

Voix, personnage et espace dramatique dans les comédies de Plaute.

Au livre XI de son *Institution Oratoire*, Quintilien¹ développe sa propre théorie des usages dramatiques de la *uox* dans la comédie. Conformément à ses habitudes et à ses goûts, il étaye son argumentation par une citation commentée de l'*Eunuque* de Térence (v. 46-48). Le principe fondamental est celui du *decorum*, de la bienséance dans la représentation. Ce *decorum* consiste à faire un usage de la voix en accord avec le texte et la gestuelle. Il s'agit bien de sa propre théorie, car Quintilien, qui apprécie l'œuvre de Ménandre et de Térence bien plus que celle de Plaute, aborde la question de la représentation théâtrale d'un point de vue rhétorique. Il existe des voix mieux adaptées à certains types de personnages. Ainsi l'acteur Démétrius a-t-il une voix *iucundior*, tandis que celle de Stratoclès est *acrior* : le premier interprétera donc plutôt des rôles de dieux et de jeunes gens, c'est-à-dire des personnages « bons » et « dignes », tandis que le second jouera de préférence les rôles de vieux grognons (*acres senes*), d'esclaves rusés, de parasites et de proxénètes. Cette voix ne saurait être considérée séparément de la gestuelle qui traduit l'intériorité. Ainsi, le jeu élégant de Démétrius est-il adapté aux personnages-types qu'il incarne, tandis que celui de Stratoclès, sa course, sa tête enfoncée dans les épaules, le destinent, comme sa voix « aigre », aux rôles grotesques.

F. Desbordes² a montré comment, dans ses développements sur la voix et sur l'*actio*, Quintilien pense dans le cadre du ni...ni... : la voix ne doit, par exemple, être ni grossière ni efféminée. Elle fait partie des modalités d'expression et de jeu qui traduisent des *motus animi*, des mouvements de l'âme, c'est-à-dire de l'*actio* que Cicéron théorise dans le *De oratore*³ en s'appuyant sur des parallèles entre l'*actio* rhétorique et le jeu de l'acteur. C'est la notion d'expressivité qui fait, précisément, la différence. Le principe posé par Cicéron était déjà le bannissement des effets d'expressivité excessive chez l'orateur, autant par la voix que par le geste. Dans un domaine comme dans l'autre, les développements théoriques relatifs à l'art oratoire ne nous éclairent qu'en creux sur les usages de la voix dans l'énonciation théâtrale. F. Desbordes a résumé en quelques mots les limites de la comparaison : « l'orateur parle en son nom propre, alors que l'acteur prête sa voix à un autre personnage⁴ ». La partition vocale correspondant aux textes de Plaute est clairement perdue pour nous et toutes les théories rhétoriques, si étayées soient-elles, ne permettront pas de la reconstituer.

Quelle que soit l'hypothèse retenue concernant l'origine et les raisons de la proportion considérable de *cantica* dans les comédies de Plaute⁵, il est vraisemblable que Plaute, tout comme les auteurs dramatiques contemporains d'époque hellénistique, contraints par l'évolution des modalités de représentation et la place réduite laissée au chœur sur scène, devait accorder à la voix et aux prouesses techniques de l'acteur-chanteur une grande attention. Il se pourrait que Plaute ait suivi une pratique contemporaine en insérant des *cantica* qui devaient être une composante « normale du théâtre de son temps », selon l'hypothèse de Jean-Christian Dumont. Dans ces conditions, le lecteur s'attendrait à trouver, dans le texte même des comédies, de nombreuses mentions des effets de voix des personnages ou, du moins, des qualifications de la voix, comme autant d'éléments d'identification de leurs émotions. On se plaît à imaginer un vocabulaire spécifique, des qualificatifs à fonction didascalique ou métathéâtrale. Pour la tragédie latine, ces mentions ont été relevées par

¹ *IO*, XI, 178-181, CUF, 1979.

² « L'orateur et l'acteur », *Théâtre et cité, Travaux du CRATA*, Toulouse, 1992, p. 53-72 : 71 ; cf. aussi « L'idéal romain dans la rhétorique de Quintilien », *Ktèma* 14, 1989, p. 273-279.

³ Cicéron, *De or.* III, 213-227 ; *Or.* 55-60 ; *Tusc.* IV, 55.

⁴ *Théâtre et cité*, 1992 : 70.

⁵ Cf., chez J.-Ch. Dumont, « *Cantica* et espace de représentation dans le théâtre latin », *Pallas* 47, *De la scène aux gradins*, 1997, p. 41-50, les incitations à une lecture prudente des thèses de Fraenkel (1960).

Florence Dupont dans des *Entretiens* intitulés *l'Antiquité territoire des écarts*⁶, où elle met en relation les évocations de la voix dans les tragédies de Sénèque avec les développements de Quintilien. Elle relève une série d'adjectifs qualifiant la voix (*efferata*, *attonita*, *acerba*), confirmant ainsi, qu'à ses yeux du moins, une attention particulière est accordée, par le texte tragique, aux modalités d'élocution qui rendent la voix superposable, sinon au personnage lui-même, du moins à un mouvement de l'âme. Elle déduit du texte qu'il existe une voix du *dolor* et une voix du *furor*, entièrement autonomes par rapport au masque.

En relisant les comédies de Plaute afin de comprendre quelle était la fonction dramatique de la voix dans les textes comiques, j'ai observé que la *uox* était rarement, voire jamais, mentionnée dans le texte sous l'angle défini par Florence Dupont pour la tragédie. Certains verbes ou adverbes permettraient, sans doute, de définir un ton, une modalité d'expression du personnage, en relation avec une humeur, un mouvement de l'âme. Mais la voix du personnage n'y est jamais, ou très rarement, qualifiée. Aussi, délaissant l'étude des possibilités offertes par le texte à une voix virtuelle ou celle des effets produits par l'élocution, qu'il est vain de vouloir reconstruire, ai-je privilégié une approche fondée sur une lecture du texte qui relève et analyse, dans différentes catégories de scènes (*diuerbia* ou *cantica*), sans distinguer d'emblée voix parlée et voix chantée :

- les mentions de la voix elle-même, chaque fois qu'elle est entendue par un autre personnage
- les effets scéniques associés à ces mentions.

Il ne sera donc pas question de la voix comme *sonus* (c'est-à-dire de la série des effets sonores recherchés par la représentation), mais des interventions, dans la dramaturgie, de la *uox* d'un personnage spécifique dans des scènes où le terme est clairement énoncé. Parallèlement, la confrontation des usages scéniques de la voix avec d'autres moyens de la représentation, comme le mouvement et l'apparence du personnage (masque et costume) étroitement liée au regard, s'est révélée riche en enseignements.

Voix et personnage : une autonomie de la voix ?

Qu'elles relèvent du texte ou de la scénographie (c'est-à-dire du costume, du masque et de la gestuelle), les caractéristiques visuelles du personnage permettent, dans la comédie, son identification sûre par le regard⁷. On exceptera les scènes de déguisement ainsi que le cas exceptionnel que représente l'intervention d'un personnage étranger, celle d'Hannon dans le *Carthaginois* (bien que, même dans ce cas, le jeune Agorastoclès identifie en Hannon un Punique, *facies...punica*, dès sa première apparition⁸). Vision et illusion visuelle jouent un rôle prépondérant dans la dramaturgie plautinienne, comme l'ont montré les nombreux commentaires du *Miles gloriosus* ou des comédies du double⁹. En l'absence du personnage lui-même, son portrait oral, fait par un autre personnage, suffit à son identification (il s'agit presque toujours d'une description de son masque fixe). Le *Rudens*, où l'on voit plusieurs personnages qui se cherchent sans se trouver comporte plusieurs descriptions de ce type¹⁰. Ces portraits, que le dramaturge impose comme autant d'indices fiables au cours d'une recherche ou d'une enquête, ne font jamais appel à la voix comme élément d'identification. Cette dernière ne fait pas partie des conventions de représentation inscrites dans le texte et

⁶ F. Dupont, *L'Antiquité territoire des écarts. Entretiens avec Pauline Colonna d'Istria et Sylvie Taussig*, Paris, 2013.

⁷ Cf. sur la distinction entre *prosopon* optique et du *prosopon* diégétique, F. Frontisi-Ducroux, « Prosopon, le masque et le visage », *Cahiers du Gita* n° 3, 1987, p. 83-92.

⁸ *Poenulus*, v. 977.

⁹ Cf. J.-Ch. Dumont, « *Amphitryon* et le genre comique », *Revue des Etudes Latines* 76, 1998, p. 116-125 ; « *Faciemus ut quod uiderit ne uiderit* (*Miles gloriosus* 149), *Cahiers des Etudes Anciennes*, 2014, p. 75-86.

¹⁰ Cf. *Rudens*, v. 313-14 (portrait d'Agorastoclès par Trachalion) ; *Rudens*, v. 317-319 (portrait du *leno* par Trachalion) ; *Pseudolus*, v. 1218-1221 (portrait de l'esclave Pseudolus par le *leno* Harpax).

susceptibles de conduire à une reconnaissance immédiate. En somme, la *uox* n'est pas un indice déchiffrable.

La voix des personnages est rarement qualifiée ou caractérisée, comme elle peut l'être dans les textes tragiques de Sénèque auxquels Florence Dupont faisait référence. Bien qu'elle ne soit pas absente, la caractérisation permet rarement, voire jamais, d'individualiser la voix. La seule voix clairement qualifiée, par l'ajectif *canora*, « sonore », est celle des femmes du public dans le prologue du *Poenulus*¹¹. Or ce passage métathéâtral ne fait pas référence à des personnages de la pièce. Quant à la voix de l'usurier de la *Mostellaria*, qui exige *bona uoce*¹² qu'on lui paie ses intérêts, elle constitue, certes, une exception, mais n'est pas caractérisée comme l'expression d'un sentiment ou par son lien avec l'identité d'un personnage. Dans d'autres cas, la caractérisation de la voix reste abstraite et traduit essentiellement une volonté comique. Dans les *Bacchides*, par exemple¹³, Bacchis II se moque des deux vieillards en constatant qu'ils s'expriment *uoce humana*, « d'une voix humaine » après les avoir traités de brebis à tondre. Quant à la mention de la voix dans la scène du *Pseudolus*¹⁴ où Simon entend de l'intérieur une voix à sa porte, qu'il qualifie, sans vouloir se retourner, de *uox uiri pessumi* « voix d'un grand maraud », elle n'est pas clairement liée à la reconnaissance. Pseudolus, ivre, tambourine à la porte, tandis que Simon refuse de voir celui qui frappe. Le texte reste ambigu sur l'identification effective de Pseudolus par Simon au son de sa voix, préférant le comique de l'insulte non ciblée, procédé que l'on retrouve, justement, dans des scènes où la voix est entendue mais non identifiée¹⁵. La scène du *Rudens*¹⁶ qui met en scène deux jeunes filles qui, séparées après leur naufrage et ne se voyant pas, se révèlent incapables d'identifier d'emblée la voix familière qu'elles entendent est, de ce point de vue, des plus intéressantes. Palestra et Ampelisca entendent l'une une « *uox muliebris* », l'autre une *muliebris uox*, mais la voix n'est, dans le dialogue, ni « celle de Palestra » ni « celle d'Ampelisca »¹⁷. Si l'on tient compte du fait que les personnages féminins étaient représentés par des hommes et que la scène est en vers lyriques, l'indice ainsi fourni est ambigu et s'adresse au public autant qu'au personnage lui-même¹⁸. On rencontre toutefois un exemple sûr, au moins, d'individualisation de la voix. Dans la *Cistellaria*¹⁹, en effet, Phanostrate sort de sa maison en disant : *audire uocem uisa sum ante aedis modo / mei Lampadisci serui* : « Je crois que je viens d'entendre, devant la maison, la voix de mon esclave, mon petit Lampadion ». L'identification est confirmée par l'esclave en personne : *Non surda es, era ; / recte audiuisti*, « Tu n'es pas sourde, maîtresse, tu as bien entendu ».

Il apparaît donc que l'individualisation par la voix est, dramatiquement, possible et envisageable chez Plaute. Mais sa rareté proportionnelle et son absence dans des scènes où, précisément, cette individualisation pouvait être attendue, peut être tenue comme relevant d'une volonté esthétique et dramaturgique. Au schéma simple de cette scène de la *Cistellaria* (1. un personnage entend une voix- 2. il la reconnaît- 3. il se déplace pour dialoguer avec le

¹¹ *Poenulus*, 33.

¹² *Mostellaria*, 576.

¹³ *Bacchides*, 1141.

¹⁴ *Pseudolus*, 1285.

¹⁵ Cf. *Poenulus*, 851- 857 (Syncecrastus dialogue, de dos, avec Milphion sans l'avoir reconnu).

¹⁶ *Rudens*, 229-242.

¹⁷ Chez Sénèque, *Herc. Æt*, Philoctète décrivant la douleur d'Alcmène devant le bûcher d'Hercule, évoque sa voix de femme qui emplit le lieu tout entier (*uoce feminea*, v. 1672). L'expression peut faire référence aux caractéristiques féminines d'une voix de pleureuse, qui rappelle le kommos du début des *Troyennes*. La similitude des expressions semble plaider en faveur d'une tonalité tragique du passage plautinien plus qu'elle n'invite à une lecture comique ou d'un discours éventuellement mimétique de Philoctète.

¹⁸ À propos du réalisme de la représentation de la voix et du discours féminins chez Plaute, voir D.M. Dutsch, *Feminine Discourse in Roman Comedy : on Echoes and Voices*, Oxford, Oxford University Press, coll. Oxford Studies in Classical Literature and Gender Theory, 20008. Plus loin, *Rudens*, 259, évoque une *uox precantum*, la voix de « suppliants ».

¹⁹ *Cistellaria*, 543- 544.

personnage ainsi reconnu), Plaute préfère la plupart du temps, dans les comédies qui nous sont parvenues, les scènes construites selon un processus de reconnaissance plus complexe et plus long, où la voix est traitée comme un signe qui, dans la dramaturgie, déclenche un processus chaque fois différent. Dans les mentions qu'en fait le texte, la voix n'apparaît pas comme l'équivalent auditif des codes visuels que porte le personnage.

Les scènes de rencontre : la voix comme signe

Toute entrée en dialogue de deux ou plusieurs personnages a pour préalable une reconnaissance de l'un par l'autre. Cette reconnaissance passe par l'énoncé du nom ou du statut social de l'autre (*seruus, erus...*) avec, pour condition complémentaire, l'audition claire de cet énoncé par les interlocuteurs qui doivent se trouver en situation de proximité. Le procédé, qui a pu être qualifié de rituel²⁰, participe de la double énonciation caractéristique du théâtre : il instruit le public tout en autorisant l'entrée en dialogue. La scène prend des formes aussi diverses que complexes, où la voix intervient non pas comme une convention porteuse de sens mais comme un signe sonore. Je regrouperai ces scènes en trois catégories : la « scène de rencontre fortuite », la « scène de poursuite » et la « scène de guet ».

La scène de rencontre fortuite

De toutes, c'est la plus schématique. Deux personnages qui se connaissent se retrouvent par hasard, nez à nez, sur scène. Ils sont en situation de face à face et de proximité, à un niveau égal de perception de l'autre : ils se voient et s'entendent mutuellement. Le dialogue traduit le hasard de la rencontre et la reconnaissance immédiate des personnages l'un par l'autre. Il s'agit du schéma le plus clair de reconnaissance fondée exclusivement sur l'apparence. Dans ce schéma de base, l'audition d'une voix n'est pas indispensable. C'est le cas des deux premières scènes du *Persa*, où les deux esclaves amis, Toxile et Sagaristion, se rencontrent sans s'être préalablement entendus, bien que chacun d'eux ait prononcé son propre monologue auparavant. Le processus se déroule en trois phases simples : l'échange des regards est suivi de l'énoncé des noms puis du dialogue.

L'intervention d'un son de voix non identifiable dans la première phase, introduit une première complexité dans ce type de scène. La voix entendue peut y jouer le rôle de signe annonçant la scène de rencontre. Dans l'*Aulularia*²¹, le jeune Lyconide (LYC) entend, sans l'identifier, la voix de son esclave Strobile (STR) qui se réjouit, dans un monologue, d'être en possession de la marmite.

STR. *Quis me Athenis nunc magis quisquam est homo cui di sint propitii ?/ LYC. Certo enim ego uocem hic loquentis modo mi audire uisus sum.- STR. Hem, / Erumne ego aspicio meum ?- LYC. Video<n> ego hunc [Strobilum] seruum meum ?/ STR. Ipsus est.-LYC. Haud alius est.-STR. Congrediar.-LYC. Contollam gradum.*

Lyconide est déjà sur scène tandis que Strobile arrive. Les deux personnages sont sans doute éloignés au début de la scène puis se rapprochent. Le schéma reste simple : Une voix entendue et non identifiée annonce la scène de rencontre. Dans un deuxième temps, les personnages se reconnaissent par le regard et se nomment. Dans un troisième temps, ils décident, l'un après l'autre, d'aller à la rencontre de l'autre, ce qui implique une entrée en dialogue. Ce schéma conventionnel est celui de plusieurs autres scènes plautiniennes. La

²⁰ Cf. P. Letessier, « Du nouveau chez Plaute ? Des jeux de réécriture dans la *palliata* », *Dialogues d'Histoire Ancienne*, 2011/2, p. 49-62, qui traite des scènes plautiniennes comme des variations avec la codification attendue.

²¹ *Aulularia*, 808-814.

STR. –: « Y a-t-il dans Athènes un mortel plus favorisé des dieux ?/ LY. - Je ne me trompe pas ; il me semble que je viens d'entendre une voix de ce côté. STR.- Eh ! / n'est-ce pas mon maître que j'aperçois ? LY. – N'est-ce pas mon esclave que je vois ? / STR.- C'est lui-même. LY.- C'est bien lui. STR.- Abordons-le. LY.- Allons à sa rencontre (. . .) ».

rencontre de Cappadox et de Palinure dans *Curculio* (v. 216) se déroule exactement selon le schéma de la scène de l'*Aulularia*. L'étude de ces scènes ne saurait se limiter au recours au schéma rituel. Elles se révèlent également fondées sur un fonctionnement différent des signes permettant l'identification, selon qu'ils relèvent du regard ou de l'audition. Ainsi, la voix y est-elle traitée d'abord comme un son signifiant une présence humaine mais extérieur au processus de reconnaissance. Seul le regard (*aspicio, uideo*) permet la reconnaissance et autorise l'entrée en dialogue.

Dans les autres catégories de scènes, les personnages ne sont pas au même niveau de jeu. L'un des deux bénéficie en effet, vis-à-vis de l'autre, d'une invisibilité scénique, qui lui confère une supériorité pendant la première phase de la rencontre. L'invisibilité résulte soit d'un éloignement conventionnel (la rue ou la place est élastique, selon les termes de G. Duckworth²²), soit d'une absence ou d'un refus du face à face (l'un des personnages parle dans le dos de l'autre), soit encore de la dissimulation de l'un des deux personnages qui espionne l'autre.

La scène de poursuite.

Dans la scène de poursuite, un personnage passe sur scène pour se diriger vers le hors-scène. Un second, déjà présent ou entrant en même temps que lui, le suit, allant parfois jusqu'à le retenir. La scène, qui va à l'encontre des conventions sociales et de la bienséance, met souvent en présence deux esclaves ou un esclave et un *leno*. Lisons, par exemple, la scène d'ouverture d'*Epidicus*²³, se déroule selon un schéma classique. L'esclave Epidicus (EP) poursuit Thesprion (TH), écuyer de Strattipoclès, qui ne le voit pas.

EP. *Heus, adulescens !*-TH. *Quis properantem me reprehendit pallio ?* /- EP. *Familiaris.*-TH. *Fateor ; nam odio es nimium familiariter.* / - EP. *Respice uero, Thesprio.*-TH. *Oh, / Epidicumne ego conspicio ?* /- EP. *Satis recte oculis uteris.* / -TH. *Salue.* - EP. *Di dent quae uelis.*

Dans cette catégorie, une scène du *Poenulus* propose une variante intéressante. L'esclave Milphion espionne puis poursuit Syncerastus²⁴ (*Heus, Syncerastus !*). Ce dernier s'étant entendu appeler mais refusant de se retourner, un dialogue antérieur à la reconnaissance s'engage où le dramaturge exploite toute l'ambiguïté d'un échange oral entre vu et non-vu. La conversation se poursuit jusqu'à *respice ad me*, « demi-tour : regarde-moi »²⁵, qui déclenche la reconnaissance et l'énoncé des noms. Les comédies offrent des variantes plus sophistiquées encore. Lorsque l'un des interlocuteurs est un *leno*, les choses ne se passent pas tout à fait ainsi. Dans *Pseudolus*²⁶, l'esclave Pseudolus poursuit le *leno* Ballion qui ne reconnaît pas sa voix. À la gestuelle attendue du retournement, suivie du regard de reconnaissance, se substitue le barrage physique fait au *leno* par l'esclave : *Mane, em conloqui qui uolunt te*, « Arrête-toi ! Tiens, voilà des gens qui veulent te parler ». Ainsi la phase de reconnaissance est-elle omise. La voix joue toujours le rôle de signe de demande d'entrée en dialogue, mais l'intérêt est ici est que, ce signe étant inopérant, la gestuelle se substitue à lui.

La scène d'embuscade.

²² G. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy*, Princeton, Princeton U.P., 1952, p. 122-123.

²³ *Epidicus*, 1-7.- EP - : « Hé là, jeune homme !-TH : Qui est-ce qui me retient par mon manteau quand je suis pressé ?- EP. : Un de tes familiers.- TH. : Ah ça oui ! Tu es d'une familiarité vraiment assommante.- EP. : Mais regarde derrière toi, Thesprion !-TH. : Oh, n'est-ce pas Épidique que j'aperçois ?- EP. : Tu as d'assez bons yeux.- TH : Bonjour.- EP. : Que les dieux comblent tes souhaits ! »

²⁴ *Poenulus*, 823- 858.

²⁵ *Poenulus*, 857.

²⁶ *Pseudolus*, 245.

La scène d'embuscade, où le rôle dramaturgique de la voix se voit encore affiné, offre à Plaute d'infinies possibilités de variations. La voix y obéit à un principe dramaturgique selon lequel l'un des deux personnages monologue au vu et au su d'un second personnage-spectateur en embuscade. Une convention classique veut que l'intériorité traduite par le monologue soit à la fois sonore et placée au même niveau de sonorité pour le public que pour le personnage-spectateur de son monologue. Ce schéma dramaturgique courant n'est propre ni à Plaute ni à la comédie²⁷. L'intérêt des scènes d'embuscade repose sur une sophistication de ce principe : la voix du personnage monologuant peut être, selon les conventions de l'aparté, perçue à un niveau différent par le public et par le personnage-spectateur. C'est le deuxième temps de la scène, où le monologue laisse place à un aparté : le personnage prétend y rechercher un niveau sonore adapté à une situation d'élocution simple (un niveau de voix conventionnellement audible par le seul public). Dans *Casina*²⁸, le vieux Cléistrate, seul sur scène, clame son amour pour la jeune Casina et sa haine pour une épouse dont il souhaite la mort. Apercevant soudain sa femme, il use de la voix de l'aparté conventionnellement moins audible par le personnage-spectateur, qu'il fait alterner avec la voix dialogique. Le sel de la dramaturgie de *Casina* réside en grande partie dans l'impossibilité où se trouve Lysidame d'adapter le son de sa voix à la situation d'énonciation : il place au même niveau dramatique sa voix dialogique, sa voix monologique et sa voix d'aparté. Plaute joue habilement des conventions de la hauteur de voix dont nous savons qu'elles sont représentées, sur scène, par une gestuelle de l'acteur (un éloignement de l'acteur, un positionnement du corps par rapport au public, un geste de la main, un mouvement de tête et des yeux). Le principe de double énonciation suppose en effet une audition correcte par le public de l'ensemble des répliques. Quelques répliques plus loin²⁹, la même scène se rejoue avec une complexité supplémentaire, qui accentue encore le comique du dialogue. Lysidame monologue, puis il aperçoit sa femme et formule dans un aparté « manqué » sa crainte d'avoir été entendu ; enfin sa femme fait comprendre au public, en aparté, qu'elle l'a entendu. Les jeux de Plaute sont riches de sens. Symboliquement, Lysidame ne sait échapper ni au regard de sa femme, ni à son oreille. Son intériorité est visible et audible. C'est sur ce type de jeu que sont construites bien d'autres scènes plautiniennes, qui tirent leurs effets comiques de la confusion des niveaux de voix. Dans le *Miles gloriosus*, Palestrion, surpris dans son monologue à voix haute, annonce : *uoci moderabor meae*, « je vais modérer le son de ma voix ». Il est clair que l'acteur ne baisse pas le ton. Le texte ne dit pas ce que fait l'acteur mais ce que fait le personnage. La convention exprimée par le texte est suffisante.

Un second principe préside à la construction de ces scènes : voix et regard entretiennent un lien étroit de dépendance. Dans les scènes d'embuscade, un personnage n'entend l'autre qu'après l'avoir vu. La *Mostellaria* (v.550-615) offre un schéma dramaturgique complexe à trois personnages dont l'un, le vieillard Théopropide, est à un bout de la scène tandis qu'un autre, l'usurier importun, est à l'autre bout. Au début de la scène, l'esclave Tranion observe de loin l'usurier. Les deux autres personnages ne se voient pas et ne s'entendent pas. L'esclave Tranion, qui peut voir les deux autres, se déplace de l'un à l'autre. Progressivement, Théopropide entend une voix, celle de l'usurier, que, dans le même temps, il voit de loin. L'usurier monte le volume sonore de sa voix en se mettant à crier de sa « bonne voix », *bona uoce*, pour avoir son argent, voix qui sera, de loin, vaguement audible pour le vieillard sans que les propos soient compris. Tout au long de la scène, la perception scénique des sons se précise au fur et à mesure que la vision se fait plus nette. Il ne s'agit pas seulement d'un souci de réalisme.

²⁷ P. Paré (éd.), *L'aparté dans le théâtre antique*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2014.

²⁸ *Casina*, 217-231.

²⁹ *Casina*, 563-590.

La scène peut être exploitée dans des contextes différents avec d'infinies variations. Elle peut, par exemple, commencer selon le schéma déjà présenté qui conduit un personnage à surprendre l'autre dans son monologue intérieur. Plaute peut enrichir la scène d'une donnée supplémentaire : loin de rester discret au cours de sa scène d'observation, le personnage-spectateur, se sachant vu et entendu de l'autre, joue en miroir le même jeu que l'autre, c'est-à-dire qu'il simule le monologue d'un personnage seul en scène. Son jeu a pour intention de provoquer une réaction émotionnelle. La phase antérieure à la reconnaissance des deux personnages prend une ampleur étonnante. La scène, qui oppose un jeu au premier degré et un jeu en miroir, au second degré, respecte toutefois la succession conventionnelle déjà évoquée. Les possibilités dramatiques d'utilisation de la voix y sont pleinement exploitées. C'est selon ce schéma que se déroule la scène de rencontre entre Périplectomène et Sceledrus dans le *Miles gloriosus*³⁰. Périplectomène feint de ne pas avoir vu Sceledrus et « joue » son monologue à voix haute, dans l'intention d'impressionner Sceledrus.

La complexité de la scène atteint son niveau le plus élevé lorsque les deux personnages se voient. C'est le cas de la fameuse scène du double qui oppose Sosie à Mercure dans *Amphitryon*³¹. Chacun joue sa partition vocale de son côté, en monologue à voix haute, audible pour le spectateur. Mais Sosie croyant invisible aux yeux de Mercure, il croit également n'être pas entendu. Nous retrouvons ici l'un des principes fondamentaux de ce groupe de scènes, c'est-à-dire le lien étroit entre voix et regard. De même que, dans la scène d'espionnage, celui qui n'est pas vu n'est pas entendu, de même, celui qui se croit invisible se croit inaudible. Une fois encore, le comique de la scène repose sur une incertitude qui concerne une prétendue hauteur de la voix entre aparté et dialogue. Notons la richesse, pour le spectateur, de la réplique de Sosie qui joue sur de tous ces procédés : il se dit sauvé parce qu'il n'est pas vu. Mercure a entendu parler *nescioquem*, « je ne sais qui », alors que son nom à lui c'est Sosie. Comme voir, c'est entendre, Mercure engage alors la scène de la succession voix- regard- dialogue.

Voix et création de l'espace dramatique

La voix est parfois perçue dans sa matérialité et en mouvement. Dans *Amphitryon*, une voix « a volé » (*aduolauit*³²) jusqu'aux oreilles de Mercure. Aussi Sosie regrette-t-il de ne pas avoir « coupé les ailes » (*alas*) de cette voix volante. La voix de son amie « a frappé » les oreilles d'Ampélique dans le *Rudens*³³ (*Certo uox muliebris auris tetigit meas*), mais l'image fait l'objet d'une plaisanterie lorsque, dans *Amphitryon*³⁴, *uerberare* (« donner des coups ») se substitue à *tangere* dans la même expression : *Metuo uocis ne uice hodie hic uapulem, quae hunc uerberat*, dit Sosie, « je crains bien d'être rossé aujourd'hui pour cette voix qui le frappe ». La voix entre dans les oreilles comme un objet : *Fac sis uociuas, Pseudole, aedis aurium*³⁵, « Fais que les appartements de tes oreilles soient vacants », dit Simon à son esclave dans *Pseudolus*. Dans *Casina*³⁶, Lysidame demande à son ami Alcésime de s'arranger pour que la maison ait une langue (*linguam*) afin de l'appeler quand il viendra.

Ce statut de la voix dans le texte plautinien correspond à son statut d'*organon* dans l'Antiquité mais va au-delà. Comme instrument chargé de traduire les émotions, la voix joue la partition du texte, de même que le corps de l'acteur est l'instrument de la partition gestuelle. Bien sûr, comme nous l'avons dit, cette partition ne nous est pas donnée et nous ne

³⁰ *Miles gloriosus*, 481-494.

³¹ *Amphitryon*, 300-462.

³² *Amphitryon*, 325-326.

³³ *Rudens*, 235.

³⁴ *Amphitryon*, 334.

³⁵ *Pseudolus*, 469.

³⁶ *Casina*, 527.

saurions reconstituer ni la gestuelle de la mise en scène, ni les jeux de voix, ni les partitions musicales. Le texte conçoit toutefois la *uox* comme un élément agissant de la scénographie. Sa mobilité lui confère le statut d'élément autonome de la représentation. Sur cette donnée-là, nous disposons d'éléments exploitables. De ce point de vue en effet, le statut de la voix est proche de celui de la main, des bras ou des jambes qui portent la gestuelle. Elle fait partie, en tout cas, d'une continuité dramatique et d'une dynamique globale. Ainsi, la voix entendue induit-elle un mouvement : se retourner pour voir (*respicere*), sortir de chez soi, rentrer, s'approcher pour entrer en dialogue. Elle peut également accompagner ce mouvement comme sa trace sonore, associant ainsi son et mouvement. Il s'agit là d'une deuxième fonction de la voix dans la scénographie : elle participe de la structuration de l'espace scénique. Elle matérialise le hors-scène et peut créer une extension scénique. Elle fait, par exemple, s'ouvrir une porte qui restait fermée malgré les coups frappés³⁷. G. Mazzoli³⁸ a proposé une belle étude de ce phénomène comme de toutes les scènes « devant la porte » dans la comédie plautinienne. La voix peut même, tout simplement, participer de la construction du hors-scène en l'absence de mouvement : les cris, entendus sur scène, de la jeune accouchée de l'*Aulularia*, qui viennent de l'intérieur de la maison³⁹ font coexister deux espaces là où le spectateur n'en voit qu'un. Elle contribue enfin à rendre sensibles certaines dimensions spatiales induites par le texte que seules des conventions gestuelles ou vocales peuvent traduire sur scène. Deux scènes plautiniennes portent au plus haut degré d'originalité dramatique les usages de la voix. L'une, dans le *Curculio*, met en scène la vieille Lééna (LE) qui, ayant flairé le vin répandu à dessein par Phédrome (PH), se laisse guider par la voix du personnage. Épiée par Palinure et son esclave, elle dialogue avec des personnages qu'elle ne voit pas et ne peut, par conséquent, ni identifier ni reconnaître. L'intérêt de la scène réside dans la perception à la fois auditive et visuelle qu'elle induit pour le spectateur de la distance qui sépare Lééna des autres personnages :

LE. *Amabo, / Cuia uox sonat procul ? /* - PH. *Censeo hanc appellandam anum. / Adibo. Redi, et respice ad me, Le <ae>na. /* - LE. *Imperator quis est ? /* PH. *Vinipollens, lepidus Liber, / Tibi qui screanti, siccae, semisomnae / Adfert potionem et sitim sedatum it. /* LE. *Quam longe a me abest ?* - PH. *Lumen hoc uide. /* - LE. *Grandiorem gradum ergo fac ad me, obsecro. /* - PH. *Salue. /* - LE. *Egon salua sim, quae siti sicca sum ? /* - PH. *At iam bibes. /* - LE. *Diu fit. /* - PH. *Em tibi, anus lepida. /* - LE. *Salue, oculissime homo.*⁴⁰

La scène est un *canticum uariis modis* d'une grande complexité, qui devait impliquer une performance vocale particulière de la part des acteurs. La danse et le chant s'y conjuguent sans doute pour créer un spectacle total. La voix est mise en valeur selon des modalités qui nous échappent, mais le texte la lie clairement aux déplacements des personnages et au regard du troisième (*lumen hoc uide*). Plaute y combine tous les usages dramaturgiques de la voix étudiés précédemment. Le principe dramatique est la structuration de l'espace par la voix qui, seule, rend sensible pour le spectateur un éloignement ou une invisibilité de convention, l'odorat étant chez Lééna plus développé que la vue. Ce type de scène, avec d'autres, fait

³⁷ Cf. *Bacchides*, 580. Cf. aussi G. Duckworth *The Nature of Roman Comedy*, 1952, p. 117 et 125-126.

³⁸ G. Mazzoli « Semantica della porta nella commedia di Plauto » dans *Mascaras, Vozes e Gestos : nos caminhos do teatro classico*, Agora 2, 2001, p. 241-258.

³⁹ *Aulularia*, 691.

⁴⁰ *Curculio*, v. 110c-121. LE : « A qui est cette voix qui parle au loin, je vous prie ? - PH. : (*en aparté*) : Il est temps, je pense, d'interpeller la vieille. Abordons-la. (*voix dialogique*). Reviens, et regarde de mon côté, Lééna. - LE. : Quel est celui qui me commande ? - PH. : Le maître du vin, l'aimable Bacchus, qui pour soulager ta pituite, humecter ta sécheresse, et te réveiller dans ton demi-sommeil, t'apporte à boire et vient apaiser ta soif. - LE. : A quelle distance est-il ? - PH. : Regarde cette lumière. - LE. : Allonge donc le pas vers moi, par pitié ! - PH. : Salut ».

douter de la technique de la dissociation du corps et de la voix par la présence d'un *cantor* sur scène.

Une scène bien différente et beaucoup plus pathétique est construite selon le même principe dans le *Rudens*⁴¹, où la voix structure l'espace scénique dans un contexte conventionnel d'invisibilité des personnages l'un à l'autre. Ampelisca (AM) et Palestra (PA), naufragées, s'entendent puis se rapprochent sur la plage en se guidant seulement par la voix. La scène est un *canticum* en tétramètres crétiques, vers souvent associé au rythme de la danse. Ce passage d'un grand lyrisme fait d'ailleurs partie des scènes qui évoquent la tragédie dans la pièce. La scène se déroule sur fond de mer houleuse et grondante.

PA. : « À qui est cette voix qui résonne ici, près de moi ?- AM. : Je tremble ! Qui parle ici tout près ?- PA. : Bonne Espérance, je t'en prie, viens à mon secours ! Me délivreras-tu de la crainte et des maux où je suis ?- AM. : Il n'y a pas de doute : une voix de femme a frappé mon oreille.- PA. : C'est une femme ; une voix de femme est venue à mon oreille. Est-ce Ampélisque, de grâce ? » - AM. : Est-ce toi, Palestra, que j'entends ?- PA. : Appelons-la par son nom, pour qu'elle m'entende – Ampélisque ! -AM. : Hé ! Qui est-ce ? - PA. : C'est moi Palestra. »- AM. : Dis, où es-tu ?- PA. : Par Pollux, pour le moment, au milieu de maux sans nombre. - AM. : Je partage ton sort ; et mon lot n'est pas moindre que le tien. Mais comme j'ai envie de te voir !- PA. : Et que je partage ton envie!- AM. : Marchons en nous guidant à la voix. Où es-tu ? - PA. : Me voici ; marche vers moi, viens à ma rencontre.- AM. : De grand cœur. »

L'éditeur du texte de la CUF supposait la présence d'un rocher sur scène justifiant l'impossibilité de se voir pour les deux personnages. Il s'agit, en réalité, d'un usage sophistiqué de la scène élastique habituelle, qui combine conventionnellement l'éloignement classique des personnages et les conditions climatiques (la tempête) évoquées par le texte, brouillant ainsi les repères spatiaux des personnages alors que pour les spectateurs, le décor reste stable. Il n'est donc besoin d'aucun rocher : la gestuelle et la voix construisent, à elles seules cette atmosphère obscure et tourmentée. Les conditions sont réunies pour un usage scénographique de la voix. Les caractéristiques habituelles réapparaissent : la voix ne permet pas l'identification immédiate des personnages l'un par l'autre mais joue pleinement son rôle de structuration de l'espace.

En conclusion, les mentions de la voix assument, dans les comédies de Plaute, des fonctions dramatiques diverses qui respectent des principes constants. La voix est très rarement, dans le texte, un moyen d'identification ou de reconnaissance. Elle agit comme un signe, celui d'une présence humaine qui, dans la scénographie, conduit au regard et à la reconnaissance. C'est le regard de l'autre qui donne une identité à la voix du personnage (dans les scènes de rencontre ou de poursuite) ou, parfois, la fait exister (dans les scènes de guet). Elle crée la distance entre un espace scénique affirmé comme espace de fiction, et l'espace des gradins et fait partie des moyens dramaturgiques de construction de l'espace dans des scènes au lyrisme affirmé, qui laissent penser que la voix chantée faisait l'objet d'une attention particulière.

Marie-Hélène GARELLI
Université de Toulouse Jean Jaurès

⁴¹ *Rudens*, v. 229-242.

BIBLIOGRAPHIE

DESBORDES, Françoise, « L'orateur et l'acteur », *Théâtre et cité*, Toulouse, *Travaux du CRATA*, 1992, p. .

DESBORDES, Françoise, « L'idéal romain dans la rhétorique de Quintilien », *Ktèma* 14, 1989, 273-279.

DUCKWORTH, George, *The Nature of Roman Comedy : a Study in Popular Entertainment*, Princeton, Princeton University Press, 1952.

DUMONT, Jean-Christian, « *Cantica* et espace de représentation dans le théâtre latin », *Pallas* 47, *De la scène aux gradins*, 1997, p. 41-50.

DUMONT, Jean-Christian, « Amphitryon et le genre comique », *Revue des Etudes Latines* 76, 1998, p. 116-125.

DUMONT, Jean-Christian, « *Faciemus ut quod uiderit ne uiderit (Miles gloriosus 149)* », *Cahiers des Etudes Anciennes*, 2014, p. 75-86.

DUPONT, Florence, *L'Antiquité territoire des écarts. Entretiens avec Pauline Colonna d'Istria et Sylvie Taussig*, Paris, 2013.

DUTSCH, Dorota M., *Feminine Discourse in Roman Comedy : on Echoes and Voices*, Oxford, Oxford University Press, coll. Oxford Studies in Classical Literature and Gender Theory, 2008.

FRONTISI-DUCROUX, Françoise, « Prosopon, le masque et le visage », *Cahiers du Gita* n° 3, 1987, p. 83-92.

LETESSIER, Pierre, « Du nouveau chez Plaute ? Des jeux de réécriture dans la *palliata* », *Dialogues d'Histoire Ancienne*, 2011/2, p. 49-62.

MAZZOLI, Giancarlo, « Semantica della porta nella commedia di Plauto » dans *Mascaras, Vozes e Gestos : nos caminhos do teatro classico*, Agora 2, 2001, p. 241- 258.

PARE, Pascale (éd.), *L'aparté dans le théâtre antique*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2014.