Vacillements de l'identité : jeux de la première personne dans quelques versions d'*Amphitryon*.

Fluctuations of identity : plays on the first-person pronoun in several versions of Amphitryon

Isabelle Vodoz

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/praxematique/2987>

DOI : 10.4000/praxematique.2987

ISSN : 2111-5044

Éditeur

Presses universitaires de la Méditerranée

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1996

Pagination : 111-133

ISSN : 0765-4944

Référence électronique

Isabelle Vodoz, « Vacillements de l'identité : jeux de la première personne dans quelques versions d'*Amphitryon*. », *Cahiers de praxématique* [En ligne], 26 | 1996, document 6, mis en ligne le 01 janvier 2015, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/praxematique/2987> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/praxematique.2987>

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.

Tous droits réservés

Vacillements de l'identité : jeux de la première personne dans quelques versions d'*Amphitryon*.

Fluctuations of identity : plays on the first-person pronoun in several versions of Amphitryon

Isabelle Vodoz

- 1 La légende d'Amphitryon est attestée depuis les Grecs, mais sa véritable histoire européenne commence au III^e siècle de notre ère avec la comédie de Plaute. Par son *Amphitryon* 38, Giraudoux entend s'inscrire dans la longue liste de ses prédécesseurs, connus ou oubliés, liste qu'il est loin de clore. Après lui on pourrait citer, par exemple, deux versions allemandes, l'une de Georg Kaiser (1942), l'autre de Peter Hacks (1967). Pourquoi cette fascination, à tel point que les noms des deux protagonistes principaux, Amphitryon et Sosie, ont acquis le statut de noms communs ?
- 2 Très présent dans la littérature romanesque, surtout depuis le romantisme, le « thème du double » est en général traité sur le mode tragique, ou fantastique. Sa version comique, nous la trouvons au théâtre, et, semble-t-il, exclusivement à travers la légende d'Amphitryon. J'entends évidemment par « double » non pas les identités ou déguisements divers qu'adoptent soit les personnages comiques en vue de duper leurs comparses – ce que font, dans *Amphitryon*, Jupiter et Mercure –, soit les personnages tragiques, avec les sombres méprises qui en résultent. Ce sont là des ressorts bien connus du genre dramatique. Je pense bien plutôt à la menace de basculement dans la folie qui guette celui qui sent sa propre identité vaciller. Tel est bien le cas d'Amphitryon et de Sosie. En effet, loin de se *choisir* une seconde identité, ils se voient privés, par un « double », de leur propre identité, au point d'en arriver à ne plus savoir eux-mêmes qui ils sont. La fortune singulière qu'a connue le thème d'Amphitryon dans l'histoire du théâtre comique s'explique donc sans doute par la possibilité qu'il offre de faire rire du malaise que provoque la perte d'identité.

	français	LATIN	ALLD	ANGLAIS
<i>pr suj non-accentué</i>	je / j'	Ø	ich	I
<i>pr cpl non-accentué</i>	me / m'	me / mihi	mich / mir	me
<i>pr sujet acc</i>	moi	ego	Ø	Ø
<i>pr cpl accentué</i>	moi	me / mihi	Ø	Ø
<i>renforcement</i>	moi-même	egomet / memet ego ipse	ich selbst	myself
<i>question</i>	Qui-est-ce ?	Quis est ?	Wer ist es ?	Who is it ?
<i>réponse</i>	C'est moi. Moi.	Ego sum. Ego.	Ich bin es. Ich.	It's me. Me.
<i>relative</i>	moi qui suis	ego qui sum	ich, der ich bin ich bin es, der ist	I am the one who is
<i>insistance</i>	moi, je + verbe	ego + verbe	Ø	Ø ¹
<i>interrogation globale avec sujet pronominal</i>	est-ce que	nonne (ne clitique)	Ø	do + pron + infinitif
	verbe + pron	Ø	verbe + pron.	Ø (sauf aux et modaux)

- 3 Parmi les moyens linguistiques susceptibles de provoquer un vacillement de l'identité, on pense inmanquablement aux pronoms de la première personne. Or, tout du moins dans les quatre langues auxquelles j'ai un accès direct (français, latin, allemand, anglais), la différence principale réside dans le fait qu'existent ou non deux formes distinctes du pronom, l'une accentuée, l'autre non accentuée, ce qui a des conséquences immédiates sur la production de certaines tournures. Le tableau ci-dessous récapitule sommairement ces différences, telles qu'elles se présentent dans la langue écrite.
- 4 On constate immédiatement que le français est le seul à disposer de deux formes. Pas de forme non accentuée en latin, la désinence du verbe suffit. Pas de forme accentuée en anglais et en allemand, qui ont recours au soulignement, de *I* ou *me* pour l'anglais, du seul *ich* pour l'allemand, lequel se singularise en outre par la construction « *ich bin es* », face à « *c'est moi* » et « *it's me* ».
- 5 Ces différences en langue influent-elles sur le traitement de l'identité dans *Amphitryon* ? Pour tenter de répondre à cette question j'ai retenu quatre versions modernes, qui,

dans la filiation directe de Plaute, se présentent, explicitement ou non, sinon comme des traductions, du moins comme des adaptations les unes des autres :

- 6 — Plaute : *Amphitruo*.
- 7 La version des Belles-Lettres reproduit, d'après un manuscrit qu'on date du Xe siècle, tout ce qui a été conservé de la pièce.
- 8 — Rotrou : *Les Sosies*. Comédie. (1636)
- 9 — Molière : *Amphitryon*. Comédie. (1^{re} représentation, 1668.)
- 10 Selon les usages en vigueur au XVII^e siècle, ni Molière ni Rotrou ne citent leurs sources, mais dans bien des cas on s'aperçoit qu'ils ont purement et simplement « traduit » Plaute, de même qu'il est fort probable que Molière, sans le dire, s'est inspiré de Rotrou. À son tour, et même si elle n'a pas connu un grand nombre de représentations du vivant de l'auteur, la pièce de Molière devient rapidement pour ses successeurs une version de référence.
- 11 — John Dryden : *Amphitryon ; or, The two Sospia's*². A comedy. (1690)
- 12 Dans sa dédicace, Dryden dit s'inspirer des deux plus grands auteurs comiques parmi les Anciens et les Modernes, Plaute et Molière, et s'excuse de ne pas en donner une traduction fidèle :

« Je crains, pour mes propres intérêts, que le monde ne découvre trop facilement que plus de la moitié de la pièce est de moi, et que le reste est plutôt une maladroite imitation de leurs excellences qu'une juste traduction. [...] Si j'ai fait quelque chose de bon, c'est le génie de mes auteurs qui m'a inspiré. [...] Au moins qu'on ne compare pas mon *Amphitryon* trop strictement avec celui de Molière. »
- 13 — Kleist : *Amphitryon. Ein Lustspiel nach Molière*. (1806)

La correspondance de Kleist ne nous livre sur sa pièce qu'une seule et unique remarque : il dit avoir procédé à une adaptation de Molière (*eine Umarbeitung des Molierischen*).
- 14 Une première constatation s'impose : les traductions françaises de Plaute ont donné naissance à des œuvres de valeur très inégale – malgré quelques réussites ponctuelles, Rotrou n'intéresse plus guère que l'histoire littéraire – tandis que nous avons en anglais et en allemand des pièces d'une efficacité comique indiscutable. Les différences ne s'expliquent donc pas globalement par les contraintes propres à telle ou telle langue. Cependant, à y regarder de plus près, on s'aperçoit qu'elles jouent, dans le détail, un rôle non négligeable. La moindre souplesse de l'anglais et de l'allemand sur le plan des pronoms oblige en effet Dryden et Kleist à recourir souvent à ce que Elmar Tophoven, traducteur allemand de Beckett, appelle des « stratégies de compensation ». Dans les notes de sa traduction du texte français de *Fin de partie*, Tophoven, après avoir signalé certains passages où le traducteur a été tenu en échec par un jeu sur le signifié lié à un jeu sur le signifiant, ajoute : « [...] mais cela se laisse compenser dans d'autres passages où l'original ne présente pas de structures sonores particulières »³.
- 15 Existe-t-il une spécificité de la traduction des textes de théâtre ? Et comment distinguer une traduction d'une adaptation ? On a beaucoup débattu de ces questions, sans parvenir, me semble-t-il, à y apporter des réponses satisfaisantes⁴. Ma comparaison de quelques *Amphitryon* m'inciterait à avancer la thèse suivante : il existe bien une spécificité de la traduction, mais pas des textes de théâtre en général, uniquement des textes comiques. En effet, si toute traduction rend inévitable le recours à des « stratégies de compensation », seule la traduction d'un texte comique autorise ces

compensations « à distance », à savoir, « dans d'autres passages ». Dans une comédie (dans un texte poétique, peut-être ?), on voit ainsi les auteurs/traducteurs procéder à des jeux sur le signifiant, à des déplacements, voire à des ajouts, qu'ils s'interdiraient, tant dans une tragédie que dans une œuvre de fiction ou un ouvrage scientifique.

- 16 Le jeu des pronoms – qui représentent une contrainte de langue majeure, puisque s'impose la nécessité de trouver des équivalents à des éléments entrant dans deux systèmes clos (celui de la langue-source et celui de la langue-cible) qui ne se correspondent que partiellement – devrait, par les nombreuses compensations « à distance » qu'il ne saurait manquer d'entraîner, permettre de confirmer cette « thèse » d'une liberté propre à la traduction des textes comiques de théâtre.
- 17 Le vacillement de l'identité, au centre de toutes les versions retenues, s'ordonne principalement autour de Sosie, « ce brave petit moi de petit bonhomme comme vous et moi », ainsi que l'appelle Lacan dans *Le Séminaire II*⁵. Je limiterai donc mon étude à quatre scènes où Sosie (ou Mercure en Sosie) est présent. Leur importance est soulignée par le fait que, d'une part, quelles que soient les libertés que s'accordent par ailleurs les auteurs en ce qui concerne le nombre des personnages, celui des scènes ajoutées ou retranchées, ces quatre scènes se présentent dans le même ordre de succession, et que, d'autre part, l'aspect traduction y prévaut sur l'aspect adaptation.
- 18 Dans notre présentation nous opposerons nos textes deux à deux, mettant en regard Plaute avec son traducteur le plus « fidèle », Rotrou, et Molière avec Kleist, pour la même raison. Puis viendra Dryden qui, bien qu'écrivant une vingtaine d'années seulement après Molière, prend vis-à-vis de lui de beaucoup plus grandes libertés, mais nous intéresse précisément par l'inventivité des stratégies de compensation auxquelles il a recours.

1. Mercure – Sosie

- 19 C'est la scène sur laquelle je m'attarderai le plus longuement car la rencontre de Sosie et de son double met en place toute la problématique de l'identité. La structure générale de l'original latin est conservée dans toutes les versions qui suivent et on peut en gros distinguer trois étapes.
- 20 a) La première controverse sur le nom, précédée d'une série plus ou moins longue d'apartés :

PLAUTE (I, 1)	ROTROU (I, 3)
M. Quid ais ? quid nomen tibi est ? S. Sociam vocant Thebani, Davo prognatum patre. ⁶	M. Et ton nom, imposteur ? S. On m'appelle Sosie. [...] M. Quoi ! Sosie est ton nom ? S. Je te l'ai dit, hélas ! M. Sosie ?.....

- 21 Rotrou se contente d'ajouter un peu à Plaute, mais Molière, suivi tant bien que mal par Dryden et Kleist, s'engage aussitôt dans un jeu sur le pronom accentué du français,

faisant précéder l'interrogation sur le nom proprement dit par une interrogation sur le qui :

MOLIERE (I, 2)	KLEIST (I, 2)
M. Qui va là ? S. Moi. M. Qui, moi ? S. Moi. Courage, Sosie. M. Quel est ton sort, dis-moi ? S. D'être homme et de parler.	M. Halt dort ! Wer geht dort ? S. Ich. M. Was für ein Ich ? S. Meins mit Verlaub. Und meines, denk ich, geht Hier unverzollt gleich andern. Mut, Sosias !
S. Je suis son valet. M. Toi ? S. Moi. M. Son valet ? M. Valet d'Amphitryon ? S. D'Amphitryon, de lui. M. Ton nom est...? S. Sosie. M. Heu ! Comment ? S. Sosie....[...] M. Qui te donne, dis-moi cette témérité, De prendre le nom de Sosie ? S. Moi, je ne le prends point je l'ai toujours porté.	S. Ich bin sein Diener. M. Sein Die — ? S. Sein Diener. M. Du ? S. Ich, ja. M. Amphitryons Diener ? S. Amphitryons Diener, des Thebanerfeldherrn. M. Dein Name ist ? S. Sosias. M. Sosias. [...] M. Wer gibt das Recht dir Unverschämter, Den Namen des Sosias anzunehmen ? S. Gegeben wird er mir, ich nehm ihn nicht.

DRYDEN (II, 1)
M. Stand, who goes there ? S. A Friend. M. What Friend ? [...] M. Of what Quality are you, Fellow ? S. Why I am e Man, Fellow. — Courage <i>Sosia</i> . — M. What kind of Man ? S. Why a Two-leg'd Man, What Man shou'd I be..... Me. And your Name is — S. Lord, Friend, you are so very troublesom — What shou'd my Name be but <i>Sosia</i> ? M. How, <i>Sosia</i> , say thou ? how long have you taken up that Name, Sirrah ? S. Here's a fine question: why I never took it up Friend, it was born with me. [...] What offence has my Name done you, that you shou'd beat me for it ? S;O.S.I.A. They are civil, honest, harmless Letters as any are in the whole Alphabet.

- 22 « Voilà quelqu'un qui n'avait pas été aux séminaires, mais qui en a la marque de fabrique. », commente Lacan (*op. cit.*, p. 307) à propos de la réponse de Sosie (« d'être homme et de parler »), que l'allemand ne reprend pas et que l'anglais transforme (« un homme sur deux jambes »). Kleist fait du *je* une sorte de nom commun (« quel genre de je », « le mien »). Quelques stratégies de compensation, à distance ou non, se déploient : Dryden se lance dans un jeu très moderne sur la lettre, tandis qu'en allemand la première syllabe du nom de Sosie a en même temps le sens de « Ah bon ! » ; en outre, Kleist insère peu après un passage quasi-métaphysique sur le *je* :

S. « Dein Stock kann machen, daß ich nicht mehr bin ;
Doch nicht, daß ich nicht Ich bin, weil ich bin. »⁷

- 23 b) Dans une deuxième étape, la peur amène Sosie à ne plus revendiquer ouvertement son nom, mais il n'en « pense » pas moins. Dryden est le seul à s'emparer de l'opposition « dire/penser » (« la pensée est libre ») :

PLAUTE	ROTROU
M. Tun te audes Sosiam esse dicere, Qui ego sum ? [...] M. [...] Ego sum, non tu, Sosia.	M. Ton audace est extrême [...] C'est moi qui suis Sosie, et dans cette maison Jamais d'autre que moi n'en a porté le nom.

MOLIERE	KLEIST
M. Ton nom était Sosie, à ce que tu disais [...] M. C'est moi qui suis, Sosie... S. Et peux-tu faire enfin, quand tu serais démon Que je ne sois pas moi, que je ne sois Sosie ?	M. Du sprachst, du hättest dich Sosias sonst genannt ? M. Ich bins, der sich Sosias nennt. [...] S. Wär es mein Mantel, wärs mein Abendessen; Jedoch ein Nam ! Kannst du dich darin kleiden ?

DRYDEN
S. I dare say nothing, but Thought is free... M. I say, my Name is Sosia, and yours is not. S. I hope I may think I was Sosia [...] M. Take this, for being so impudent to think so.

- 24 Embarras de l'allemand face à la construction française « c'est moi qui suis ». « *Ich bins, der sich Sosias nennt* » correspond en effet à « je suis celui qui se nomme Sosie. », passage, donc, à la 3e personne. L'allusion au manteau, venant compenser un jeu du français sur le *moi*, montre que Kleist avait également lu Plaute (cf. *supra* n. 5).
- 25 Face aux affirmations répétées de Mercure, et à son bâton, Sosie sent maintenant son identité vaciller et, pour se convaincre qu'il est bien lui-même, s'interroge sur ce qu'il est en train de faire :

PLAUTE	ROTROU

S. Amphitruonis ego sum servos Sosia. [...]	S. Je suis le vrai Sosie, et ce logis est nôtre.
S. Nonne ego nunc sto ante aedes nostras ? non mihi est lanterna in man ?	S. N'en arrivé-je pas une lanterne en main ? [...]
Non loquor ? non vigilo ?	Ne te parlé-je pas ? sais-je pas que je veille ? [...]
	A quoi perds-je le temps ? que n'entré-je chez nous ?

- 26 Ce n'est pas un hasard si Rotrou introduit ici un jeu sur la langue, dont Molière va tirer le maximum. En effet, l'interrogation par simple inversion du verbe et du pronom, provoque, à la 1^{re} personne — même si elle est sans doute plus fréquente au XVII^e siècle — un indiscutable effet comique. Le latin ne dispose pas de cette possibilité. En allemand, et en anglais (dans les quelques cas où elle existe — auxiliaires et modaux), c'est la forme normale.

MOLIERE	KLEIST
S. N'importe. Je ne puis m'anéantir pour toi, [...]	S. Fahr in die Höl ! Ich kann mich nicht vernichten, Verwandeln nicht, aus meiner
Et puis-je cesser d'être moi ? [...]	Haut nicht fahren... [...]
S. Rêvé-je ? Est-ce que je sommeille ? [...]	S. Traum ich etwa ? [...] Bin ich mich meiner völlig nicht bewußt ? [...]
Ne tiens-je pas une lanterne en main ?	Halt ich nicht die Laterne ?

- 27 c) Un bref passage de Lacan éclaire parfaitement le processus qui conduit à l'étape suivante :

Il suffit que je pense à moi — je suis éternel. Du moment que je pense à moi, aucune destruction de moi n'est possible. Mais quand je dis *je*, non seulement la destruction est possible, mais il y a là à tout instant création. Naturellement, elle n'est pas absolue, mais pour nous si un avenir est possible, c'est parce qu'il y a cette possibilité de création. Et si cet avenir n'est pas, lui aussi, purement imaginaire, c'est parce que notre *je* est porté par tout le discours antérieur. (*op. cit.*, p. 337)

- 28 En effet, l'interrogation sur le *je* présent n'est qu'une création du moment, d'où le recours au *moi* passé (Sosie se remémore tout ce qu'il a fait avant d'arriver à Thèbes), mais, face à un interlocuteur omniscient, le passé se révèle à son tour insuffisant. L'identité de Sosie est de plus en plus menacée et la scène s'achève comme elle avait commencé, par de nombreux apartés :

PLAUTE	ROTRON
--------	--------

S. Egomet mihi non credo, cum illaec automare illum audio. [...]	S. Je ne me connois plus : en cet étonnement Il me mettroit enfin au terme de le croire [...]
S. Quis ego sum saltem, si non sum Sosia ? te interrogo.	S. Mais moi, qui suis-je donc, si je ne suis Sosie ?
M. Ubi ego Sosia nolim esse, tu sto sane Sosia. [...]	M. Prends ce nom, si tu veux quand je l'aurai quitté [...]
S. Ubi ego perii ? ubi inmutatus sum ? ubi ego formam perdidici ?	S. Où me suis-je perdu ? [...]
An egomet me illic reliqui, si forte oblitus fui ?	Où me suis-je laissé ? que suis-je devenu ?

- 29 On remarquera en latin la présence répétée du pronom accentué. Curieusement, Rotrou est le seul à reprendre à Plaute les superbes interrogations de la dernière réplique de Sosie. Mais, dans l'ensemble, les angoisses de Sosie inspirent tous nos auteurs. Dryden, en particulier, joue sur le *I* avec une réjouissante virtuosité. Une fois encore, mise à distance du moi chez Kleist : « ce corps est Sosie » ou encore « tu es la complète portion de Sosie ».

MOLIERE	KLEIST
S. Et de moi je commence à douter pour de bon. Pourtant, quand je me tâte et que je me rappelle, Il me semble que je suis moi. [...] S. Je ne saurais nier aux preuves qu'on m'expose, Que tu ne sois Sosie, et j'y donne ma voix. Mais si tu l'es, dis-moi qui tu veux que je sois. Car encore faut-il bien que je sois quelque chose. M. Quand je ne serai plus Sosie, Sois-le, j'en demeure d'accord.	S. Ich fang im Ernst an mir zu zweifeln an. Zwar wenn ich mich betaste, wollt ich schwören, Daß dieser Leib Sosias ist. [...] S. Ich sehe, alter Freund, nun mehr, daß du Die ganze Portion Sosias bist, und sage mir Da ich Sosias nicht bin, wer ich bin ? Denn etwas, gibst du zu, muß ich doch sein. M. Wenn ich nicht mehr Sosias werde sein, Sei dus, es ist mir recht, ich willge drein.

DRYDEN
S. And yet now I think on't, if I am I, (as I am I) he cannot be I. [...] — let me see, — this must be I, in spight of me. [...] S. Well, you are <i>Sosia</i> ; there's no denying it; but what am I then ? for my Mind gives me, I am some body still, if I knew but who I were. M. When I have a mind to be <i>Sosia</i> no more, then thou maist be <i>Sosia</i> again.

2. Sosie – Amphitryon

- 30 Le malheureux Sosie n'est pas au bout de ses peines. Son seul désir est maintenant que son maître le rassure sur son identité. Or il va récolter une nouvelle volée de coups de

bâton, ainsi que de nouveaux doutes sur lui-même. Cette scène présente, à peu de choses près, la même construction dans toutes les versions. Elle commence par l'incrédulité et la rage grandissantes d'Amphitryon devant ce qu'il tient pour des sottises, et culmine dans le fameux échange de répliques qui se retrouve partout :

PLAUTE (II, 1)	ROTROU (II, 1)
A. Quis te verberavit ? S. Egomet memet, qui nunc sum domi.	A. Qui t'a battu ? S. Moi-même. A. Et pourquoi ? S. Sans raison. A. Toi ? S. Moi, vous dis-je, moi qui suis à la maison.

MOLIERE (II, 1)	KLEIST (II, 1)
A. On t'a battu ? S. Vraiment. A. Et qui ? S. Moi. A. Toi, te battre ? S. Oui, moi ; non pas le moi d'ici, Mais le moi du logis....	A. So schlug man dich ? S. Und tüchtig. A. Wer — wer schlug dich ? Wer unterstand sich das ? S. Ich. A. Du ? Dich schlagen ? S. Mein Seel, ja, ich ! Nicht dieses Ich von hier, Doch das vermaledeite Ich vom Hause...

- 31 Une contrainte linguistique explique la relative maladresse du premier échange de Rotrou. En effet, dans une langue qui, comme le français (ou l'allemand) possède des verbes pronominaux, la réponse « moi-même » implique automatiquement que sujet et réfléchi désignent la même personne. Or il s'agit ici de montrer que « Je est un autre ». Le souci d'écarter l'interprétation « normale » qu'entraînerait, comme chez Rotrou, la réponse immédiate à une question directe est sans doute ce qui amène Molière à procéder de façon biaisée, en deux temps. Kleist, lui, introduit la question « Qui s'est permis cela ? », visant à souligner la non-identité de celui qui reçoit les coups et de celui qui les donne. L'anglais, pas plus que le latin, ne dispose de verbes pronominaux et, par son anormalité formelle, la réplique « *I beat Me* » se suffit donc à elle-même.
- 32 A partir de là, l'Amphitryon de Plaute s'entête à répéter les mêmes questions, provoquant l'exaspération de son valet. Il revient à Rotrou (que je cite *in extenso*) d'user le premier de la possibilité, faiblement productive en latin (*ego ille*), de nominaliser le *moi*, trouvaille que Molière s'empresse de mettre à profit. Sur les dix vers auxquels sa verve l'entraîne, je n'ai retenu que ceux traduits par Kleist, qui, ici plus à l'aise, le suit de très près. La contamination syntaxique avec le gallicisme « c'est moi qui suis », qui donne chez Rotrou « ce moi qui suis chez vous » (Molière renchérit astucieusement par « chez nous »), ne peut fonctionner en allemand, mais on notera la jolie expression, « le moi au bâton », qui devient un leitmotiv du Sosie de Kleist. Compensation à distance chez Dryden, qui introduit plus haut dans la scène un jeu sur le signifiant (*I / eye*), que seul autorise l'anglais.

PLAUTE (II, 1)	ROTRON (II, 1)
<p>A. Quis te prohibuit ?</p> <p>S. Sosia ille, quem iam dudum dico, is qui me contudit.</p> <p>A. Quis istic Sosia est ?</p> <p>S. Ego, inquam. Quotiens dicendum est tibi ? [...]</p> <p>A. Quis homo ?</p> <p>S. Sosia, inquam, ego ille. Quaeso, nonne intellegis ?</p>	<p>S. Moi, ne vous dis-je pas ?</p> <p>Moi que j'ai rencontré, moi qui suis sur la porte,</p> <p>Moi qui me suis chargé d'une grêle de coups,</p> <p>Ce moi qui m'a parlé, ce moi qui suis chez vous.</p>

MOLIERE (II, 1)	KLEIST (II, 1)
<p>S. Moi, vous-dis-je, ce moi plus robuste que moi ;</p> <p>Ce moi qui s'est de force emparé de la porte ; [...]</p> <p>Ce moi qui le seul moi veut être ;</p> <p>Ce moi de moi-même jaloux ; [...]</p> <p>Enfin ce moi qui suis chez nous ; [...] Ce moi qui m'a roué de coups.</p>	<p>S. Ich, hab ich Euch gesagt, dies Teufels-Ich,</p> <p>Das sich der Türe dort bemächtigt hatte ;</p> <p>Das Ich, das das alleinge Ich will sein ;</p> <p>Das Ich vom Hause dort, das Ich vom Stocke,</p> <p>Das Ich, das mich halb tot geprügelt hat.</p>

3. Amphitryon – Mercure en Sosie

- 33 Cette scène peut être considérée comme un renversement de la précédente. Juste retour des choses en effet, Amphitryon, qui n'a pas voulu écouter Sosie, mais qui est déjà légèrement troublé par sa rencontre avec Alcmène, se voit à son tour confronté à des problèmes d'identité. Je ne conserve de cette scène que la partie la plus significative, le départ.

PLAUTE (III, 6)	ROTRON (IV, 2)
<p>M. Quis ad foris est ?</p> <p>A. Ego sum.</p> <p>M. Quid 'ego sum' ?</p> <p>A. Ita loquor. [...]</p> <p>A. Sosia !</p> <p>M. Ita : sum Sosia, nisi me esse oblitum existimas.</p>	<p>A. Ouvre, c'est moi.</p> <p>M. Qui moi ?</p> <p>A. Moi, qui te parle, moi. [...]</p> <p>A. Sosie ! M. Eh bien ! c'est moi ; crains-tu que je l'oublie ?</p>

MOLIERE (III, 2)	KLEIST (III, 2)
------------------	-----------------

M. Holà ! tout doucement. Qui frappe ?	M. Holla ! Geduld ! Wer klopft ?
A. Moi.	A. Ich.
M. Qui, moi ? [...]	M. Wer ? Ich ! [...]
A. Sosie ! Holà, Sosie !	A. Sosias ! he ! Sosias !
M. Hé bien, Sosie ! oui, c'est mon nom ;	M. Ja, Sosias !
As-tu peur que je ne l'oublie ?	So heiß ich. Schreit der Schuft nicht meinen Namen, Als ob er sorgt', ich möcht ihn sonst vergessen.

DRYDEN (IV, 1)
M. What the Devil are you, that rap with such Authority ?
A. Look out, and see : 'tis I.
M. You: What You ?
A. [...] Why <i>Sosia</i> !
M. That's my Name indeed : Didst thou think I had forgot it

- 34 Que la plaisanterie de Mercure, qui a dû faire rire les Romains du III^e siècle, ait poursuivi sa carrière jusqu'au XIX^e siècle, n'est-ce pas la preuve que la comédie est de tous les temps ?

4. Mercure – Sosie

- 35 La deuxième rencontre entre Mercure et Sosie, scène, qui, pour autant qu'on le sache, est une invention de Rotrou, clôt d'une certaine manière la comédie sur les noms.

ROTROU (V, 1)	MOLIERE (III, 6)
S. Je suis mort ! au secours ! épargnez-moi, de grâce. Sosie ! hélas ! ta main sur toi-même se lasse ! Tu frappes sur Sosie ! Arrête, épargne-toi. M. Ce passe-temps me plaît ; j'aime à frapper sur moi.	S. Hélas ! brave et généreux moi, Modère-toi, je t'en supplie, Sosie, épargne un peu Sosie, Et ne te plais point tant à frapper dessus toi.

KLEIST (III, 8)	DRYDEN (IV, 1)
S. Wie ? Was ? Großmütiges und edles Ich, Faß' dich ! Verschon ein wenig den Sosias, Sosias ! Wer wollte immer bitterlich Erpicht sein, auf sich selber loszuschlagen ?	S. Brave <i>Sosia</i> , com-passionate Coward <i>Sosia</i> : and beat not thy self, in beating me.

- 36 Kleist (« Qui donc voudrait s'acharner à frapper sur soi ? ») ne reprend pas la divertissante confusion du *moi* et du *toi*, anticipant par cette 3^e personne sur la dernière concession du malheureux, celle que Rotrou résume en une formule lapidaire : « Je renonce à mon nom, je renonce à moi-même. » En effet, après s'être vu refuser par

Mercure le partage de son propre nom, Sosie se résigne mélancoliquement à n'avoir plus d'existence que dans le passé.

MOLIERE (III, 6)	KLEIST (III, 8)
<p>M. Quoi ! ta bouche se licencie À te donner encore un nom que je défends !</p> <p>S. Non, ce n'est pas moi que j'entends ; Et je parle d'un vieux Sosie Qui fut jadis de mes parents, Qu'avec très grande barbarie, À l'heure du dîner, l'on chassa de céans.</p>	<p>M. Du gibst, Verräter, dir den Namen noch ? [...]</p> <p>S. Ei was ! Ich sprach von mir nicht. Ich sprach von einem alten Anverwandten Sosias, der hier sonst in Diensten stand — [...] Bis eines Tags ein Kerl, der wie aus Wolken fiel,⁸ Ihn aus dem Haus warf, just zur Essenszeit.</p>

DRYDEN (V, 1)
<p>M. Yet again profanely using my proper name ?</p> <p>S. I did not mean my self: I was thinking of another <i>Sosia</i>, a poor fellow, that was once of my acquaintance, unfortunately banish'd out of doors, when dinner was just coming upon the Table.</p>

- 37 La comédie est finie. Usant, avec la liberté qu'offre la traduction d'un texte comique, de diverses stratégies de compensation, nos quatre auteurs ont pu, après Plaute, s'en donner à cœur joie, et les contraintes linguistiques, qui ont, dans l'ensemble, plutôt stimulé que freiné leur verve, ne semblent pas avoir entraîné de différences notables dans leur traitement de l'identité.
- 38 Est-ce à dire que les problèmes d'identité soient pour autant tous réglés ? Même si le spectateur rit de la déconfiture finale de Sosie, celle-ci n'en préfigure pas moins le compromis boiteux auquel le caprice des dieux contraindra son maître, et la toute dernière scène de la pièce laisse, même chez Molière (rappelons qu'Alcmène y est absente et Amphitryon, silencieux), un léger goût d'amertume.
- 39 Bien qu'on croie savoir qu'Eschyle, Sophocle et Euripide auraient traité, sous forme de tragédie, le thème d'Amphitryon, Plaute, et ceux qui s'inspirent de lui, ont tous opté pour la comédie. Même Kleist appelle sa pièce « *Ein Lustspiel* ». Or c'est incontestablement lui qui a été le plus sensible aux éléments tragiques que ce thème porte en germe. Sans suivre certains critiques allemands que leur chauvinisme a conduits à opposer un Kleist profond, voire quasi métaphysique, à un Molière superficiel, qui aurait eu pour seul but serait de divertir un public de courtisans avec des histoires de cocuage, il faut bien reconnaître que le génie de Kleist est d'avoir su montrer, que si, sur le *moi*, le vacillement du *je* ne produit que des effets cocasses, sur *l'autre*, en revanche, ces effets risquent d'être destructeurs.
- 40 Comparant Molière et Kleist, Goethe note dans son journal :
- « Molière met en avant la différence entre époux et amant, donc c'est principalement une question d'intelligence, d'esprit et de fine observation du monde. La pièce contemporaine [Kleist] vise, en ce qui concerne les personnages principaux, une confusion des sentiments. »
- 41 Goethe va sans doute trop loin en parlant des personnages principaux : la seule Alcmène est soumise par celui qu'elle prend pour Amphitryon, ce Jupiter qui, lui, ne doute à

aucun moment de sa propre identité puisqu'il a choisi, selon la tradition classique, d'en adopter une qui n'est pas la sienne, à un jeu cruel sur l'identité de celui qu'elle aime. Et ce, à deux reprises.

- 42 Dans une première scène, absente chez Plaute comme chez Rotrou, Molière joue habilement de la distinction entre époux et amant et Dryden, en traducteur ici fidèle, lui emboîte le pas.

MOLIERE (I, 3)	DRYDEN (II, 2)
J. Mais, belle Alcmène, au moins, quand vous verrez l'époux, Songez à l'amant, je vous prie.	J. Farewel ; and when you see your Husband next Think of your Lover then.

- 43 Kleist, lui, se refuse à ce genre de subtilités. En outre, s'il remplaçait volontiers le *je* par la 3e personne, il fait ici (I, 4) s'exprimer Jupiter à la 1re personne. Nous le traiterons désormais à part et une traduction littérale nous a paru nécessaire.

J. Versprich, sag ich, daß du an mich willst denken, Wenn einst Amphitryon zurückkehrt	J. Promets, dis-je, que tu penseras à moi Le jour où Amphitryon reviendra.
---	---

- 44 Le double jeu se poursuit au cours d'une deuxième scène de dispute amoureuse tenue, chez Molière, dans un style où l'on sent le grand théâtre français de l'amour, plus shakespearienne chez Dryden. Dans les deux cas, la réconciliation finale est censée faire oublier le malaise. Chez Plaute et chez Rotrou, l'ambiguïté n'est qu'esquissée.

PLAUTE (III, 2)	ROTROU (III, 2)
J. Id ego si fallo, tum te, summe Iuppiter, Quaeso Amphitruoni ut semper iratus sies. A. A, propitius sit potius !	J. Si quelque autre est plus sage en mon opinion, Qu'à jamais Jupiter haïsse Amphitryon. A. Mais qu'il l'aime plutôt, et qu'il lui soit prospère.

MOLIERE (II, 7)	DRYDEN (IV, 1)
J. L'époux, Alcmène, a commis tout le mal ; L'amant n'a point de part à ce transport brutal...[...] J. Vous me haïssez donc ? A. J'y fais tout mon effort.	J. I will not dare to justifie my Crime, [...] Impute it to the Husband, not the Lover. [...] J. Can you hate me ? A. I'll do my best....

- 45 Tout autre est la tonalité chez Kleist. La scène (II, 5), d'une cruauté presque insupportable, consiste en une longue discussion (plus de 300 vers), entrecoupée des plaintes d'Alcmène, que Jupiter met véritablement à la torture. En voici les étapes principales, ainsi que quelques passages marquants, choisis en fonction de la place qu'ils font au jeu des pronoms.

- 46 — Questionnement anxieux d'Alcmène, qui s'interroge sur l'identité d'Amphitryon. Jupiter répond à ce doute par une formule pour le moins ambiguë :

J. [...] un dalles Was sich dir nahet, ist Amphitryon.	J. Et tout Ce qui de toi s'approche est Amphitryon.
---	--

- 47 — Alcmène se plaignant d'avoir été trompée, Jupiter lui assure que seul Amphitryon l'a été et confesse alors sa véritable identité.
- 48 — Alcmène prend cela pour un blasphème : elle n'est pas digne du dieu. La sévère réponse de Jupiter, « il ne te revient pas d'en juger », marque le début du basculement dans l'« interprétation chrétienne du mythe », très justement soulignée par Goethe, et qui va devenir de plus en plus insistante avec la culpabilisation progressive de la victime innocente⁹.
- 49 — Jupiter s'acharne : la piété d'Alcmène est-elle bien authentique et, quand elle se prosterne devant l'autel de Jupiter, sa ferveur ne proviendrait-elle pas plutôt de ce qu'elle lui prête ses traits, à lui, Amphitryon ? Pour expier ce péché envers le dieu il faut donc qu'elle bannisse Amphitryon de ses pensées :

J. Doch künftig wirst du immer Nur ihn versteh, der dir zu Nacht erschien, An seinem Altar denken, und nicht mich.	J. Mais désormais c'est toujours, Comprends-moi, à lui seul, qui t'est apparu de nuit, Que tu penseras devant son autel, et pas à moi.
--	--

- 50 — Alors, transportée par cette fusion mystique avec le dieu, elle pleurera le jour où il regagnera l'Olympe. Mais, non content de décrire ainsi ce qui sera la fin de la pièce, Jupiter exige de savoir à qui Alcmène donnerait la préférence :

J. Wenn ich nun dieser Gott dir wär — ? A. Wenn du — Wie ist mir denn ? Wenn du mir dieser Gott wärst — — Ich weiß nicht, soll ich vor dir niederfallen, Soll ich es nicht ? Bist du mir ? Bist du mir ? J. Entscheide du. Amphitryon bin dich. A. Amphitryon — J. Amphitryon, dir ja.	J. Si j'étais ce Dieu pour toi... ? A. Si tu... Que m'arrive-t-il ? Si tu étais pour moi ce dieu... Je ne sais, dois-je tomber à genoux devant toi, Ne le dois-je pas ? L'es-tu pour moi ? L'es-tu pour moi ? J. A toi de décider. Je suis Amphitryon. A. Amphitryon... J. Amphitryon, oui, pour toi.
---	--

- 51 Enfin, dans un entrecroisement de pronoms vertigineux, la « confusion des sentiments » est portée à son comble :

A. Wenn du, der Gott, mich hier umschlungen hieltest, Und jetzo sich Amphitryon mir zeigte, Ja — dann so traurig würd ich sein, und wünschen, Daß er der Gott mir wäre, und daß du Amphitryon mir bliebst, wie du es bist.	A. Si toi, le dieu, me tenais ici enlacée, Et que maintenant Amphitryon se montrât à moi, Oui... alors je serais si triste et je souhaiterais Qu'il soit pour moi le dieu, et que tu Demeures pour moi Amphitryon, comme tu l'es.
---	--

- 52 Lacan voit clairement, et crûment, que ce qu'*Amphitryon* met en scène c'est « qu'assurément notre femme doit nous tromper de temps en temps avec Dieu. » Et il commente :

« L'amour que la femme donne à son époux ne vise pas l'individu, même idéalisé [...] mais c'est un être au-delà. L'amour à proprement parler sacré, celui qui constitue le lien du mariage, va de la femme à ce que Proudhon appelle *tous les hommes*. [...] Le *tous les hommes* proudhonien est ici l'homme universel, qui est à la fois l'homme le plus concret et l'homme le plus transcendant [...].
En d'autres termes, dans la forme primitive du mariage, si ça n'est pas à un dieu, à quelque chose de transcendant que la femme est donnée, et se donne, la relation fondamentale subit toutes les formes de dégradation imaginaire, et c'est ce qui arrive, car nous ne sommes pas, et depuis longtemps, de taille à incarner des dieux. » (op. cit., p. 305)

- 53 Le dernier mot de l'*Amphitryon* de Kleist est un « *Ach!* » (hélas !), que prononce Alcmène. Dans sa très belle mise en scène de l'Odéon, Klaus-Michael Grüber laissait Alcmène, une fois que tous se sont félicités de l'« heureuse » conclusion de l'aventure (Jupiter a satisfait ses désirs, Amphitryon aura un héros comme fils, et Sosie a retrouvé son nom, que Mercure n'est que trop ravi de lui rendre), demeurer seule, dans une sorte de clair-obscur très doux, et ce « *Ach!* » était bouleversant. Et je repensais à Antoine Vitez, qui disait que la tragédie l'intéressait plus que la comédie, car elle représentait pour lui « l'ombre du bonheur », à savoir l'idée de ce que la vie aurait pu être, si le monde n'était pas ce qu'il est.
- 54 Venant après les affres comiques dans lesquelles le vacillement de leur identité plonge Sosie et Amphitryon, le « *Ach!* » d'Alcmène, qui traduit sa nostalgie de ne pouvoir être double, est pour moi l'expression condensée de la tragédie comme ombre du bonheur.

NOTES

1. Périphrases possibles : *Ich für mein[en] Teil* ou *I personally*, etc.
2. Nous citons Dryden en respectant l'orthographe de l'époque.
3. C'est moi qui souligne. Et voici l'exemple avancé par Tophoven à l'appui de sa démonstration. Signalons que sa traduction a été établie en accord et en collaboration avec l'auteur. « *Eine Ratte!*

[rat] *Gibt es noch Ratten ? / Und du hast sie nicht ausgerottet [exterminé] ? / Sie kann sich nicht retten [se sauver] ?* » Samuel Beckett, *Endspiel / Fin de partie / Endgame*, Deutsche Uebersetzung von Elmar Tophoven, suhrkamp taschenbuch 171, 1974, p. 120.

4. Cf par exemple « Traduire le théâtre » *Sixièmes assises de la traduction littéraire (Arles 1989)*, Actes Sud, 1990.

5. Jacques Lacan, *Le Séminaire*, Livre II, « Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse », Seuil, 1978, p. 306.

6. Suit ici un très bel échange : « M. O comble d'impudence ! Parbleu, l'homme, tu te repentiras d'être venu avec ce tissu de mensonges, et ce manteau de fourberies. / S. Pardon : c'est avec un manteau de laine et non de fourberies que j'arrive. / M. Tu mens encore ; c'est avec tes pieds que tu viens, non avec un manteau. ». Kleist le réutilisera un peu plus loin, tandis que Molière, puis Dryden, lui préfèrent un jeu sur le nom qu'on « prend ».

7. « Ton bâton peut faire que je ne sois plus, / Mais pas que je ne sois pas Je, car je suis. »

8. Belle stratégie de compensation de Kleist que le double sens de « *ein Kerl, der wie aus Wolken fiel* » (un individu qui est tombé des nues) !

9. « L'*Amphitryon* de Kleist contient rien moins qu'une interprétation chrétienne de la fable dans l'ombre portée (*Ueberschattung*) sur Marie par le Saint-Esprit. »

RÉSUMÉS

C'est principalement à travers le thème d'*Amphitryon* que le théâtre comique, des Latins jusqu'à nos jours, a abordé les problèmes d'identité. En comparant cinq comédies traitant ce sujet (Plaute, Rotrou, Molière, Dryden, Kleist), et qui s'inscrivent, directement ou indirectement, dans la filiation de Plaute, nous examinerons quel parti les divers auteurs ont tiré des possibilités que leur offrait, dans leurs langues respectives, l'outil linguistique le plus apte à exprimer les vacillements de l'identité, à savoir le pronom de la première personne du singulier.

It is mostly through the theme of *Amphitryon* that comedy, from ancient Rome to the present day, tackled the problem of identity. The treatment of this concept in the comedies of Rotrou, Molière, Dryden, and Kleist inscribes, directly or indirectly, each version's debt to Plautus. We examine how these versions pursue the concept of identity offered by Plautus : how they cull from their respective languages the fittest linguistic means to express the fluctuations of identity, that is, the first-person singular pronoun.

AUTEUR

ISABELLE VODOZ

Université de Paris III / UFR d'Etudes germaniques