⁷ Cf. J. C. DUMONT, « L'Espace plautinien : de la place publique à la ville », *Pallas* 54 (2000), p. 103-112.

⁸ Ce procédé a été analysé, entre autres, par E. HALL dans *Inventing the Barbarian, Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford, Clarendon Press, 1989. Le comportement de ces « Barbares » faisait l'objet de projections stéréotypées dont les bases furent fixées dans la philosophie du IV^e siècle a. C., particulièrement chez Platon, mais étaient déjà en cours de canonisation dans la tragédie grecque : la stupidité (*amathia*), la lâcheté ou couardise (*deilia*), le laisser-aller (*akolasia*) et l'injustice (*adikia*) sont les défauts barbares correspondant aux vertus grecques de sagesse ou d'intelligence (*sophia*), de courage (*andreia*), de discipline ou maîtrise de soi (*sophrosune*) et au sentiment de justice (*dikaiosune*).

de vue. E. Hall⁹ a défini, à propos de la tragédie grecque, ces stéréotypes comme une série d'images mentales qui créent une barrière cognitive entre un peuple et un environnement réel. On imaginerait volontiers la mise en scène, par la Comédie Nouvelle, de ce regard distancié, décalé et suscitant le rire. Or il n'en est rien : ce n'est pas ainsi que ce système comique est conçu ni qu'il fonctionne. D'après le prologue, le titre de *Patruus* aurait été donné à la comédie par Plaute lui-même, ce qui renvoie le spectateur à une intrigue familiale classique de la Comédie Nouvelle.

Les stéréotypes appliqués à Hannon ayant été mis en lumière avec précision, nous ne reprendrons pas ici le détail de l'analyse¹⁰. Hannon semble incarner les stéréotypes appliqués dans la littérature latine au « Punique » : un savoir dissimulé, un comportement rusé, une apparence ridicule et exotique. À cela, le texte ajoute peut-être la notion de sexualité pervertie¹¹. Son odeur déplaisante d'ail et d'oignon (1313-1314), son discours font, à plusieurs reprises, l'objet d'un traitement cohérent avec son apparence étrange. La déformation parodique que fait subir Milphion à la langue du Carthaginois présente l'intérêt dramatique de maintenir Hannon dans le statut d'étranger en

⁹ E. HALL, *op. cit.*, p. 103. Les stéréotypes ethniques mis en œuvre dans *Le Carthaginois* sont des traits de caractère ou des spécificités comportementales ou vestimentaires attribués à un groupe ethnique comme projection des traits et des comportements considérés comme indésirables dans la culture qui les a produits (en l'occurrence une culture romaine).

¹⁰ Cf. E. BURCK, « Das Bild der Karthager in der römischen Literatur », in J. VOGT (ed.), *Rom und Karthago*, Leipzig, Koehler & Amelang, 1943 p. 297-345 ; M. DUBUISSON, « L'Image du Carthaginois dans la littérature latine », *Studia Phoenica* 2 (1983), p. 159-167.

¹¹ La critique toucherait au statut du personnage : il a une apparence d'esclave. Il est également traité d'« homme à femmes », *mulierosus*. G. F. FRANKO, « Incest and Ridicule in the *Poenulus* of Plautus », *CQ* 45 (1995), p. 250-252, évoque le « risque » d'inceste pris par Hannon dans la recherche de ses filles. Au début de la scène de reconnaissance, il ne les détrompe pas dans l'image qu'elles se font de lui comme client.

incapacité de communiquer avec des Romains (990-1028). Ces stéréotypes servent-ils l'expression d'une xénophobie dont certains ont pensé qu'elle était de nature à réjouir un public romain en période de **conflit** ou à l'issue d'un **conflit** qui marqua l'histoire de Rome¹² ? **Sont en effet ridiculisés, dans la suite du texte, les compagnons d'Hannon pour leurs anneaux aux oreilles (978-981), par l'esclave Milphion dont le discours a pour thème « ils ne sont pas comme nous ».** Dans *Le Carthaginois*, les stéréotypes n'opposent pas deux groupes stables et clairement définis au sein de la comédie, mais semblent fondés sur un « regard » romain porté sur l'étranger, regard qui lui-même n'est jamais porté sérieusement par le texte. Par ailleurs, même si la figure du Carthaginois est clairement utilisée à des fins comiques dans *Le Carthaginois*, les jeux de scène et de langage qui naissent autour de cette figure évitent la caricature du personnage. Le

¹² La majorité des comédies de Plaute furent présentées entre 212 a. C. et 186 a. C., c'est-à-dire dans une période située après les grandes victoires d'Hannibal du début de la Deuxième guerre punique et la censure de Caton (184). *Le Carthaginois* est parfois tenu pour postérieur à la Deuxième guerre punique, comme certaines autres pièces (*Le Perse*) mais considéré aussi par les plus autorisés comme faisant partie des premières comédies (entre 215 et 206 a. C). L'idée a souvent été défendue selon laquelle le personnage incarnerait un regard romain sur l'ennemi vaincu. Si la pièce est précoce, l'argument est réversible et *Le Carthaginois* développe un point de vue sur l'ennemi à battre. Le soldat Antaménide qui, dans la pièce, couvre d'insultes Hannon deviendrait un porte-parole des soldats romains. En dehors de ces hypothèses, le seul critère interne de datation reste l'allusion des vers 524-525, qui évoque une période de paix peut-être contemporaine à la représentation. Mais nous sommes au théâtre : l'allusion à la paix peut aussi faire partie de la fiction et ne décrit pas nécessairement une situation contemporaine. Elle figurait peut-être dans le modèle grec. La comédie ne contient pas d'allusion identifiable à la Deuxième guerre punique qui soit aussi précise que la mention connue de *La Comédie de la corbeille* (197-202) datable au plus tard de 202 a. C., et sans doute d'une période antérieure, si l'on considère qu'il s'agit d'une exhortation à la victoire.

dialogue théâtral, qui confronte les points de vue, ne garantit en effet aucun des regards portés sur lui.

La ruse et la tromperie ne sont pas, chez Plaute, l'apanage des Carthaginois : l'auteur fait également mention d'une *graeca fides*¹³. Cette image de la « vie à la grecque » reste ambiguë puisque, dans le système de la comédie latine, elle s'applique, de fait, à des personnages grecs incarnés de surcroît par des acteurs romains¹⁴ et ne saurait être lue au premier degré comme une critique des Grecs relevant d'un anti-hellénisme de Plaute. Elle se révèle en tout cas voisine des comportements reprochés à notre Carthaginois : vie dissolue, amour des femmes, caractère efféminé. Hannon est affublé des caractéristiques littéraires propres à l'étranger, qu'il soit carthaginois ou grec, avec toutes les nuances que cela suppose en contexte dramatique. Les stéréotypes ne sont pas des signes dramaturgiques clairs. Au premier degré, ils permettent à des Romains de rire d'un Carthaginois. Au second degré, ils sont nuancés par des qualités manifestement romaines. Le texte maintient les deux lectures comme des possibles.

La mise en scène des points de vue

Plaute n'a pas choisi d'offrir aux spectateurs une comédie radicalement exotique ou dépaysante, avec tout l'appareil scénique que cela pouvait impliquer : costumes, masques, gestuelle, etc. Le texte témoigne de choix différents. Celui,

¹³ Dans la bouche de certains personnages, le Grec mène la *dolce vita* en s'adonnant aux banquets, et le terme qui qualifie ce comportement est *pergraecari*, « mener la vie à la grecque ». L'esclave Grumion, sage, réprimande Tranion qu'il accuse de toutes les débauches : « Ah vraiment [...] mignon de tout le monde [...] tant que tu en as envie et loisir, fais bombance, dissipe le bien du maître, pervertis son fils, un excellent garçon. Passez vos jours et vos nuits à boire, continuez à vivre à la grecque (*pergraecamini*), achetez des maîtresses, affranchissez-les, engraissez des parasites [...] » (*La Comédie du fantôme* 22 sq.). Cf. aussi *La Comédie des ânes* 199 ; *Les Bacchides* 743 sq.

¹⁴ E. GRUEN, *Studies in Greek Culture and Roman Policy*, Leiden, Brill, 1990, p. 124-157.

d'abord, de la complexité et de la nuance : un lieu lointain comme l'Étolie abrite des Carthaginois bien peu différents des Grecs ; l'intrigue révélera qu'ils sont bien des étrangers. Celui, ensuite, du traitement des oppositions et des contrastes : Hannon est le seul étranger représenté, sur scène, comme spectaculairement punique. C'est à lui seul (avec la troupe qui l'entoure lors de son arrivée), que Plaute choisit d'attribuer les traits et le costume du Carthaginois. Dès sa première apparition, le regard du spectateur, guidé par les indices visuels portés par le costume et prévenu par le monologue en punique d'Hannon, est incité à le distinguer. Le choix de concentrer la représentation du Carthaginois sur un seul personnage, visiblement différent des autres (même si Hannon est entouré d'une troupe d'esclaves africains) traduit-il une intention esthétique et dramatique de Plaute, celle du traitement des oppositions ? Mais qui s'agit-il d'opposer ? Grecs et non Grecs ? Où sont donc les Grecs de référence dans notre comédie ? Les seuls Grecs seraient le maquereau et le soldat, qui finissent toujours par être les victimes ridicules d'une ruse dans la Comédie Nouvelle. S'agirait-il d'une opposition entre étrangers non intégrés et étrangers assimilés ? L'opposition n'est effective qu'au niveau du costume, puisqu'Hannon se comporte rarement en Barbare et que la comédie lui accorde, en fin d'intrigue, une connaissance du droit romain qui contredit un tel dessein de la part de Plaute. L'une des fins de la comédie envisage, en outre, un retour des jeunes gens à Carthage, et l'intrigue a, de fait, pour objet de les y ramener¹⁵. Entre Romains et non Romains ? Mais où sont les Romains si ce n'est dans le public ou sous le masque ? À quels personnages de la comédie un spectateur romain pouvait-il s'identifier sinon à des membres de la famille d'Hannon, c'est-à-dire à des Carthaginois, ou à Hannon lui-même ? L'intrigue joue plutôt de

¹⁵ J. C. DUMONT en collaboration avec M. H. GARELLI-FRANÇOIS, *Le Théâtre à Rome*, Paris, Hachette, 1998, formule l'hypothèse selon laquelle la comédie pourrait avoir un lien chronologique avec les ambassades de 195 destinées à récupérer des otages carthaginois après la Deuxième guerre punique.

l'effacement, voire de l'oubli des origines et d'une apparente assimilation des enfants autrefois enlevés. Agorastoclès ne parle pas carthaginois et pour ce qui est des jeunes filles, leur origine, loin d'être un élément négatif, est liée à la possibilité d'échapper à leur destin de prostituées (*Le Carthaginois* 1185-1190).

Le choix d'isoler le *peregrinus* au début de l'intrigue permet ainsi de le représenter comme un condensé d'éléments signifiants, objets d'interprétation par les autres personnages. C'était déjà le cas, sans doute, dans le modèle grec, identifié par W. G. Arnott¹⁶ comme le *Karkedonios* d'Alexis. M. Dubuisson¹⁷ a recensé les textes mettant en scène des Carthaginois en dégageant les *topoi* attachés à leur peinture et montré qu'Hannon, premier portrait apparemment complet d'un Carthaginois dans la littérature latine, était le produit élaboré d'une construction littéraire. C'est bien le jeu des regards portés sur un étrange étranger, par des personnages non athéniens, tous différents, par leurs origines, leur statut, leur éducation, que Plaute semble avoir voulu mettre en scène. L'étonnante complexité de la composition du groupe social qui regarde Hannon est une condition essentielle pour le jeu des regards qui fait la spécificité de cette comédie. Au fur et à mesure que les regards redessinent les différences et les similitudes entre les personnages, c'est-à-dire au fur et à mesure des découvertes mutuelles, la comédie redéfinit les contours du groupe humain qu'elle met en scène. Ainsi les oppositions apparaissent-elles plutôt comme des points de vue variables, mouvants, peu susceptibles d'être résumés par une lecture socio-politique fondée sur une opposition entre le Grec (ou le Romain) et l'Autre.

¹⁶ W. G. ARNOTT, « Alexis, Greek New Comedy and Plautus *Poenulus* » in T. BAIER (ed.), *op. cit. n. 6*, p. 61-91.

¹⁷ M. DUBUISSON *op. cit.*, p. 159-167. Cf. aussi E. BURCK, *op. cit.*, p. 297-345.

II

Valeur et portée de la comédie des regards dans *Le Carthaginois*

L'absence de point de vue unificateur

À cette interprétation, la critique superpose fréquemment une lecture au second degré, mettant en lumière l'interprétation plautinienne. Le portrait contradictoire d'Hannon témoignerait de l'absence de xénophobie, voire de l'humanisme du dramaturge, tout en conservant les traits distinctifs de l'étranger « radical » qui font l'objet d'un traitement comique classique, suscitant le rire devant l'« autre »¹⁸.

Existe-t-il un point de vue de Plaute dans *Le Carthaginois* ? La dichotomie entre bons et méchants, personnages sympathiques et antipathiques, ne suffit pas à déterminer une position sur des questions aussi complexes que la peinture de l'étranger ou de l'ennemi dans le théâtre antique. Au-delà du schématisme de la pensée, il faut prendre en considération les modalités de jeu avec l'outil théâtral dans un contexte socio-culturel complexe, en l'occurrence celui d'une Rome impérialiste, qui fait représenter dans ses théâtres des pièces grecques issues d'une culture que, non seulement elle a importée et empruntée, mais dont elle exhibe le caractère emprunté. Lorsque la représentation fait apparaître un étranger qui n'est ni grec ni romain mais affiche, comme on vient de le voir, des traits grecs et des traits romains, les strates ainsi superposées incitent à la prudence

¹⁸ Selon A. GRATWICK, dans *Cambridge History of Classical Literature* (réf exacte ?), le personnage est entièrement « sympathique ». Sa lecture ne relève, dans la pièce, aucune trace claire de xénophobie, alors qu'elle fut certainement représentée du vivant d'Hannibal. Au dénouement en effet, le personnage confirme ce qu'annonçait le prologue tout en révélant des qualités qui n'étaient pas annoncées : *pietas* et maîtrise de la loi romaine, qualités qui, d'un point de vue dramatique, sont à l'origine de l'heureux dénouement. Il a révélé un autre visage. Hannon devient dans cette perspective, un commentateur à visée humanitaire et sociale, qui montre en particulier ce que l'étranger apporte lorsque nous sommes confrontés à lui.

d'interprétation. Dans *Le Carthaginois*, une autre modalité de jeu avec l'outil théâtral consiste en un recours allusif aux rôles de la Comédie Nouvelle. Il a été dit, en effet, qu'Hannon ne correspondait à aucun des types connus de Comédie Nouvelle¹⁹. Même s'il n'a pas d'équivalent exact, il assume en partie, par exemple, le rôle dévolu dans la Comédie Nouvelle à l'étranger venu d'une autre ville (en principe une autre ville grecque), qui dénoue l'intrigue en apportant des garanties ou des indices extérieurs. Son intervention dramatique est ainsi positive. Une comparaison effectuée avec le personnage de Criton dans *L'Andrienne* de Térence permet de dégager plusieurs similitudes :

- Cet « étranger » (*hospes* dans *L'Andrienne* ; *peregrinus* dans *Le Carthaginois*) intervient dans la dernière partie de la comédie à un moment où l'intrigue est déjà nouée (*L'Andrienne* 796 ; *Le Carthaginois* 930).
- Il peut être reconnu sur scène par certains personnages qui garantissent son identité : dans *Le Carthaginois*, seule la nourrice Giddenis est en mesure de le faire, tandis que dans *L'Andrienne*, Criton est reconnu de la courtisane Chrysis puis par Chrémès.
- Il est l'objet d'interprétations morales divergentes (dans *L'Andrienne*, Simon juge que Criton vient débaucher des jeunes gens élevés convenablement, les tente et ne se comporte pas en honnête homme).
- Il garantit et restaure le statut d'un ou plusieurs personnages de la pièce, dans les deux cas celui d'une jeune fille tenue pour courtisane : Glycère dans un cas, Antérostile et Adelphasie dans l'autre lorsqu'Hannon affirme, vers 1344, qu'elles sont libres de condition et libres de naissance.

Le personnage antipathique du *Carthaginois*, porteur de la critique sociale et morale, reste le *leno* Lycus. À la fin de la comédie, Hannon triomphe de ce méchant et ridiculise également

¹⁹ G. F. FRANKO, « Incest and Ridicule in the *Poenulus* of Plautus », *CQ* 45 (1995), p. 250-252.

Le Soldat fanfaron, Antaménide. Il joue donc aussi le rôle positif dévolu au couple victorieux du jeune homme-esclave.

Hannon ou le regard porté sur l'autre

Une lecture originale du personnage a été proposée récemment par L. Maurice²⁰. Les jeux de notre insaisissable Carthaginois seraient ceux d'un personnage-acteur ou plutôt une métaphore de l'acteur au sein de la comédie. Le prologue déconstruit d'emblée, en effet, la fiction qu'il est chargé de construire en rappelant que nous sommes en Histrionie. Hannon parle toutes les langues, il est à la fois le père et l'amant potentiel de ses filles, au moins tant que l'ambiguïté n'est pas levée. Il est tout ensemble un héros pieux et un dissimulateur, content de tromper l'autre. Il se comporte comme le *seruus callidus*, celui qui mène la ruse, rôle qui revient, en principe, à l'esclave Milphion. Or Hannon, rival de Milphion, le surpasse. Hannon fait cesser le jeu lorsqu'il le souhaite²¹. Il se fait alors personnage métathéâtral, échappant au regard et se plaçant au-delà de l'intrigue tout en la dominant²².

Il est clair qu'Hannon est le personnage différent, une figure de l'autre, dont les comportements ne sont ni immédiatement compréhensibles, ni lisibles selon les codes socio-culturels dont disposent les personnages. Mais dans *Le Carthaginois*, la métaphore la plus claire du jeu de l'acteur est la scène de déguisement de Collybiscus. Au regard de ce type de scène, récurrente dans l'œuvre de Plaute²³, la mise en scène par Milphion d'un Hannon père des deux filles est un échec ou une

²⁰ L. MAURICE, « The Punic, the Crafty Slave and the Actor : Deception and Metatheatricality in the *Poenulus* », in T. BAIER, *op. cit.* n. 6, p. 267-290.

²¹ Lors de l'échange en latino-carthaginois entre Hannon et Milphion traduisant, l'esclave se déclare plus punique qu'un punique (991 : *nullus me est hodie Poenus Poenior*) mais c'est de fait Hannon qui maîtrise la scène, quand Milphion s'embrouille (1028).

²² La méthode de recherche de ses filles (*cf.* prologue, 107-110), dont on a dit qu'elle révélait un traitement de l'inceste par Plaute, peut aussi être une autre façon d'être acteur en se dissimulant pour découvrir la vérité.

²³ *Cf.* les intrigues de *L'Imposteur* ou du *Soldat Fanfaron*.

erreur de l'esclave, puisque le jeu de l'acteur finit alors par se confondre avec le réel. Si Hannon était une métaphore de l'acteur dans la comédie, la scène où les deux jeunes filles prennent leur père pour un client avant d'être détrompées (1211-1258) porterait les marques spécifiques du rôle et du jeu. Or Plaute n'introduit aucun des marqueurs susceptibles d'établir la présence d'une scène de métathéâtre et semble au contraire prolonger l'ambiguïté : Hannon ne joue pas à être un autre, il est seulement introduit par un discours à double sens. La scène relève plutôt du jeu sur la succession classique de la méprise et de la surprise. De façon générale, Hannon subit les différents regards et les différentes interprétations des autres personnages sans jamais dissiper les doutes. Dans les situations de mésinterprétation (dont la méprise d'Antaménide est un exemple clair²⁴), il laisse le soin à un autre personnage de produire un discours positif à son sujet, qui permet de lever le doute. Sa seule riposte claire est la réplique cinglante à Milphion dans la scène des traductions fantaisistes du carthaginois au latin (1029-1031). Cette riposte a plusieurs fonctions : elle réalise l'effet comique attendu par le spectateur, complice d'Hannon, depuis l'aparté des vers 982-983, elle crée sur scène un effet de surprise, par un échange d'insultes en latin qui révèle un maniement de la langue inattendu par les autres personnages, et permet surtout à Plaute d'éliminer d'emblée, à l'intention du spectateur, l'une des interprétations dramatiques du rôle de personnage extérieur, parfois objet de ridicule²⁵. Une fois installé dans le sérieux de son personnage, Hannon endosse un

²⁴ 1296-1325. Dans cette scène, Hannon ne répond ni aux insultes ni aux soupçons, si ce n'est par un *quia mihi lubet*. C'est Agorastoclès puis Antérostile que Plaute charge du rôle de contradicteurs.

²⁵ Ce personnage extérieur ne dispose pas de tous les codes du groupe social auquel il a affaire ni des données nécessaires à la compréhension des éléments de l'intrigue. Cela peut être le cas, par exemple, du jeune homme de la campagne, comme Chrémès dans *L'Eunuque* de Térence, qui doit révéler l'identité de Pamphila. C'est généralement le cas aussi du *miles gloriosus*, venu d'ailleurs et qui prétend exercer un droit sur certains personnages, avec cette différence que le soldat est systématiquement berné et marginalisé.

rôle qui va au-delà de celui que Térence attribuait à Criton. Il est le personnage extérieur à un groupe social constitué, avec ses rapports de sexe, sa hiérarchie et ses relations de domination, qui, par sa présence, vient perturber un ordre apparemment installé. Par la relation dramaturgique particulière qu'il entretiendra avec chacun d'eux, il va contraindre les personnages à se redéfinir les uns par rapport aux autres.

Hannon, personnage-miroir ?

Le Carthaginois est une comédie des regards en trois tableaux organisés en une succession porteuse de sens. Dans un premier tableau (203-329), les deux jeunes filles sont observées par le jeune Agorastoclès (dissimulé avec son esclave Milphion), auquel elles offrent sans le savoir un *lepidum spectaculum*. La scène riche en termes relatifs au spectacle et aux regards portés sur ce spectacle (*spectaculum*, 209 ; *spectare*, 208 ; 337 ; *aspectare*, 348 ; *oculos delectare*, 291 ; *oculis concipere*, 277) ouvre la comédie sur la notion, fondamentale dans la suite de la pièce, de subjectivité des regards. Le comique de cette longue scène repose en effet sur la distance qui sépare le regard de l'esclave de celui du jeune homme. Milphion, doutant de la fiabilité absolue du regard, ne comprend pas que l'on aime sans avoir touché (281) et ne trouve pas la jeune fille belle²⁶. Agorastoclès, quant à lui, porte un regard amoureux sur Adelphasie. Dans une autre scène, qui suit une remarque métathéâtrale concernant les *spectatores*, l'esclave Collybiscus, mis en scène, s'offre aux regards simultanés des témoins et du *leno* sous un déguisement d'étranger (578-816). Il s'agit d'une scène classique de duperie plautinienne, au cours de laquelle un déguisement permet de bernier un individu antipathique. C'est le principe qui, dans *L'Imposteur*, préside à la scène de l'esclave Simia déguisé en Harpax et bernant le maquereau Ballion. Dans notre comédie toutefois, la scène n'a de

²⁶ 272 : [...] *quasi bella sit, quasi eampse reges ductitent* : « comme si elle était belle ! Comme si les rois se l'arrachaient ! ». Agorastoclès dit tout le contraire dans une réplique qui suit (278) : *hanc equidem Venerem uenerabor* : « c'est cette Vénus-là que je veux vénérer ».

valeur que parce qu'elle est épiée par des témoins. Ils doivent observer (*inspicere*, 595 ; 597 ; *uidere*, 681 ; 723 ; 786 ; 796 ; *inspectare*, 682 ; 710 ; *spectare*, 711) et constater la remise de l'or au *leno* par Collybiscus. Ce qu'ils auront vu permettra d'assigner le maquereau au tribunal. Le regard des témoins, au centre de la scène, devient un spectacle offert au public. Ainsi la mise en scène des regards superpose-t-elle trois niveaux : le regard du maquereau sur Collybiscus déguisé en soldat, celui des témoins sur le maquereau donnant l'or à Collybiscus et celui du public sur les témoins observant le maquereau donnant l'or à celui qu'il voit comme un mercenaire. À la subjectivité des regards portés sur un même objet par deux personnages différents, s'ajoute ici la difficulté du regard à saisir une réalité de fait inexistante puisqu'elle renvoie toujours à une illusion, qu'il s'agisse des données de l'intrigue ou de la représentation elle-même. La scène du faux soldat et faux étranger a en outre déjà proposé un traitement du regard porté sur l'étranger, à laquelle renvoie, au début, la scène de l'arrivée d'Hannon : après l'illusion comique de la scène bien préparée du « faux étranger », le spectateur aurait droit à la surprise du véritable étranger dans toute sa splendeur. Mais au fur et à mesure que progressent les dernières scènes, cet étranger n'apparaît guère plus authentique que le Collybiscus déguisé de la scène précédente.

Le dernier tableau, qui débute au vers 950 avec l'apparition d'Hannon, est le plus complexe et le plus sophistiqué. Il comprend la série des regards portés sur Hannon par les autres personnages jusqu'à la fin de la comédie. Lors de la première apparition scénique du Carthaginois, les regards complémentaires de l'esclave Milphion et du jeune Agorastoclès²⁷ semblent guider celui du spectateur en le prolongeant par l'expression scénique. Les deux personnages interprètent une image dépourvue de tout contexte qu'ils observent et commentent. Milphion reste ébahi à la vue de tuniques invraisemblables qui évoquent un vêtement d'emprunt, tandis qu'Agorastoclès lui trouve un « air

²⁷ 975-977. Milphion souligne la bizarrerie de son accoutrement et suppose qu'il s'est fait voler son manteau aux bains.

carthaginois » (*facies quidem edepol Punicast*). Milphion incite son maître à concentrer ses regards sur l'apparition et surtout sur les esclaves qui suivent l'étrange personnage : *uiden homines sarcinatos consequi ?* : « vois-tu ces hommes à sa suite, courbés sous le poids des bagages ? » (979). La scène joue du décalage classique entre le spectateur et les deux personnages qui, sur scène, observent le Carthaginois. Le spectateur dispose en effet, depuis le prologue, d'éléments de contexte et d'interprétation qui orientent son regard. De leur côté, l'esclave et son jeune maître portent, sans le savoir, un regard orienté par l'élément de proximité qui les lie à l'objet observé : Agorastoclès, se souvenant de ses origines carthagoises, reconnaît à l'individu un air carthaginois, tandis que Milphion, esclave, évalue l'image offerte par les esclaves d'Hannon dont il propose une interprétation comique, implicitement fondée sur l'image de l'esclave romain qu'il incarne : ce sont des « antiquités » curieusement accoutrées²⁸.

Là réside la différence avec le procédé classique de décalage entre le public et les personnages-spectateurs sur scène, traditionnellement générateur de comique. Sur scène, en effet, nos deux observateurs construisent une image de l'inconnu, « l'autre », en lien avec leur propre identité scénique. Ce jeu de construction parallèle de son personnage et de celui de l'autre se poursuit jusqu'à la fin de la comédie. Dans les vers qui suivent, le fait est confirmé : confronté au Carthaginois, Agorastoclès est conduit à solliciter sa mémoire pour des souvenirs carthagoises plus précis, qui ne reviennent pas²⁹. Plus loin, Milphion projette sur Hannon les caractéristiques propres à l'esclave comique meneur de jeu qu'il prétend être, et veut voir en lui un équivalent

²⁸ 978 : *seruos quidem edepol ueteres antiquosque habet* : « par ma foi, il a des esclaves tout vieux, des antiquités ! » ; 981 : *qui incedunt cum anulatis auribus* : « parce qu'ils marchent avec des anneaux dans les oreilles ».

²⁹ 986-987 : *nam qui scire potui / qui illim sexennis perierim Carthagine ?* : « car comment pourrais-je le savoir, moi qui fus enlevé de Carthage à six ans ? ».

de l'esclave fourbe et astucieux. Hannon devient, aux yeux de Milphion, *malum crudumque et callidum et subdolum* au point que l'esclave conclut : *me quoque dolis iam superat architectonem !*³⁰. Est-il utile de lire cette scène comme une défaite de l'esclave dépassé par un acteur, capable de jouer l'esclave mieux que lui ? Ne peut-on y voir un jeu de miroir forcé, qui fournit à l'esclave l'occasion de se définir dramatiquement en observant autrui ? Chacune des apparitions successives d'Hannon le conduit à « tomber sous le regard » d'un nouveau personnage. Il est chaque fois conduit à offrir à ces personnages un reflet de son rôle que chacun traduit différemment dans son discours. L'expression de soi se change en interrogation et en regard porté sur soi sous les yeux du spectateur. Le soldat fanfaron Antaménide s'interroge sur l'image que ses yeux lui donnent à voir, celle d'Antérastile dans les bras d'Hannon : *quid hoc est ? quid ego uideo ?* : « qu'est-ce que c'est ? que vois-je ? » (1296). Puis *satin ego oculis cerno ?* : « est-ce que j'y vois clair ? » (1299). La conclusion tirée, proche de la réaction de Milphion précédemment évoquée, est en relation avec son rôle de soldat fanfaron, jaloux, brutal et généralement affublé d'un rival plus chanceux. Le regard d'Antaménide transforme Hannon en rival dramatique classique, un *amator* désireux de « peloter les femmes des vrais mâles »³¹. Devrait s'engager alors la joute, attendue dans la comédie, entre le *miles* et son présumé rival (le spectateur sait que le soldat se trompe généralement de combat). Dans *L'Eunuque* de Térence, une querelle oppose le *miles* Thrason et le jeune Chrémès, venu de sa campagne de Sunium. Ce dernier joue le rôle du personnage extérieur chargé de garantir l'identité de la jeune fille convoitée par le soldat, qui est sa propre sœur. Dans *Le Carthaginois*, la confrontation entre Hannon et Antaménide développe un schéma de base similaire : Hannon, comme Chrémès, entretient un lien de parenté avec la jeune fille dont il est soupçonné d'être l'amant.

³⁰ 1108 : « oh le malin, le dur à cuire, le rusé, le roué ! » ; 1110 : « même moi il me dépasse en ruses, moi l'inventeur ! ».

³¹ Cf. Térence, *L'Eunuque* 800 sq.

Mais Plaute traite la scène avec une sophistication consécutive à la particularité de l'échiquier dramatique du *Carthaginois* : Hannon laisse se développer la méprise du *miles*, que l'absence de réponse d'Hannon prive de son rôle comique de pourfendeur des airs, le renvoyant ainsi à un rôle dépourvu de ses caractéristiques habituelles. Les deux jeunes filles, Adelphasie et Antérasile, en passe de devenir courtisanes, font d'Hannon, qu'elles voient pour la première fois, un « client », un *amicus* (1212-1215). Adelphasie elle-même transforme la joie (*gaudium*) qu'Hannon propose de leur apporter en plaisir (*uoluptas*) qu'elles peuvent lui donner. Là encore, Plaute conduit ces personnages à jouer avec Hannon le rôle qui leur est attribué par les données erronées de l'intrigue, en l'occurrence le rôle de courtisanes, alors qu'elles sont libres et citoyennes de Carthage. Une différence intéressante distingue cette scène des autres scènes de reconnaissance du *Carthaginois* : aucun terme désignant la vision, le regard ou l'acte d'observer n'apparaît dans cette scène. Les jeunes filles ne se laissent jamais aller, dans la comédie, à observer Hannon : c'est à travers le discours d'Agorastoclès qu'elles seront conduites à interpréter l'image qui leur est offerte. Ces jeunes filles portent sur le personnage un regard indirect, conformément sans doute à la *pietas* dramatique dont elles doivent faire preuve, mais dont seul le spectateur a connaissance. Au contraire, Agorastoclès, le neveu, est le seul personnage qui projette d'emblée sur Hannon une image nuancée, à l'image du rôle que l'intrigue lui attribue dans la comédie.

Ainsi, Hannon se trouve-t-il à la croisée des regards. Nous nous garderons toutefois de tout glissement hâtif et psychologisant. Il serait erroné, nous semble-t-il, de parler de mise en scène de la connaissance de soi. Les personnages en scène ne parviennent qu'à une connaissance minimale de ce qu'ils sont, celle de leur rôle familial et social, avec cet éclairage, apporté par Hannon, qu'ils ne « jouaient » pas, ou pas correctement, le bon rôle. L'intérêt de Plaute est avant tout celui du dramaturge, qui fait porter le regard non sur des individus, mais sur des *personae* en

principe constituées et que la pièce s'attachera à redéfinir. Sans doute la représentation de l'étranger comporte-t-elle un intérêt supplémentaire. Plaute tenterait de montrer comment la représentation de l'étranger est construite par superposition des discours tenus sur lui. Nous n'y verrons pas nécessairement une incitation au multiculturalisme, mais plutôt une mise en scène des effets créés, dans un groupe social en apparence cohérent et solidement hiérarchisé, par l'arrivée d'un personnage dont la différence est, visuellement, très marquée et qui fait déjà l'objet de stéréotypes.

Il existe deux lectures de l'ambiguïté constante du personnage. La première repose sur un préalable, selon lequel Hannon est un simulateur par nature, au premier degré un « punique » dont c'était la réputation, et au second degré un acteur, c'est-à-dire un menteur de profession. Plaute rapprocherait deux images : celle de l'acteur et celle du Carthaginois afin, peut-être, de renouveler l'interprétation de la figure de l'acteur. Une deuxième lecture suppose d'inverser le point de vue en dépouillant notre Punique, définitivement ambigu, de toute « intention ». Hannon n'est qu'une « image » de Carthaginois, créée par les personnages de l'intrigue, avec toutes les projections romaines que cela suppose et dont le texte de Plaute joue sans les garantir ou les infirmer. Il est installé sur scène comme la figure d'une altérité radicale, dans une comédie où la plupart des personnages se trompent sur leur rôle.