

DU MYTHE À LA CRITIQUE SOCIALE DANS LES SOSIES DE JEAN DE ROTROU

Diana-Adriana LEFTER
diana_lifter@hotmail.com
Université de Pitesti, Roumanie

Résumé

Notre travail propose une analyse de la présence et de l'exploitation du mythe dans la comédie Les Sosies de Jean de Rotrou. Considéré le quatrième grand classique français, Rotrou trouve sa source d'inspiration dans l'Amphitryon de Plaute et propose une exploitation peu novatrice de la matière mythique de la pièce sus-mentionnée; pourtant, la pièce de Rotrou a le grand mérite de mobiliser le savoir mythologique du récepteur, aspect qui la fait souvent difficilement décodable par le lecteur/spectateur moderne. Classique par le modèle textuel abordé – prologue suivi de cinq actes – et dans la manière aristotélicienne de classification des personnages mythologiques – dieux, héros, humains – cette “pièce de cour” de Rotrou touche, même si timidement, le problème de la critique sociale, notamment la rivalité de classe qui commence à se faire sentir dans la société française du XVIIe siècle, se montrant par cela une anticipation de la plus critique Amphitryon de Molière.

Mots-clés : mythe, comédie, univers privé, critique sociale

Mythe et comédie à l'époque classique

Le siècle classique marque en France l'établissement de la distinction entre la tragédie et la comédie, selon le critère du thème et du ton. Ainsi, la tragédie doit traiter les événements graves, à portée sociale, sur un ton noble et sévère ; par contre, la comédie doit se focaliser sur les affaires de la vie privée, ayant d'habitude une fin heureuse, sur un ton léger et utilisant un langage plus proche à celui du peuple.

La comédie se définit par ses « règles d'invention »¹ et ses « règles de disposition »². La règle d'invention signifie que, dans la majorité des cas, les personnages de la comédie, qui sont représentants des couches inférieures, donnent naissance à des sujets totalement inventés ; par contre, la tragédie, qui repose principalement sur des sujets mythiques et historiques, doit obéir en tout premier lieu à la loi du vraisemblable. La règle de disposition est partagée par la comédie et la tragédie :

¹ Canova, M.-Cl., *La Comédie*, Hachette, Paris, 1993.

² Idem.

Exposition claire, courte et complète ; nœud constitué des obstacles ou traverses aux desseins du principal protagoniste ; résolution de ce nœud ou dénouement par péripétie et reconnaissance ; et achèvement subséquent de l'action, nous retrouvons ici la structure tripartite familière.¹

En effet, la pièce de théâtre classique doit être construite selon un crescendo et culminer avec un climax, ou dénouement. Dans la comédie, le dénouement signifie une solution heureuse de l'intrigue, mais non pas nécessairement la fin de l'action, puisque certaines conséquences peuvent être déduites. Souvent, l'*exitum laetum* de la comédie signifie conclusion d'un mariage, rétablissement de la paix conjugale ou des relations cordiales père-fils, victoire sur les machinations d'un rival jaloux :

La Comédie a trois parties principales, sans le Prologue. La première, est la proposition du fait, au premier Acte laquelle est appelée des Grecs Protasie. Et en elle s'explique une partie de tout l'Argument, pour tenir le Peuple en attente de connaître le surplus. La seconde, est l'avancement ou progrès, que les Grecs appellent Epitasie. C'est quand les affaires tombent en difficulté, et entre peur et espérance. La tierce, est la Catastrophe, soudaine conversion des choses au mieux.²

Le théâtre classique français, digne continuateur du théâtre antique grec et romain assume en premier lieu la fonction sociale primordiale du théâtre : instruire le public. Ce but est commun pour la tragédie et pour la comédie, seuls les moyens en sont différents : la tragédie instruit en offrant des exemples à suivre : héroïsme, dignité, force de sacrifice, altruisme, tandis que la comédie offre des exemples – situations et personnages – risibles ; en d'autres mots des exemples à ne pas suivre si l'on ne veut pas devenir un exclu social et la source du ridicule.

Il est très important aussi de souligner que la comédie classique, dans sa structure primordiale, du moins jusqu'à Molière, n'a pas le but de provoquer le rire, même si beaucoup de pièces y parviennent. En fait, le rire n'est à ce point qu'un moyen pour démasquer et corriger la nature humaine imparfaite. Tel est le sens de la fameuse formule de Santeul, *castigat ridendo mores*, formule reprise plus tard par Molière.

Jacques Morel soulignait, dans son étude sur les formes et le fonctionnement du rire au XVIIe siècle, que le rire du spectateur de comédie est doublement ciblé : vers l'anormal des autres, mais aussi vers les propres aberrations et folies :

¹ Idem., p. 61.

² Idem., p. 64.

S'il est vrai que rire est le propre de l'homme, il n'est jamais aussi finement appliqué que dans l'amour de soi. Aussi la représentation d'une comédie suppose-t-elle de la part du spectateur une double attitude. Certes, on l'invite à rire de la naïveté d'Orgon ou des illusions d'Alceste. Mais on s'attend aussi qu'il reconnaisse dans les pièces comiques ces « miroirs publics » dont parle Uranie, où chacun peut contempler son image aussi nettement que dans le miroir des « Maximes », parce que cette image est celle de l'universelle manie. Rire de Jourdain, c'est se moquer d'un certain type social, mais c'est rire aussi du secret désir qui est en tout homme de se voir plus grand, plus jeune et plus beau qu'il n'est en réalité. Si l'on met à part un monstre comme Tartuffe ou un fantoche comme Géronte, la plupart des « victimes » de la comédie sont bâties de telle sorte qu'elles éveillent la sympathie après avoir inspiré un amusement moqueur. De ce point de vue, il y a analogie entre la catharsis tragique et la catharsis comique : je me veux différent et je me sens proche de Phèdre et d'Argan, d'Athalie ou de m Jourdain.¹

La comédie classique, comme la tragédie, a une fonction sociale et morale évidentes: former les vertus morales par les exemples des personnages caricaturaux ridicules et renforcer l'attachement social de l'individu par la focalisation sur les défauts humains qui nuisent à la société, tels l'avarice, l'arrivisme, la fourberie ; les sujets mythiques servent aux deux fonctions, avec encore un impacte exemplaire plus évident, vu que la vérité du mythe est incontestable, d'une part et qu'il est connu par un large public, d'autre part.

Toutefois, l'efficacité de la comédie dans la correction des mœurs est mise en doute par certains classiques. Bordelon affirme que la comédie moliéresque, par exemple, ne peut servir qu'à la correction des défauts mineurs de goût et de jugement, mais qu'elle est inefficace contre « la galanterie criminelle, la fourberie, l'avarice, la vanité ».²

Certes, le moyen principal utilisé par la comédie dans son but de « châtier les mœurs », c'est le rire. Dans son ouvrage homonyme, Henry Bergson aborde lui aussi ce sujet, en soulignant que la société classique se sert des ressources du comique pour encourager les membres de la société à la conformité aux normes ; en d'autres mots, si un membre de la communauté ne se plie pas aux règles observées par la grande majorité, il sera exposé au ridicule, au rire des autres – comme les personnages de la comédie – et il ne trouvera aucune compassion ou compréhension sociale.

¹ Morel, J., *Agréables mensonges*, Klincksieck, Paris, 1991, p. 258.

² Bordelon, *Diverses curiosités*, Coustelier, Paris, 1724, p. 587.

Il se développe d'ailleurs, pendant le XVII^e siècle, une théorie selon laquelle l'on pourrait élargir l'idée de catharsis, spécifique à la tragédie, à la comédie. L'idée de ce transfert vient de l'équivalence possible entre les verbes *châtier* et *purger*. Une possible explication pourrait être trouvée dans la tradition médicale de l'époque, selon laquelle on pourrait guérir et filtrer, par le rire, « l'humeur noire » :

En absence de l'autorité indiscutable que constituerait un traité aristotélicien sur la comédie, les théoriciens du XVII^e siècle ont parfois invoqué la vulgate médicale d'origine hippocratique, pour étayer un imaginaire de la purgation par le rire, conçu en terme de détour : le médecin distrairait le malade pour parvenir à ses fins thérapeutiques.¹

Source d'inspiration du théâtre classique, le mythe invite à une lecture plurielle. Parce qu'il met en scène des références connues de tous, le mythe est un langage où se dessinent toujours les grandes postulations de l'âme humaine. A part l'abondance évidente des mythes dans la littérature classique française, cette période marque aussi la parution, en 1674, de *L'Art poétique* de Boileau, texte fondateur pour les préceptes classiques et qui accorde, également, une place non-indifférente à la fonction de la mythologie dans la création poétique.

On sait que « la mythologie gréco-latine est l'âme des littératures redécouvertes par la Renaissance »². Le « code mythologique »³ devient dans cette période un vrai impératif pour la connaissance des chefs-d'œuvre antiques. Ainsi, *la fable* devient-elle discipline d'étude dans les écoles de cette période et la matière mythologique peuple dans une égale mesure la poésie, la peinture ou la musique.

L'utilisation des mythes grecs dans la littérature du temps n'est pas acceptée par tous. Si Boileau est le porte-parole des partisans de cette tendance, Desmarest de Saint-Sorlin soutient le parti contraire, en soulignant « l'invraisemblance et le ridicule des mythes gréco-latins ».⁴ Saint-Sorlin propose que la matière utilisée dans la littérature soit celle offerte par le christianisme, parce que celui-ci est la religion de l'époque, de la même manière que les mythes gréco-latins étaient la religion d'Homère et de Virgile.

¹ Bertrand, D., *Lire le théâtre classique*, Paris, Armand Colin, 1984, p.50.

² Sellier, Ph., *Essais sur l'imaginaire classique*, Paris, Champion classiques, 2005, p. 106.

³ Idem., p. 106.

⁴ Idem., p. 107.

Dans la littérature classique, la mythologie gréco-latine a avant tout une fonction allégorique¹, « qui suppose chez l'auteur [...] la volonté délibérée de dissimuler un message sous les voiles : les personnages et les actions du récit renvoient à un sens occulte »². Ensuite, la mythologie a la fonction d'ennobler le texte littéraire : La mythologie est au XVIIe siècle une marque essentielle de poéticité. Dans la vision de Boileau, les épisodes mythologiques devraient être utilisés pour rendre plus saisissants les descriptions naturelles, les faits cosmologiques, etc. Un autre point sur lequel insiste Boileau, c'est l'interdiction du mélange entre les éléments sacrés et les éléments profanes. Encore, une quatrième fonction de la mythologie serait de « rendre possible un merveilleux qui soit vraisemblable »³.

Le code mythologique a aussi comme fonction d'être « un inlassable pourvoyeur de sujets et de formes littéraires conventionnelles »⁴. Ces formes devraient être exploitées, parce qu'elles sont *des fleurs toujours écloses*, selon les mots de Boileau. Bien avant Boileau, mais aussi dans son *Art poétique*, on souligne le fait que « la fable fournit un lexique, qui est comme l'argot pour les classes cultivées »⁵.

Une autre fonction de la mythologie est celle de contribuer à la musicalité, cette musicalité dans la poésie dont l'importance a été soulignée déjà par du Bellay dans sa *Défense et Illustration de la langue française*. Boileau considère même que les noms propres de la fable possèdent une richesse musicale particulière, qui s'est transmise également aux transcriptions françaises.

Enfin, la dernière fonction de la Fable est « d'évoquer l'activité créatrice elle-même »⁶. A cet égard se manifeste le plus l'appauvrissement des mythes grecs. Si la Grèce avait produit toute une pléiade de figures et de symboles liés à la création poétique, allant d'Apollon à Dynisos et d'Orphée aux muses, chez Boileau, cette matière symbolique se réduit à quelques signes.

Après ce passage en revue de la distinction fondamentale tragédie/comédie à l'âge classique – période dans laquelle d'ailleurs se définit la distinction entre les deux genres – et de la relation entre le mythe et la littérature à l'époque classique, surtout dans la perspective énoncée par Boileau dans son *Art poétique*, après avoir également esquissé la fonction

¹ Idem., p. 110.

² Idem., p. 110-111.

³ Idem., p. 117.

⁴ Idem., p. 120.

⁵ Idem., p. 121.

⁶ Idem., p. 125.

sociale de la comédie à cette même époque, nous proposons, en ce qui suit, une analyse de l'utilisation du mythe dans l'une des comédies qui ont fait fortune lors de sa représentation : *Les Sosies* ou *La Naissance d'Hercule* de Jean de Rotrou.

Le mythe chez Rotrou : de l'héritage plautéen à la critique sociale

Jean de Rotrou est considéré le quatrième grand du théâtre français du XVII^e siècle, auteur d'une vaste œuvre, qui comprend dix-sept tragi-comédies, douze comédies et six tragédies. Le parcours de Rotrou le porte de la carrière judiciaire – il est avocat au Parlement de Paris et lieutenant-criminel à Dreux – au théâtre. Il succède à Alexandre Hardy comme poète attiré de l'Hôtel de Bourgogne. Sous l'influence des doctes, il crée des pièces régulières, mais son tempérament l'achemine vers les pièces irrégulières.

Plaute représente pour Rotrou « l'incomparable comique », celui dont il emprunte le sujet de trois pièces, dont *Les Sosies* (1637), qui est une traduction-adaptation de *L'Amphitryon* plautéen. La pièce fait grande fortune, grâce aux intrigues compliquées et aux situations extraordinaires qui se prêtent parfaitement à la mise en scène aux machines, très à la mode à l'époque. En effet, la pièce est représentée en 1649 par le Théâtre du Marais, sous le titre *La Naissance d'Hercule*, avec les grandes ressources techniques fournies par les machines italiennes.

La comédie de Rotrou n'apporte pas de grandes innovations et écarts par rapport à la version classique, surtout à cause du fait que Rotrou ne se propose pas de réinterpréter le mythe, mais plutôt de lui offrir une mise en scène spectaculaire. La pièce de Rotrou peut être vue comme pièce de court, dans le sens que, en conservant l'épisode final de la réconciliation entre Amphitryon et Jupiter, Rotrou se plie au goût d'une cour qui voit dans le roi le détenteur d'un pouvoir absolu, auquel tout est permis.

Du point de vue de l'action, *Les Sosies* est une pièce assez prédictible. D'une part, le sujet – qui est la reprise d'une histoire mythique « privée » - est déjà bien connu et Rotrou ne s'en écarte pas. D'autre part, il y a dans la pièce plusieurs points d'encrage, qui anticipent le déroulement ultérieur de l'action : Par exemple, dans le Prologue, Junon annonce pleine d'ire la naissance d'un héros de l'aventure de Jupiter avec Alcmène :

Junon : Les livres éternels à mes yeux sont ouverts

C'est d'elle que va naître un héros indomptable,¹

Ensuite, dans l'acte III, scène I, Jupiter anticipe la solution de l'affaire conjugale d'Alcmène, Amphitryon et Jupiter : Le dieu annonce qu'il fera de la sorte qu'Alcmène récupère la paix conjugale, car il dévoilera toute la confusion, mais non pas pour le moment :

*Jupiter : Chassons pour quelque temps le trouble de ces lieux,
Mais ne la détrompons, que pour la tromper mieux.²*

Puis, dans l'acte III, scène 5, Mercure annonce lui aussi la naissance d'un héros :

*Mercury : Ce soin m'a fait quitter une réjouissance,
Par qui les dieux, d'un Dieu célèbrent la naissance,
Car Hercule va naître, et par un ordre exprès
Tous les dieux font fête, et boivent à longs traits.³*

Excepté l'introduction du personnage de Junon qui fait un prologue en femme trahie, Rotrou conserve la structure actorielle plautéenne, centrée sur les personnages masculins, autour desquels gravitent les personnages féminins, Alcmène et sporadiquement Céphalie, sa suivante. La structure générale de la pièce est également construite dans le respect du modèle antique : Prologue suivi de cinq actes, selon la poétique aristotélicienne, avec peu de didascalies, ce qui produit de temps en temps des confusions de décodage.

A ce point, il faudrait mentionner que, dans le théâtre classique, les didascalies, assez rares et réduites, ne sont plus prononcées sur la scène, mais elles ont une double fonction : elles doivent aider le lecteur à comprendre et à imaginer l'action des personnages : costumes, décors, mouvements, gestualité, mimique ; d'autre part elles sont sensées à servir le travail des acteurs et du metteur en scène lors de la représentation. Dans *Les Sosies* de Rotrou, les didascalies, fort rares et ponctuelles, insuffisantes par ailleurs, conduisent à des ambiguïtés. Un cas intéressant peut être observé dans l'acte III, scène II, où Jupiter parle comme soi-même, mais aussi comme Amphitryon, sans que ce changement d'identité assumée soit marqué par des didascalies. En effet, les paroles de Jupiter « Enfin, laissons

¹ De Rotrou, J., *Les Sosies / Naissance d'Hercule ou L'Amphitryon*, Paris, chez Antoine de Sommerville, MDCL, p. 3.

² Idem., p. 64.

³ Idem., p. 74.

nous voir, calmons ce grand courage / D'une seule parole apaisons cet orage » ne pourraient logiquement fonctionner que comme aparté, mais il n'y a aucune didascalie qui le marque.

L'absence des didascalies, à l'intérieur d'une prise de parole, peut créer confusion, comme dans l'acte V, scène II :

*Jupiter : Souffre que le devoir, après l'amour s'acquitte,
Et que je rende au roi ma première visite.
Adieu, conserve-toi pour ce fruit précieux.¹*

Jupiter parle en aparté, en annonçant son intention de parler avec Amphitryon, et en dialogue avec Alcmène, en l'invitant prendre soin d'elle-même, mais ce changement de destinataire du message de Jupiter n'est pas signalé par des didascalies. Le résultat en est un discours peu véridique, parce qu'il est improbable qu'Alcmène ne soit pas surprise d'écouter des paroles dont elle ne comprend pas le sens, sans réagir.

Nous avons essayé, dans cette partie de notre analyse, de faire le point sur les sources de Rotrou, aussi bien que sur les innovations qu'il apporte au sujet mythique hérité, en consonance avec les exigences de l'époque. Nous avons vu que, du point de vue formel, celui de la structure de la pièce, Rotrou se situe dans la lignée des Antiques, avec une comédie structurée en cinq actes précédés d'un prologue. Nous allons voir, dans ce qui suit, que l'auteur dramatique se montre tout aussi conservateur dans la manière de traiter les personnages, selon la distinction antique dieux/héros/hommes.

Dieux mythiques, héros et humains comme personnages théâtraux

Les dieux

Les dieux mythiques, de l'Antiquité jusqu'au classicisme ont eu un statut spécial comme personnages théâtraux, statut qui pourrait être défini comme une distance qui les séparait des autres personnages. Si dans l'Antiquité cette distance était même d'ordre spatial – les acteurs qui incarnaient ces personnages n'évoluaient pas sur le même espace scénique que les autres acteurs, elle commence à s'annuler peu à peu dans l'évolution du genre. Néanmoins, les personnages divins se distinguent des autres par le langage – ils ne peuvent pas se permettre des infractions par rapport aux bienséances – et par le statut privilégié qu'ils ont dans leurs

¹ Idem., p. 111.

rappports avec les autres personnages : ils ne sont jamais coupables et même s'ils commettent des fautes par rapport à la morale humaine le résultat de leur action est toujours valorisée positivement. Rotrou conserve, en grandes lignes, dans la construction de ses personnages divins, la lignée antique.

Le Prologue de la pièce de Rotrou est fait par un personnage qu'il introduit comme nouveauté par rapport à la variante plautéenne, Junon, qui occupe un espace auquel elle n'appartient pas : la terre. Le début de la pièce répond aux exigences de la poétique traditionnelle d'Horace, continuée par celle de l'abbé d'Aubignac, de sorte que dans l'exposition on introduit les personnages, les circonstances et le contexte de l'action, aussi bien que l'espace où la trame va se dérouler.

Bien qu'elle ne soit qu'un personnage complémentaire à l'action de la pièce – elle disparaît d'ailleurs après le Prologue, car elle n'est qu'un objet qui subit les actions Jupiter, en tant que femme trahie, mais qui n'intervient pas dans le déroulement des faits – Junon se présente dans un système de relations qui mobilise le savoir encyclopédique du récepteur. Certes, le décodage de ce système s'avère plus aisé pour le récepteur classique, qui avait une grande connaissance de la mythologie, et assez difficile pour celui moderne, qui a perdu progressivement le contact avec le mythe :

Junon : sœur du plus grand des Dieux, (car ce nom seul me reste) [...]

Et veuve d'un Epoux qui ne mourra jamais.¹

Le taux informationnel est très grand dans cette présentation que Junon fait d'elle-même : Tout d'abord, il s'agit d'un détail lié à la cosmogonie : Junon est la sœur du plus grand des dieux – de Jupiter notamment. Pour tout connaisseur en mythologie, l'identité du personnage est dévoilée : celle qui parle ne peut être que Junon, épouse de Jupiter, mais également sa sœur, née comme lui de Chronos et de Rhéa. Ensuite, Junon anticipe sa situation dans le contexte communicationnel : elle est une femme délaissée, trahie par les maintes aventures amoureuses de Jupiter, mais qui ne peut pas échapper à son mariage.

Le discours de Junon dans le Prologue est construit en quatre étapes pour justifier sa position présente et notamment son courroux contre son époux Jupiter: le rappel du passé, le récit des infidélités passées de Jupiter, la présentation de la situation présente et, enfin, l'anticipation.

¹ Idem., p. 1.

Junon d'abord rappelle le passé, en présentant sa situation conjugale, sans prononcer son nom, mais se définissant seulement dans le système de relations conjugales et fraternelles.

Ensuite, elle explique le motif de son courroux contre l'époux : les nombreuses infidélités de celui-ci dans le passé :

*Junon : Ses premières amours, cette fille profane,
Que dessous les habits et le nom de Diane,
(Diane, qui préside à la virginité,)
Ce traître dépouilla de cette qualité,
N'y règne-t-elle pas sous la forme d'une Ourse¹,
Et son mal, de son bien, ne fut-il pas la source ;
Quel fruit eut en mon courroux de transformer son corps,
Elle occupe le ciel, et m'en voici dehors,
Ma vengeance profite aux objets de ma haine,
Et j'établis leur gloire, en méditant leur peine.
Sur ce trône éternel, les sept filles d'Atlas²,
A ma confusion ne brillent elles pas ?
Des pudiques, la gloire est donnée aux vicieuses,
Et le crime des trois, en fit sept glorieuses³.
Vis-je pas, qu'à ma honte Ariadne⁴ y monta
Par la faveur du fils que Sémèle⁵ avorta,
Les deux Astres Jumeaux¹, que l'Océan révère,*

¹ Il s'agit de Callisto, une nymphe dont Jupiter s'éprend lorsqu'elle est en compagnie d'Artémis (Diane). Callisto avait l'habitude de s'habiller comme Diane et, comme la déesse, avait juré de garder sa virginité. Jupiter la possède en prenant l'apparence d'Artémis, selon certaines sources, ou d'Apollon, selon d'autres. Apprenant la passion de Jupiter pour Callisto, Junon se venge d'elle en la transformant, elle, dans la Grande Ourse et son fils avec Jupiter, Arcas, dans la Petite Ourse.

² Les sept filles d'Atlas sont les Pléiades : Maya, Electre, Taygese, Asterope, Alcione, Celeno et Merope. Elles forment une constellation et on raconte qu'elles ont été aimées par les dieux.

³ Trois des Pléiades ont été amantes de Jupiter : Maya, Electre et Celeno. Maya, l'aînée des Pléiades, a été aimée par Jupiter et de cette union naît Mercure (Hermès). Electre, fille d'Atlas et de l'océanide Pléioné, est remarquée par Jupiter, qui veut la séduire. Pour se protéger, elle se réfugie auprès de la statue de Palladion, statue apportée par Minerve dans l'Olympe. Jupiter la possède contre sa volonté et jette la statue de Palladion du haut du ciel. Le Palladion devient protecteur des Troyens. De cette union d'Electre et Jupiter naissent Dardanos, premier roi de Troie, et Iasion. Selon certaines sources, Celeno aussi s'unit avec Jupiter, dont elle a Pandea et Ersé.

⁴ Ariadne est fille de Minos, roi de Crète, et de Pasiphaé, sœur de Phèdre et du Minotaure. Elle est enlevée par Thésée, qui lui promet de l'épouser, mais l'abandonne sur l'île de Naxos. En proie au désespoir, elle devient l'amante de Dionysos, dont elle a six enfants : Oenopion, Thoas, Staphylos, Latronis, Euantès et Tauropolos.

⁵ Sémèle a été amante de Jupiter, dont elle a Dionysos. Sémèle est foudroyée par Junon, qui apprend l'infidélité de son mari.

Ne triomphent-ils pas du péché de leur mère² ?³

Cette deuxième partie du discours de Junon mobilise également le savoir en matière de mythologie du récepteur, s'avérant assez difficile au décodage pour le récepteur moderne, à cause de la présentation indirecte que la déesse fait des objets de la passion de Jupiter.

Ensuite, Junon présente la situation actuelle, la nouvelle passion de Jupiter pour la mortelle Alcmène. Enfin, la déesse anticipe le résultat de la passion amoureuse de Jupiter pour Alcmène : la naissance d'un héros.

L'un des attributs des dieux dans la tradition du mythe était la toute-puissance ; ils pouvaient intervenir et même changer le cours des choses, tels la victoire dans les batailles, la solution d'un conflit, l'ordre cosmique, etc., ils ne sont pas soumis aux mêmes erreurs que les humains. Rotrou conserve cette qualité chez l'un des ses héros, notamment chez Jupiter, qui en use à plusieurs occasions :

Il intervient en faveur de l'armée d'Amphitryon, en facilitant la victoire de celle-ci contre l'armée de Ptérélas. Mercure fait le récit de cet épisode, en soulignant que l'intervention divine s'était ajoutée à la bravoure des soldats :

*Mercuré : Certes, la vérité, (hors de ce qui le touche)
Sort rudement et sans art, de sa bouche,
Car nous vîmes du ciel, les deux champs se heurter,
Mon père y mit la main.⁴*

Également, sous l'intervention de Jupiter, la nuit prolonge sa durée d'une manière inhabituelle, remarquée par Sosie également :

*Sosie : Il semble que ces feux cloués au firmament,
Contre leur naturel n'aient plus de mouvement.⁵*

La toute-puissance de Jupiter lui assure une position privilégiée : en tant que détenteur du pouvoir absolu, les faiblesses et les « erreurs »

¹ Les deux Astres Jumeaux sont Apollon et Artémis (Diane). Apollon, fils de Jupiter et de Létéo (Latone), naît à Délos, où Létéo s'était réfugiée pour fuir à la fureur de Junon. Il est considéré dieu de la lumière et associé à Phoibos. Artémis est la sœur jumelle d'Apollon, déesse de la chasse et de la chasteté.

² Cette mère est Létéo (Latone).

³ De Rotrou, op. cit., p. 2.

⁴ Idem., p. 12.

⁵ Idem., p. 14.

humaines lui sont concédées ; par sa position, il transforme des actions coupables dans des actions justifiables ou même pures :

*Mercuré : Son absolu pouvoir, se permet toute chose,
Ni refus, ni froideur, à ses vœux ne s'oppose,
Son bonheur est tout pur et ses ravissements
Passent les voluptés des plus heureux amants.¹*

Jupiter, et non pas seulement lui, mais les dieux en général sont les seuls capables à connaître le futur et à influencer l'avancement des événements. Ainsi, devant deux Amphitryons identiques et appelés à décider lequel est le vrai, les capitaines thébains se déclarent dans l'impossibilité de résoudre cette énigme, qu'ils délèguent aux dieux :

*III Capitaine : Il faut laisser aux dieux juger d'une aventure
Qui ne nous touche point et passe la nature.²*

En vertu de sa toute puissance, Jupiter peut assumer des apparences et des identités différentes pour atteindre ses buts. Il s'en était toujours servi, surtout pour conquérir des femmes – déesses, mortelles ou nymphes – qui avaient résisté à ses avances. Si Junon rappelle dans le début de la pièce une longue liste des conquêtes amoureuses de son mari, dans le monologue que Jupiter lui-même fait à l'acte III, scène I, il rappelle également les divers déguisements auxquels il avait fait recours dans ses buts amoureux :

Une autre qualité des dieux, selon la tradition de la mythologie est leur extraordinaire beauté, la perfection corporelle et la jeunesse éternelle comme signe de l'immortalité. Cette qualité de Jupiter apparaît clairement dans un éloge que fait Alcmène à celui qu'elle croit son mari ; ce rappel des qualités physiques pérennes du mari d'Alcmène est d'ailleurs le seul indice, en l'absence des didascalies, de la vraie identité de l'Amphitryon présent : seulement un dieu pouvait être si beau, d'une beauté et d'une force physique inaltérées par le temps :

*Alcmène : Si je vous l'ose dire, et si j'en crois mes yeux
Le temps qui détruit tout, vous est officieux
Il semble que ce corps tienne des destinées
L'heur de ne vieillir pas, avec les années
Et ce teint que les soins ne sauraient altérer
Jette un éclat nouveau, qui vous fait rêver.¹*

¹ Idem., p. 23.

² Idem., p. 114.

Jupiter n'est pas le seul à posséder les attributs d'un dieu. Mercure lui aussi a le don de tout savoir et il s'en sert lorsque, sous l'apparence de Sosie, il doit parler à Alcmène. L'acte III, scène IV débute par un aparté, marqué d'une manière lacunaire par la didascalie *bas*, qui indique le changement d'instance locutrice : Mercure parle en Mercure et s'apprête à parler en Sosie. Pour que son discours semble véridique devant ses interlocuteurs, qui le croient Sosie, il doit utiliser son don de tout savoir et toutes les stratégies de déguisement qui le consacrent comme Sosie. Il y est aidé par sa caractéristique divine, le pouvoir de savoir ce que les autres pensent, font, comment ils ont l'habitude d'agir :

*Mercure : Je passe pour Sosie, et pour ne rien confondre,
C'est sous ce nom aussi, que je dois lui répondre ;
Hâtons-nous, consultons, en ce besoin pressant,
Notre immortelle essence, à qui rien n'est absent.
Il est à peine au port.²*

L'effet humoristique de cette usurpation d'identité se fait plus évident à la fin de la scène, où c'est justement le type de discours que conduit Céphalie à confirmer l'identité du faux Sosie :

*Céphalie : Sosie est toujours lui !
Mercure : Je suis ce qui te plaît.³*

Toujours selon la tradition mythologique, les dieux s'individualisent par des signes qu'ils portent, symboles de leur puissance et de leurs attributs. Traditionnellement, l'image de Jupiter est associée à la foudre qu'il porte, au tonnerre qu'il provoque pour manifester son mécontentement ou sa fureur. Chez Rotrou, lorsque Jupiter apparaît devant les autres pour assumer son identité et ses actions antérieures, il est annoncé par son tonnerre :

*Céphalie : Quand un dieu veut en terre annoncer sa venue,
C'est ainsi qu'il en use, il fait parler la nué,
Ecoutez, par la merveille arrivée en ces lieux
Combien votre maison doit-elle être chère aux dieux.⁴*

¹ Idem., p. 72.

² Idem., p. 76.

³ Idem., p. 79.

⁴ Idem. p. 120.

Comme nous avons vu, les personnages représentant les dieux conservent chez Rotrou les qualités consacrées dans la vision antique : toute-puissance, pouvoir d'anticipation et d'intervention dans les actions des humaines, beauté extraordinaire et immuabilité de la beauté et de la force physique. Les dieux ont le don de connaître par avance non pas seulement les actions des humains, mais aussi le sort des héros, catégorie mythique dont nous allons nous occuper en ce qui suit.

Les héros

Traditionnellement, « les héros, sont des intermédiaires entre les dieux et les hommes, nés de l'union d'un dieu et d'une mortelle, objets d'un culte de très grande ampleur puisqu'ils protègent le lieu auquel les rattachent leurs exploits »¹. Chez Rotrou, il n'y a pas de figure héroïque qui apparaisse comme acteur, mais une qui est annoncée à plusieurs reprises, et nommée seulement à la fin, lors du dénouement.

En parlant de la figure héroïque qu'elle ne nomme pourtant pas, Junon établit la distinction nette entre les dieux et les hommes. Le héros est présenté, selon la tradition, comme une figure mi-humaine, mi-divine. Mi-divin par son ascendance comme fils de Jupiter, le héros ne doit pas et ne peut pas dépasser son côté mortel :

*Junon : Les livres éternels à mes yeux sont ouverts
C'est d'elle que va naître un héros indomptable,
Un Alcide, un prodige aux monstres redoutable [...]
Et pour un fruit honteux, de baisers criminels,
La nature interrompt ses ordres éternels.
Mais, qu'il naisse et commence une incroyable histoire,
Sa peine avec usure acceptera sa gloire,
Le noir séjour des mortels, l'air, la terre, le ciel
Vomiront contre lui, tout ce qu'ils ont de fiel,
Mortel, il est l'objet d'une immortelle haine.²*

Le héros dont Junon anticipe la naissance sera un être extraordinaire, qui luttera contre toutes sortes de monstres, qui s'élèvera contre les dieux, un courageux, mais qui ne dépassera par son courage la haine de Junon. Il aura la gloire et la honte, mais sera toujours un mortel qui servira de modèle au reste des humains : par audace, il tentera contre la

¹ Lefter, D., *Introduction à l'étude du mythe dans la littérature*, Bucuresti , Editura Universitatii din Bucuresti, 2008, p. 155.

² de Rotrou, op. cit., p. 3.

divinité et cela le perdra, pour montrer aux mortels qu'ils ne sont pas les égaux des dieux :

*Junon : Je veux qu'il ait ensemble, et la gloire, et la honte,
Qu'au rang des vaincus, quelque jour on le compte,
S'il triomphe de tout, et si pour son trépas,
Tout autre est impuissant il ne le sera pas ;
Lui-même, contre lui, servira ma colère,
Mieux qu'hydre, que serpents, que lion, que cerbère,
Et ne laissera pas à la postérité,
L'audace d'attenter à la divinité.¹*

Comme Junon dans le Prologue, Jupiter annonce lui aussi la naissance d'un être divin, à destinée glorieuse, un héros. Son infidélité envers Junon et sa tromperie envers Amphitryon acquièrent une autre valeur, de cette perspective, une valeur d'acte fondateur. Tout trait négatif ou dévalorisant, selon la moralité classique, en sont effacés et reçoivent une valorisation positive. Son action devient une infidélité fondatrice, qui a comme résultat la naissance d'un héros, qui sera un exemple pour l'humanité :

*Jupiter : Adieu, conserve-toi pour ce fruit précieux
Qui va naître à la terre (et non sans connaissance)
Que Jupin sera cruel auteur de sa naissance
Et qu'un jour ses exploits les moins laborieux
Ne lui devront pas moins qu'un rang entre les dieux.²*

La naissance du héros est annoncée par des signes terribles, qui préfigurent la destinée extraordinaire de celui qui va naître. Par ses exploits, il assurera aussi la bénédiction de sa « race » :

*Jupiter : Deux horribles serpents, étouffés par ses mains
Ont déjà marqué sa naissance
Et qu'homme d'immortelle essence
Il passe en dignité le reste des humains.
Qu'Hercule soit le nom de ce jeune Héros
Que par lui, chacun te révère,
Chéri le fils aime la mère
Et possède avec elle un paisible repos.³*

¹ Idem., p. 4-5.

² Idem., p. 112.

³ Idem., p. 125.

D'une manière cyclique et quasi-ironique, Alcmène, comme toutes les autres maîtresses de Jupiter, même en étant une mortelle, assure son immortalité par l'adultère qu'elle a commis à son insu. Le héros dont elle sera la mère assurera sa gloire et son immortalité aussi bien que celles de son mari terrestre, Amphitryon.

Ainsi, l'adultère divin est-il perçu comme une bénédiction par le mari trompé et cocu, qui y voit un acte qui assurera la gloire éternelle de sa famille, qui ôtera par conséquent de la honte qu'il avait subie :

*Amphitryon : Qu'à bénir ce charmeur chacun soit occupé [...]
Son crime la relève, il accroît son renom
Et d'un objet mortel fait une autre Junon.¹*

Le héros apparaît donc non pas seulement comme un médiateur entre le monde des dieux et celui des humains et fruit du contact entre les deux mondes, mais il apparaît surtout comme élément qui justifie l'acte d'un dieu, de Jupiter dans notre cas, et qui confère à une action blâmable du point de vue des humains une portée fondatrice, excusable, même louable, par conséquence.

Dans ce qui suit, nous nous occupons des personnages humains, qui sont traités, chez Rotrou, en opposition avec les personnages divins. De plus, par la manière de mettre en scène ces personnages et le rapport de force avec les divins, Rotrou touche à une critique sociale qui s'attaque aux rapports de force existants dans la société française de son temps entre les détenteurs du pouvoir et les sujets de ceux-ci.

Les humains

Rotrou fait une distinction assez nette, dans la catégorie des humains, entre les personnages masculins et ceux féminins. Sur le modèle de la comédie romaine, Rotrou attribue aux personnages masculins principaux des rôles sociaux, et des rôles tenant de la sphère de la vie privée aux personnages féminins. Par exemple, bien qu'il soit présenté comme mari d'Alcmène au début, Amphitryon est aussi légitimé comme « prince thébain »² et « chef du peuple thébain »³. Par contre, Alcmène n'est définie que dans son rôle domestique, celui de femme d'Amphitryon. Toutefois, on remarque une présentation en parallèle entre Junon et

¹ Idem., p. 125.

² Idem., p. 28.

³ Idem., p. 21.

Alcmène : les deux se présentent comme veuves d'un mari vivant : « moi veuve d'un vivant »¹.

La différence entre le pouvoir des divins et celui des humains est clairement marquée par le parallélisme entre le début du troisième acte et celui du quatrième. Si l'acte III débute par le monologue de Jupiter, qui annonce ce qu'il a décidé de faire et comment il va arranger les événements, l'acte IV débute en miroir par le monologue d'Amphitryon, qui est tout contrarié et confus : il ne comprend plus rien et il ne sait pas comment les événements vont évoluer :

*Amphitryon : Nous sommes deux doubles, celui-là s'est perdu,
Quand notre état premier, nous sera-t-il rendu,
Quand se termineront ces changements étranges,
Quand veux-tu Jupiter, débrouiller ces mélanges ?*²

L'effet humoristique s'amplifie par le fait que la force supérieure qui est invoquée pour la solution qui quiproquo, Jupiter, est justement celui qui l'a provoquée.

Le mythe a toujours joué un rôle très important dans la société, notamment celui d'offrir des exemples, d'instruire le spectateur en lui provoquant la crainte ou en le convaincant. Les auteurs classiques conservent cette portée sociale du mythe, en le subvertissant et en offrant un double sens aux paroles dites par un personnage mythique. Le parallèle est d'ailleurs assez commode : la toute puissance divine peut facilement rappeler la toute puissance du roi ou des grands nobles dans la société française.

Par exemple, dans l'exposition, le discours de Mercure qui présente l'état des choses, notamment la situation dans laquelle se trouve Jupiter son père en consommant une nuit d'amour et en commettant une infidélité conjugale, a un double sens : D'une part, il met en évidence le fait que Jupiter ne peut pas être jugé comme coupable de cette faiblesse, parce que, en tant que dieu, il ne se soumet pas aux règles des mortels. D'autre part, cette phrase peut aussi être interprétée comme une attaque voilée à l'inégalité de classe de la société française, où les règles de la justice s'appliquent selon le rang : « Le rang des vicieux ôte la honte aux vices »³.

Cette direction est continuée par les paroles de Sosie, qui fait un discours contre le pouvoir des grands, qui pensent qu'ils peuvent disposer des autres à leur gré :

¹ Idem., p. 43.

² Idem., p. 80.

³ Idem., p. 7.

*Sosie : Le plaisir de mon maître à ce malheur m'expose
Son imprudence ainsi de mes heures dispose,
A ses commandements le jour ne suffit pas
Il lui plaît que la nuit exerce encore mes pas,
Quelque mal qui m'arrive, il croit tout raisonnable
A qui semble être né pour être misérable ;
Chez les grands, le servage est plus rude, en ce point,
Qu'aux forces, le travail ne s'y mesure point,
Qu'on n'y distingue que point le droit de l'injustice,
Et qu'il faut que tout plaise au gré de leur caprice.¹*

Le discours à portée sociale, précurseur d'un Molière ou d'un Beaumarchais, se dresse contre le pouvoir discrétionnaire des grands et des couches privilégiées de la société, dans une confrontation verbale comme celle du dialogue entre Amphytrion et Sosie, dans l'acte IV, scène III :

*Amphytrion : Mais s'il peut aujourd'hui tomber entre mes mains,
Misérable est son sort, sur tous ceux des humains,
Il peut conter ce jour, le dernier de sa vie.
Sosie : Il m'obligerait fort, s'il perdait cette envie.
A qui naît fortuné, tout lui succède bien,
Un malheureux fait mal, même en ne faisant rien.²*

La confrontation individuelle maître-valet tourne en rivalité de classe, que Sosie ne peut pas exprimer ouvertement. Il choisit la stratégie de l'humour, mais c'est un humour noir, dans lequel il crie toute l'injustice qui pèse non seulement sur lui, mais sur tous ceux de sa classe sociale, et qui sont condamnés, par la naissance, de vivre sous l'oppression de ceux privilégiés, toujours par la naissance.

Une dernière actualisation de la critique sociale est repérable à la fin de la pièce, au moment du dénouement, lorsque Jupiter dévoile à tout le monde la vérité sur l'adultère commis par Alcmène.

*Sosie : Cet honneur ce me semble est un triste avantage,
On appelle cela lui sucrer le breuvage.³*

A la place du mari cocu qui ne fait qu'un éloge au trompeur divin, Sosie souligne par les paroles finales la situation délicate, car même si l'amant est un divin, cela n'est qu'une amère consolation. Les paroles finales, ironique, de Sosie, sont dans le même temps une vérité dite à mots

¹ Idem., p. 8.

² Idem., p. 90

³ Idem., p. 126.

cachés et une revanche qu'il peut prendre par rapport à son maître. Bien que l'amant d'Alcmène soit un dieu, l'humiliation n'en est moins cruelle pour Amphitryon, et Sosie voit dans cette humiliation qu'Amphitryon tourne en honneur un moment dans lequel son maître est, lui aussi mis en position d'infériorité publique.

Comme nous avons essayé de montrer dans notre travail, le mythe, matière privilégié de la tragédie, est exploité également dans la comédie, dès l'Antiquité, jusqu'à l'Age classique, qui est l'époque qui nous intéresse. Le mythe conserve, même utilisé dans ce genre plus « léger » sa portée sociale, notamment d'instruire les masses, non pas par le modèle à suivre présenté, mais par le contre-modèle qui peut rendre l'homme risible. Si la tragédie exploite le côté exemplaire du mythe, la comédie fait usage du côté privé de celui-ci, comme nous l'avons montré dans le cas de la pièce de Rotrou. Rotrou exploite, à la suite de Plaute, une « épisode privé » du mythe de Jupiter, en gardant la structure classique de la pièce et des personnages. Se montrant en quelque sorte novateur par la timide critique sociale qui se fait sentir dans la manière de mettre en opposition les personnages humains et ceux divins, Rotrou reste toutefois un conservateur par sa manière de traiter les personnages divins : pour lui, ceux-ci restent des modèles exemplaires, dont les actions ont toujours un côté positif, et même l'infidélité – selon la morale humaine – de Jupiter se transforme dans une infidélité fondatrice, dans un acte fondateur donc, par la naissance d'un héros, Hercule.

Bibliographie

- Bertrand, D., *Lire le théâtre classique*, Paris, Armand Colin, 1984
Bordelon, *Diverses curiosités*, Paris, Coustelier, 1724
Canova, M.-Cl., *La Comédie*, Paris, Hachette, 1993
Lefter, D., *Introduction à l'étude du mythe dans la littérature*, Bucaresti, Editura Universitatii din Bucaresti, 2008
Morel, J., *Agréables mensonges*, Klincksieck, Paris, 1991
De Rotrou, J., *Les Sosies / Naissance d'Hercule ou L'Amphitryon*, Paris, chez Antoine de Sommerville, MDCL
Sellier, Ph., *Essais sur l'imaginaire classique*, Champion classiques, Paris, 2005