

L'*Amphitryon* de Plaute, Rotrou et Molière de l'autre côté de la Manche : une traduction de Dryden pas tout à fait catholique

Théo Garneau

Université de Hawaï

Afin de survoler les relations entre la France et l'Angleterre dans leur évolution depuis la naissance de Louis XIV jusqu'à la fin du Grand Siècle, j'examinerai ici la traduction en français de la pièce originale en latin d'*Amphitryon* de Plaute par Jean Rotrou, en 1638 ; puis celle de Molière dans son *Amphitryon* de 1668 à partir de la pièce de Plaute et de celle de Rotrou que Molière, comédien, connaissait par cœur l'ayant jouée à maintes reprises ; enfin la version du dramaturge anglais, John Dryden, en anglais, en 1690, toujours intitulée *Amphitryon*, à partir de celle de Plaute et de Molière.

* * *

Tout d'abord donc, quelques mots sur la pièce de Plaute écrite en 197 avant JC. Dans un long prologue qui donne le ton, Mercure invite les spectateurs à écouter attentivement la pièce qui va se produire sous leurs yeux s'ils veulent qu'un jour les dieux les aident dans leurs commerces et qu'un des dieux, et pas n'importe lequel puisqu'il s'agit de son père Jupiter, continue à protéger leur république. Puis Mercure raconte qu'à l'insu d'Amphitryon qui est à la guerre, Jupiter s'est substitué à lui et qu'à présent, Alcmène, épouse d'Amphitryon, est doublement enceinte. En ce moment même, ajoute-t-il, Jupiter vient de demander que la nuit se prolonge afin de pouvoir faire durer son plaisir auprès d'Alcmène avant le retour de guerre d'Amphitryon, le lendemain. Suit l'acte 1 dans lequel Sosie, las d'être l'esclave d'Amphitryon, raconte qu'il a été envoyé par son maître, Amphitryon, afin d'annoncer la bonne nouvelle de la victoire au combat à son épouse Alcmène. Sosie, seul sur scène, improvise alors le discours qu'il va faire à celle-ci sur le déroulement de la guerre à laquelle, confie-t-il, il n'a pas même assisté, étant resté caché pendant tout son déroulement. Mercure, sosie de Sosie, surgit alors : Sosie, couard, tremble dans l'obscurité. S'ensuivent une série de quiproquos, Mercure refusant de reconnaître à Sosie son identité de Sosie et de sosie. Ayant reçu des coups chaque fois qu'il soutient qu'il est Sosie, Sosie demande une trêve afin de pouvoir questionner Mercure et lui prouver qu'il n'est pas Sosie. Les questions de Sosie à Mercure portent sur les détails du déroulement de la guerre. À la fin de cette série de questions dont Mercure connaît toutes les

réponses (il connaît en effet jusqu'à l'endroit où s'est caché Sosie pendant la guerre et sait même de quel vin il s'est enivré), Sosie, de plus en plus médusé, examine Mercure, se rend compte qu'il lui ressemble comme deux gouttes d'eau, admet devant son double qu'il n'est pas Sosie, renonce à aller voir Alcmène et retourne vers son maître, Amphitryon. On passe alors à la scène suivante où Mercure annonce que Sosie ira voir son maître qui ne le croira pas quand il lui dira qu'un autre Sosie l'a empêché de voir Alcmène, que régnera alors une confusion totale, qu'Amphitryon accusera sa femme d'adultère, mais que Jupiter fera succéder le calme à l'orage car des jumeaux viendront au monde, le premier, Iphicle, fils d'Amphitryon et le second, Hercule, fils de Jupiter. Dans la scène suivante, Jupiter déguisé en Amphitryon et supplié par Alcmène de rester auprès d'elle pour jouir de sa présence, dit devoir absolument partir, feignant de s'être absenté secrètement de son armée, etc. Tout se déroule comme prévu avec le comique que ce genre de situations entraîne. Au dénouement, Alcmène accouche, Jupiter se montre comme Dieu et protecteur, et Amphitryon, qui a le dernier mot de la pièce, se montre flatté d'être le père d'un futur héros comme Hercule et demande aux spectateurs d'applaudir Jupiter.

Cette pièce de Plaute reflète le goût, dans l'antiquité, du mythe rassurant des jumeaux. Selon Slavitt, les Romains étaient en effet fascinés par les jumeaux : deux fondateurs légendaires de Rome valaient mieux pour eux qu'un seul ; deux hommes appelés Scipion avaient pu finalement s'emparer de Carthage ; deux consuls partageaient le pouvoir ; la ville de Rome même était partagée entre l'*urbs* et l'*orbis terrarum* (la cité et le monde habité) ; dans la pièce de Plaute, le mythe reparait aussi sous une forme ludique lorsque les héros jurent sur la tête de Castor et Pollux, fils jumeaux de Zeus et Tyndare¹. De surcroît, la référence à l'antiquité ainsi que l'identification mythique faisaient partie d'un processus d'archaïsation rassurant, ce qui n'est absolument pas le cas comme on va le voir maintenant à l'époque moderne².

*

On voit tout ce qu'avait de riche sur le plan du comique, mais aussi et surtout, sur un plan politique, ce léger divertissement latin pour un dix-septième siècle tourmenté, « harcelé des deux côtés » comme l'étymologie du mot « amphitryon » l'indique, par des autorités bicéphales (en France à l'époque de Rotrou avec le couple Richelieu/Louis XIII et en Angleterre avec celui de Henriette-Marie de France/Charles 1^{er}) ; un dix-septième siècle tourmenté d'un côté par l'idée d'un pouvoir absolu lié au catholicisme et de l'autre côté, par l'idée de république lié au

protestantisme, et donc, et dans les deux cas, par la possibilité d'une révolution, d'une subversion ou d'une usurpation.

Dans son *Amphitryon*, Jean Rotrou fit une traduction libre de la pièce de Plaute : par imitation comme il se devait, reprenant l'intrigue et le canevas de la pièce de Plaute. Par contamination et emprunt néanmoins, il substitue au prologue comique de Mercure le prologue tragique de l'*Hercule furieux* de Sénèque où c'est Junon éplorée, humiliée qu'elle est par les écarts d'un époux infidèle, qui apparaît la première, et non Mercure goguenard et jovial comme avec Plaute. Rotrou accentue d'autant plus l'effet tragique qu'il se réfère ici à une œuvre théâtrale de Sénèque, précepteur du tyran Néron, œuvre où Hercule devient fou par l'intervention de Junon, et, en conséquence, tue sa femme et ses enfants, puis se suicide. En outre, Rotrou souligne l'actualité politique de la pièce en l'adaptant à son siècle : Sosie, à qui est donné le dernier mot de la pièce, n'est plus un esclave mais un valet. La coloration quasi tragique donnée par Rotrou à cette actualisation est aux antipodes de celle de Plaute : elle relève de ce qui est trouble, irrationnel, illogique et donc anormal et fou. En effet, et comme Damien Charron l'a bien signalé, Rotrou insiste par exemple sur l'ivresse des Dieux, sur la correspondance entre le vin et le sang, enfin sur la suggestion de Sosie d'enfermer Alcène pour folie³.

Que se passait-il en 1638 en France pour qu'un protégé de Richelieu comme Rotrou crût bon de traduire cette pièce de Plaute en en changeant radicalement la coloration tout en altérant aussi le rapport entre les dieux? Tout d'abord, comme je l'indiquais plus haut, il y avait le couple ambigu de Richelieu et de Louis XIII, c'est-à-dire d'un ministre tyrannique subjuguant son roi; il y avait aussi le couple royal de Louis XIII, époux d'Anne d'Autriche dès 1615 à l'âge de 14 ans et qui, en 23 ans, n'en avait obtenu que des enfants mort-nés ; il y avait de surcroît le couple ennemi que constituaient Louis XIII et son frère Gaston d'Orléans, ce dernier se rebellant constamment, se voyant relégué par son frère au rôle d'éternel second. La naissance tant attendue de Louis XIV-Dieudonné en 1638, qui privait dès lors Gaston de son titre d'héritier présomptif de la couronne n'améliora pas leurs relations. Sur le plan international, l'histoire de France étant intimement imbriquée dans celle de l'Angleterre, Henriette-Marie de France, sœur de Gaston et de Louis XIII, avait épousé Charles 1^{er} en 1625. Le roi d'Angleterre avait apaisé les craintes de son parlement en assurant qu'il maintiendrait les restrictions contre les catholiques. La naissance des futurs Charles II en 1630 et Jacques II en 1633 resserra leur union : l'influence d'Henriette-

Marie influa dès lors sur la politique autoritaire et centralisatrice de son époux qui était convaincu d'être le lieutenant de Dieu.

La pièce de Rotrou, en réactualisant la pièce de Plaute, mettait donc en scène l'importance des héritiers ainsi que la montée de l'absolutisme et du catholicisme qui triomphait de part et d'autre de la Manche, tout au moins avant 1638. Rotrou ne faisait que traduire la réalité déroutante d'une montée irrationnelle absolutiste. Si Charles 1^{er}, Louis XIII, Richelieu, représentés par Jupiter, pouvaient toujours apparaître au dénouement de 1638 dans toute la gloire de leur paternité avec Louis XIV, Charles II d'Angleterre, eux-mêmes sous les traits d'Hercule, c'est qu'il était en effet trop tôt dans le siècle pour voir les retombées de cet absolutisme galopant.

*

Si l'on suit ce qui se passa en France de 1638 à 1668, date de l'*Amphitryon* de Molière, puis de 1668 à 1690, date de l'*Amphitryon* de Dryden en Angleterre, on est peu étonné que la pièce ressurgisse sur le nouvel échiquier politique des générations suivantes. En effet, en France, on sait comment la politique absolutiste de Richelieu, puis de Mazarin pendant la Régence, provoqua les événements de la Fronde vers les années 50, puis l'exil des Frondeurs, enfin le choix fait par Louis XIV, à la mort de Mazarin, en 1661, de régner en monarque absolu, inaugurant ce choix en faisant emprisonner sans jugement l'ami de Molière, Fouquet, pendant vingt ans. L'histoire de Fouquet n'était-elle pas celle d'une substitution, d'une usurpation, et d'un abus de pouvoir total ? En s'entourant de Fouquet, Louis XIV n'aurait-il pas ressuscité le couple tant prisé de François 1^{er}- Guillaume Budé et donc le couple antique d'Auguste et de Mécène tant prisé par les artistes?

Avant d'entrer dans le détail de l'*Amphitryon* de Molière, j'aimerais évoquer des jumelages auxquels la pièce fait peut-être allusion : on ne peut en effet ne pas penser au couple que constituaient Louis XIV/Hercule, et son frère, Philippe d'Orléans/Iphicle, élevé qu'il fut en fille avec l'abbé de Choisi, afin d'éviter qu'il eût, à l'instar de son oncle Gaston d'Orléans, des vellétés de pouvoir. Comment ne pas penser aussi aux autres sacrifiés de l'histoire qui, à la suite de Gaston, puis de Philippe, furent des Iphicles : je pense ici à Fouquet déjà mentionné plus haut mais aussi au cardinal de Retz, à Charles II aussi pendant le protectorat de Cromwell, et donc aux Iphicle opposés aux Hercule comme Richelieu, Mazarin, Cromwell, ou Louis XIV. Molière, lorsqu'il composa son *Amphitryon* à partir de la version de Plaute et de celle de Rotrou, ne

pouvait que se sentir lié aux Iphicle du siècle, surtout après la décennie qui précéda la composition de sa pièce, pendant laquelle il perdit le soutien de Louis XIV et de son protecteur, le Prince de Conti, cela après *l'Ecole des Femmes* en 1662, *Tartuffe* en 1664, puis *Dom Juan* en 1665.

C'est donc dans ce contexte, en 1668, que Molière, de surcroît gravement malade, revint à Paris avec *Amphitryon*. Même si son adaptation rencontra un grand succès, elle fut néanmoins condamnée par l'Eglise de son vivant ainsi qu'après sa mort. Dans le prologue de la pièce, il s'éloigne de ses deux modèles en mettant en scène non pas Junon ou Mercure seul, mais Mercure, assis sur un nuage, dialoguant avec la Nuit installée dans un char traîné par deux chevaux. Le prologue débute tout de suite par un quiproquo, absent de la pièce originale ou de la version de Rotrou, entre « là » et « las ». La Nuit demande à Mercure ce qu'il fait là à se reposer sur un nuage et Mercure répond qu'étant en effet très las, il avait dû s'asseoir ; d'où la réplique de la Nuit : « Sied-il bien à des Dieux de dire qu'ils sont las ?⁴ », question que le spectateur peut entendre de deux façons et à laquelle la Nuit répond que non, car les dieux se doivent de garder « le décorum de la divinité », réduisant ainsi la divinité à un masque de surface et néantisant, dans un même geste, la notion même de déité et donc conjointement celle de droit divin.

Au siècle de Louis XIV, la société mondaine, au fait de tout ce qui se passait à la cour ou à Paris, ne pouvait pas ne pas se souvenir, en voyant l'*Amphitryon* de Molière, de la décapitation de Charles 1^{er}, de l'époque de lassitude qui avait suivi la Fronde ainsi que de la décision du roi de gouverner seul en 1661. Comment oublier l'arrestation de Fouquet/*Amphitryon* en 1661 ? Comment oublier la rancune de Louis XIV envers le cardinal de Retz/*Amphitryon*, pendant les vingt ans qui suivirent son arrestation le 16 décembre 1652 ? Comment oublier que cette arrestation avait permis le retour de Mazarin/Mercure, quatre jours plus tard, le 19 décembre 1652, retour qui marqua la fin de la Fronde ? Comment oublier aussi que, le 23 février 1653, c'est-à-dire, moins de deux mois après l'arrestation de Retz, avait eu lieu le Ballet royal intitulé *La Nuit*, ballet inspiré d'un divertissement florentin de 1608, *Le Notte d'Amore*, (souvenons-nous qu'*Amphitryon* ne tourne finalement qu'autour d'une nuit d'amour), à l'intérieur duquel était rejouée justement la comédie d'*Amphitryon* de Plaute. Dans ce ballet où Louis XIV apparaissait sous divers déguisements (celui d'une heure, d'un ardent, et enfin du soleil) et dont la mise en scène était somptueuse, la nuit était assise sur un splendide char (exactement comme chez Molière) puis disparaissait progressivement avec l'arrivée de l'Aurore et du Soleil, allusion

évidente aux événements qui avaient secoué la monarchie et au calme qui avait suivi les troubles grâce à la répression! Il n'était pas étonnant que, pour le dernier tableau de ce ballet, Louis XIV, portant un masque irradiant d'or, ait tenu le rôle du soleil dont la fonction éminemment ordonnatrice devenait une sorte de point d'orgue mis sur son règne futur.

Le personnage de la Nuit introduit par Molière dans *Amphitryon* ne pouvait que rappeler ce ballet euphorique et la longue nuit dysphorique et métaphorique de 1653 à 1661 à la mort de Mazarin, de l'emprisonnement à vie de Fouquet et du choix d'un absolutisme pur et dur de la part de Louis XIV. Les rôles que le roi-soleil avait joués jusqu'à sa décision en 1670 de ne plus se produire sur les planches, soit deux ans après la première représentation d'*Amphitryon*, n'avaient-ils pas été des rôles de dieux de l'Antiquité ? Apollon dans les *Noces de Pélée et de Thétis* et *Les Amants Magnifiques*, Jupiter dans le *Ballet de l'Impatience* et le *Ballet des Muses*, Pluton dans les intermèdes de l'*Ercole Amante*, Neptune dans les *Amants Magnifiques*, son rôle de prédilection ayant été celui du Soleil dans le Ballet intitulé *La Nuit*.

Cette introduction du personnage de la Nuit, dans l'*Amphitryon* de Molière, pleine de résonances en 1668, donnait une teinte particulièrement sombre à la pièce. S'ensuivait, dans la pièce, une explication de Mercure dans laquelle on apprenait que Jupiter/Louis XIV était bien là en train de passer une nuit d'amour dans les bras d'Alcmène et qu'il aimait « à s'humaniser pour des beautés mortelles⁵ » car ce n'était « pas partout un bon moyen de plaire que la figure d'un mari ». D'où la réponse attendue par les spectateurs de Mercure: « J'admire Jupiter et je ne comprends pas / tous les déguisements qui lui viennent en tête ».

Dans son ouvrage sur La Fontaine, Marc Fumaroli⁶ nous éclaire et montre l'attachement que Louis avait pour le coq gaulois. En effet, Louis s'afficha longtemps avec les plumes de cet animal dont l'étymologie était la même que celle du nom « Gaule ». À la naissance du Dauphin, Louis XIII aurait fait frapper une médaille où son fils figurait sous un coq chantant et dont la devise était *Regnis Natura et Orbi*. En 1662, date du retour de Retz et de l'emprisonnement de Fouquet, Louis XIV adopta pour devise officielle un soleil éclairant le monde et dont la devise était : *Nec Pluribus Impar* (Supérieur à tous), hyperbole absolue du coq devenu soleil levant et régissant sur le monde. L'on comprend alors l'aversion de Molière pour cette lumière orgueilleuse et aveuglante et le furieux désir de l'éclipser qu'elle provoqua dans son *Amphitryon*.

Toujours dans le même ouvrage, Fumaroli fait allusion aux accoutrements ridicules de Louis XIV tels que Perrault les décrivait en 1662, description longue de cinquante lignes dans laquelle le Roy apparaissait vêtu à la Romaine, couvert d'argent et de diamants, avec une ceinture de diamant, un casque incrusté de diamants etc. Les mots clinquants de diamants, or et argent revenaient douze fois. Enfin le point d'acmé était dans la description du casque, semblable à une crête flamboyante avec quatre hérons qui en sortaient. Ce costume de coq avait alors soulevé un haut-le-cœur dans le public par son mauvais goût. Comme le rappelle aussi Fumaroli, en 1669, Racine, trouvera après Perrault et La Fontaine la formule encore plus juste, celle du monstre naissant.

Ce ne sera qu'après sa relation avec Mme de Montespan, née Mortemart, que Louis XIV aura acquis assez d'esprit et de maintien et qu'il abandonnera la comédie et les accoutrements. À cet égard, l'histoire de Jupiter se substituant à Amphitryon ne se limitait pas à relater toute une série d'usurpations et d'abus de pouvoir politiques depuis 1652 ; elle relatait aussi la relation de Louis XIV avec Mme de Montespan et le congé que Louis XIV avait donné à son mari pour se substituer à lui. Comme le rappelle George Mongrédien⁷, la relation entre le roi et Mme de Montespan avait en effet commencé en 1666 et, même si elle était secrète, on trouvait des traces de cette liaison sous la plume du duc d'Enghien et dans les correspondances diplomatiques des ambassadeurs de Savoie et d'Angleterre de l'époque, la diplomatie et la vie de cour étant à l'époque peu distinctes l'une de l'autre.

*

Ce qui est intéressant ici est que, à la même époque, en Angleterre, le cousin de Louis XIV, Charles II, avait lui aussi un nombre impressionnant de maîtresses, habitude qui lui venait, selon les Anglais, directement de son sang français. Passons donc du côté de l'Angleterre et examinons la suite des événements politiques après la décapitation de Charles 1^{er} en 1649 pour tyrannie, l'abolition de la monarchie, la prise du pouvoir par Cromwell grâce à ses actes de cruauté et sa représentation en dieu ou en monarque, tout au moins, dans les caricatures de l'époque.

Après avoir imposé un despotisme puritain, Cromwell réprima les catholiques, rétablit une forme de royauté en 1656, et fit enfin nommer son fils comme successeur. Après sa mort en 1658, afin que la nation ne tombât dans le chaos, la monarchie légitime fut rétablie en rappelant le fils de Charles 1^{er} exilé jusqu'alors en Europe. Charles II fut couronné en 1661 et reprit à son

compte la politique absolutiste de son père et de son cousin, Louis XIV, en gouvernant seul. Il n'eut aucun survivant de sang royal mais une quinzaine de bâtards et à sa mort, le trône revint à son frère cadet Jacques II en 1685. Qu'on pense à Jupiter ou à *Amphitryon*...

Charles était anglican alors que Jacques II était un fervent catholique à l'instar de sa mère. Logiquement la naissance d'un héritier mâle viable lui aliéna une grande partie de ses sujets qui se tournèrent vers sa fille Marie et son époux Guillaume d'Orange, chef des armées hollandaises, de peur que s'installe une dynastie catholique en Angleterre. Marie et Guillaume d'Orange arrivèrent en Angleterre en 1688 ; Jacques II s'enfuit et déposa sa couronne. C'est ce que l'on nomme la *Glorious Revolution*, c'est-à-dire une révolution non sanglante, toute en douceur pour les *Whigs*, mais révoltante pour les Tories comme Dryden. En 1689, Guillaume devint Guillaume III d'Angleterre et Marie, Marie II d'Angleterre. Jacques II fut exilé et Guillaume bloqua les ambitions françaises en Flandre et devint ainsi le plus grand ennemi de Louis XIV.

Dryden était très en vogue au début du règne de Charles II. Son succès commença à décliner en 1677 à cause de son parti-pris dans la succession de Charles II. Sa conversion au catholicisme en 1685 est importante puisque le sujet même d'*Amphitryon* est celui de « l'obédience à un prince hérétique⁸ ». Il fut très déçu par l'absence de justice pendant le court règne de Jacques II et perdit sa pension et son titre de poète lauréat ainsi que sa santé après la *Glorious revolution*⁹.

Sa version d'*Amphitryon* (1690) est très différente des modèles précédents. Il ajoute, par exemple, deux actes. Dans la scène 1, apparaît Mercure accompagné de son frère Phoebus. Les deux frères ridiculisent l'aventure de Jupons qui a mené Jupiter chez Alcmène, maudissent leur sort de fils de putes puisqu'ils sont tous deux fils illégitimes de Jupiter, et finissent par se moquer de la jalousie de Junon et du cocuage en général. Jupiter arrive alors. Phoebus et Mercure lui demandent s'il forniquera le soir sous la forme d'un taureau, d'un bélier, d'un aigle ou d'un cygne ; Jupiter leur reproche alors de faire de la politique comme tous les sujets qui se mêlent de censurer leur roi et conclut en disant que, s'il aime, c'est que la fatalité le voulait, la fatalité étant en fait ce qu'il voulait lui et ce qu'il a fait en vertu de son omnipotence, omnipotence qui ne peut dès lors faire de mal, surtout puisque naîtra Hercule, tueur de monstres et réformateur du monde. Il enjoint alors ses deux fils d'aller faire les maquereaux auprès de Sosie et de la Nuit pour que sa nuit d'amour avec Alcmène soit longue et plaisante. Mercure se rebiffe lorsque Jupiter, afin de

n'être pas dérangé lorsqu'il fondra entre les cuisses d'Alcmène, lui demande de se transformer en Sosie. Mercure qui est un personnage clef chez Dryden finit par déclarer que pour être populaire, il faut soit faire la pute ou aimer.

On voit comment dans ce premier acte, Dryden repose la question du pouvoir, de la coercition, de la succession, de l'usurpation, de la Restauration ; on voit aussi comment Dryden pousse à son point limite l'insubordination... Dans cette traduction extrême de Dryden, il faut noter l'allitération en « l's », c'est-à-dire de cette composante stylistique des légendes arthuriennes qu'est l'allitération¹⁰, pour précisément distancier les temps modernes des temps mythiques du roi Arthur et de la naissance du droit divin, époque où existait une mystique réelle basée sur le lien entre Dieu et le monarque et par conséquent sur une communion réelle et bénéfique entre Dieu, le roi et le peuple.

La Nuit arrive alors et se voit reprocher d'être adorée non pas pour ses étoiles et ses clairs de lune mais pour tenir la chandelle aux couples illégitimes. Dans la scène 2, alors qu'Alcmène, seule, se réjouit d'avoir été mariée à un homme qu'elle adore, le personnage de Phaedra qu'introduit Dryden se présente et déclare à Alcmène qu'elle a une bonne nouvelle à lui annoncer mais que si elle veut savoir de quoi il s'agit, Alcmène doit lui donner de l'argent et lui jurer sur Jupiter (!) qu'elle lui (à elle, Phaedra) permettra de dormir avec elle (Alcmène) ! Sur ce, Jupiter métamorphosé en Amphitryon arrive et se querelle avec Phaedra qui veut dormir avec sa maîtresse et qui lui conseille par conséquent d'aller dormir ailleurs, seul, sous prétexte qu'il doit être très fatigué de ses exploits à la guerre. Par la suite Mercure tombe amoureux de Phaedra, précisément parce qu'elle est honnête dans son rapport à l'argent et la corruption.

À la fin de la pièce, un juge corrompu, Gripus, est chargé de décider qui des deux Rois est le vrai (Jupiter représentant Guillaume d'Orange et Amphitryon, Jacques II). Mercure commente cette scène en citant l'*Act of oblivion*, c'est-à-dire l'amnistie offerte après la *Restoration* et la *Revolution*. Si chez Molière, c'est Sosie qui a le dernier mot en disant que le mieux est de se taire, en revanche chez Dryden, la pièce finit avec les accusations de Mercure contre les prêtres, les juges, la justice, le roi et Dieu tandis que Gripus le marie avec Phaedra qui déclare alors que le fils qu'elle aura sera un héros et sa fille une maîtresse du roi, termes que Mercure retraduit par « un crétin » et une « pute », se référant manifestement ici à Guillaume d'Orange et sa femme Marie.

* * *

Pour conclure, on est parti de Plaute c'est-à-dire de l'antiquité où le rapport avec le passé dans le processus de mythification était rassurant. On voit qu'à l'époque de Rotrou, puis à celle de Molière puis de Dryden, le rapport avec le passé se brise progressivement; d'où l'utilisation ironique et subversive de la reprise de la pièce de Plaute par les trois auteurs à une époque où le lien avec le passé a été rompu. En fait, si du côté français, le siècle de Louis XIV fut perçu comme une sorte de nuit, du côté anglais, l'avènement de Guillaume sera perçu comme quelque chose d'encore plus chaotique et d'autrement plus cynique, l'Angleterre ayant goûté à cette république et à cette révolution sanglante ou glorieuse, tant rêvée par la France.

Sources primaires

Canfield, Douglas, ed. *The Broadview Anthology of Restoration & Early Eighteenth-Century Drama*. Peterborough, Canada: Broadview, 2001.

Finlayson, John. « Rhetorical 'Descriptio' of Place in the Alliterative *Morte Arthure* ». Chicago: U of Chicago P. *Modern Philology*, Vol. 61, No. 1 (Aug., 1963), pp. 1-11.

Fumaroli, Marc. *Le Poète et le Roi, Jean de La Fontaine et son siècle*. Paris : Editions de Fallois, 1997.

Garrison, James D. « Dryden and the Birth of Hercules ». *Studies in Philology*, 77 (1980): 180-201.

Harth, Phillip. *Contexts of Dryden's Thought*. Chicago: U of Chicago P, 1968.

Mongrédien, Georges. *Molière: Œuvres Complètes III*. Paris: Garnier-Flammarion, 1965.

Reed, T. J. *Thomas Mann. The Uses of Tradition* 2nd ed.. Oxford: Clarendon, 1996.

Rotrou, Jean. *Les Sosies*. Genève : Droz, 1980.

Slavitt, David R. and Palmer Bovie. *Plautus : The Comedies, Volume I*. London : Johns Hopkins UP, 1995.

Sources secondaires

Collinet, Jean-Pierre. *Lectures de Molière*. Paris: Armand Colin, 1974.

Fisk, Deborah Payne. *The Cambridge Companion to English Restoration Theatre*. Cambridge: Cambridge UP, 2000.

Frost, William. *John Dryden. Dramatist, Satirist, Translator*. New York: AMS, 1988.

- Gelber, Michael Werth. *The Just and the Lively: The Literary Criticism of John Dryden*. Manchester: Manchester UP, 1999.
- Haley, David B. *Dryden and the Problem of Freedom: the Republican Aftermath, 1649-1680*. New Haven: Yale UP, 1997.
- Hirst, Derek and Richard Strier, eds. *Writing and Political Engagement in Seventeenth-Century England*. Cambridge: Cambridge UP, 1999.
- Maclean, Gerald, ed. *Culture and Society in the Stuart Restoration*. Cambridge: Cambridge UP, 1995.
- Markley, Robert. « The Canon and Its Critics ». *The Cambridge Companion to English Restoration Theatre*. Ed. Deborah Payne Fisk. Cambridge: Cambridge UP, 2000. 226-41.
- McHenry, Robert and David G. Lougee, eds. *Critics on Dryden*. London: George Allen and Unwin, 1973.
- Miner, Earl. *The Works of John Dryden: Volume XV*. Berkeley: U of California P, 1976.
- Myers, William. *Dryden*. London: Hutchinson U Library, 1973.
- Schille, Candy B.K., « Self-Assessment in Dryden's *Amphitryon* ». Studies in English Literature. 36 (1996):
- Schilling, Bernard N., ed. *Dryden, A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs: Prentice, 1963.

¹ Voir David R. Slavitt et Bowie Plamer. *Plautus : The Comedies, Volume I* (London : Johns Hopkins UP, 1995), 4.

² Voir à ce sujet, l'ouvrage de T.J. Reed. *Thomas Mann. The Uses of Tradition* 2nd ed..(Oxford: Clarendon, 1996) 292-293: « The ego of antiquity and its consciousness of itself were different from our own, less exclusive, less sharply defined. It was, as it were, open behind; it received much from the past and by repeating it gave it presentness again. The Spanish scholar Ortega y Gasset puts it that the man of antiquity, before he did anything, took a step backward, like the bullfighter who leaps back to deliver the mortal thrust. He searched the past for a pattern into which he might slip as into a diving-bell, and being thus at once disguised and protected might rush upon his present problem. Thus his life was in a sense a reanimation, an archaizing attitude. But it is just this life as reanimation that is the life as myth. ... But such « imitation » meant far more than we mean by the word today. It was mythical identification, peculiarly familiar to antiquity; but it is operative far into modern times, and at all times is psychologically possible ».

³ Voir l'édition critique par Damien Charron de Jean Rotrou, *Les Sosies* (Genève : Droz, 1980)

⁴ Voir *Amphitryon* dans Georges Mongrédien, *Molière: Œuvres Complètes III* (Paris: Garnier-Flammarion, 1965), 201.

⁵ Voir *Amphitryon* dans Georges Mongrédien, *Molière: Œuvres Complètes III*, 203.

⁶ Voir Marc Fumaroli, *Le Poète et le Roi, Jean de La Fontaine et son siècle* (Paris : Editions de Fallois, 1997) 261-263.

⁷ Voir *Amphitryon* dans Georges Mongrédien, *Molière: Œuvres Complètes III*, 193-195.

⁸ Voir Philip Harth, *Contexts of Dryden's Thought* (Chicago: U of Chicago P, 1968) 244: « allusions to various Catholic authors in the preface to *Religio Laici* (1682) where Dryden is discussing the political consequences of Catholicism indicate that he had read the works of some of their authors on the vexed question of obedience to a heretical prince ».

⁹ Voir James Garrison: « Dryden and the Birth of Hercules ». (*Studies in Philology*, 77 (1980)), 180-201.

¹⁰ Voir John Finlayson, « Rhetorical 'Descriptio' of Place in the Alliterative *Morte Arthure* ». (Chicago: U of Chicago P. *Modern Philology*, Vol. 61, No. 1 (Aug., 1963)), 1-11.