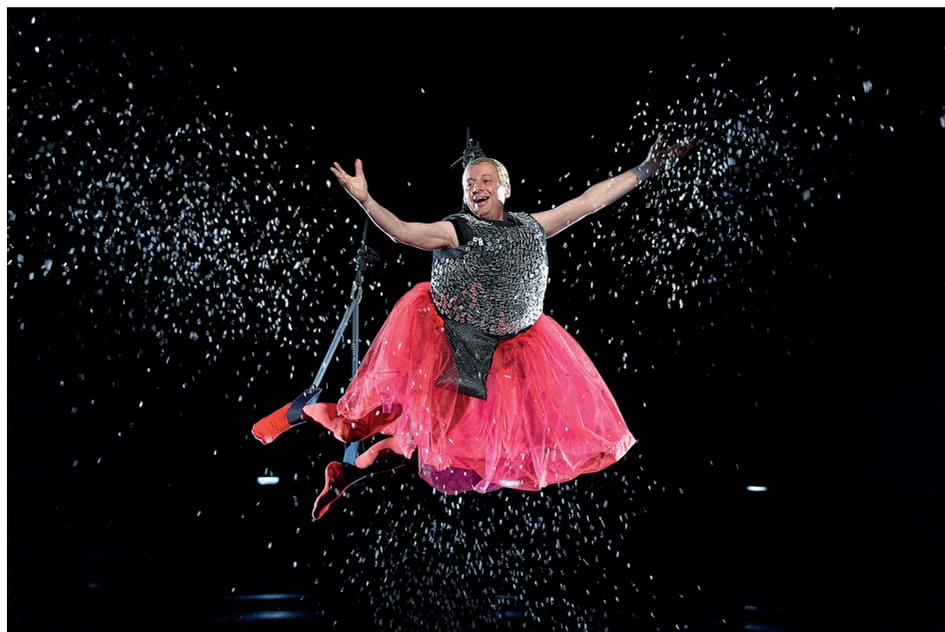


# ATA LA

N° 20

2019

Apprendre par le théâtre



Cultures et sciences humaines

Illustration de couverture :  
© Pierre GROSBOIS 2008  
Pascal Collin (la fée)  
*Le songe d'une nuit d'été*/Ateliers Berthier  
Odéon Théâtre de l'Europe, 09/11/2008

## Les enjeux didactiques des comédies de Térence : questions d'éducation et de morale

Marion FAURE-RIBREAU

### Résumé

Térence est généralement perçu, et ce depuis l'Antiquité, comme un auteur plus sérieux que Plaute ; à l'époque moderne, il est devenu le modèle du poète comique moralisateur, dont les vers contiennent nombre de leçons. Cette réception repose notamment sur les figures de pères présentes dans ses comédies : l'*Heautontimoroumenos* et les *Adelphes* peuvent en particulier être lues comme des réflexions sur l'éducation et sur les relations père-fils. En réexaminant les figures emblématiques de pères présentes dans ces comédies, on peut se demander s'il est vraiment possible de tirer une leçon morale de leurs actions. Dans cette perspective, l'on peut s'interroger ensuite sur la portée morale et didactique des sentences que prononcent les personnages de Térence : sont-elles porteuses de leçons ? Quelle est leur fonction dans le spectacle comique ? Il est ainsi possible de resituer dans son contexte le fameux vers 77 de l'*Heautontimoroumenos* (*homo sum : humani nihil a me alienum puto*). Si ce vers est central dans la comédie, c'est moins parce qu'il constitue une leçon d'humanisme que parce qu'il permet de construire deux figures de pères originales.

**Mots-clés :** Térence, éducation, figures de pères, morale, sentences.

### Abstract

Terentius has generally been seen, since Antiquity, as a more serious playwright than Plautus; during modern times, he became the ideal of the moralizing comic poet, whose verses are full of moral lessons. This reception especially rests on the father characters of his comedies: the *Heautontimoroumenos* and the *Adelphoe*, in particular, could be read as thoughts about upbringing and father-son relationships. By studying the emblems of fathers in these two comedies, we will see whether moral lessons can be drawn from their actions. Following this idea, another question could be asked about the moral and didactic weight of Terence's character's sentences: do they provide some lessons? What is their function in the comic performance? With this in mind, *Heautontimoroumenos* 77 (*homo sum: humani nihil a me alienum puto*) can be put into context: it is a key verse in this comedy not because of the humanist lesson it provides, but because of the two original father characters it helps to build.

**Keywords:** Publius Terentius Afer, upbringing, father characters, ethics, maxims.

« Plaute a cette gaïté de tempérament qui est excellente pour s'étourdir sur les misères de la vie ; Térence a cette plaisanterie de réflexion que fait naître dans l'âme d'un sage le spectacle des folies humaines. » Cette formule de Louis-Simon Auger, qui figure dans la préface d'une traduction des comédies de Térence publiée par l'abbé Lemonnier en 1825, illustre

assez bien le sort qui est fait généralement aux deux poètes comiques romains dont nous avons conservé les œuvres. Térence apparaît quasi invariablement comme un auteur moins bouffon que Plaute, voire sérieux<sup>1</sup>, et ses pièces seraient empreintes d'une sagesse héritée de la culture grecque introduite par le cercle des Scipions — fiction littéraire et historique née des œuvres de Cicéron, qui a la vie dure, bien qu'elle ait été largement remise en cause<sup>2</sup>. Les comédies de Térence seraient riches en leçons destinées à éduquer<sup>3</sup> son public et à le faire réfléchir. Mieux encore, Térence serait un humaniste avant l'heure<sup>4</sup>, voire, pour reprendre une formule de Gilbert Norwood, «l'auteur le plus chrétien de l'Antiquité païenne<sup>5</sup>», tant ses comédies manifestent un profond sens moral et, surtout, le respect de la dignité humaine ; même les lectures politiques de l'œuvre de Térence, qui le présentent comme un révolutionnaire<sup>6</sup> ou, du moins, comme le défenseur d'un nouveau modèle de société<sup>7</sup>, mettent en avant son humanisme : rompant avec les conventions comiques comme avec les conventions de la société traditionnelle, Térence proposerait une nouvelle conception des relations sociales et familiales, qui tiendrait compte de l'individualité de chacun<sup>8</sup>. Luciano Perelli<sup>9</sup> note que cet humanisme et cet individualisme de Térence s'articulent notamment dans sa conception de l'éducation, dont l'originalité repose sur le principe du respect de la personne (et de son humanité) et sur l'exigence de laisser se développer librement une personnalité individuelle.

Car, les chercheurs sont unanimes, l'éducation et les relations entre les pères et leurs fils sont un thème central des comédies de Térence (et tout particulièrement des *Adelphes*, où s'opposent un père libéral, Micion, et un père intransigeant, Déméa), qui présenteraient une réflexion sur la

1. Voir, par exemple, GOLDBERG (Sanders M.), *Understanding Terence*, Princeton, Princeton University Press, 1986, p. 210-211 et 219 : bien qu'il remette en cause un certain nombre de clichés concernant Térence, il lui attribue tout de même ce sérieux qu'il emprunterait à Ménandre et qui reposerait notamment sur l'évocation de sujets comme l'éducation.

2. Sur l'existence du cercle des Scipions et l'appartenance de Térence à ce cercle, voir la synthèse récente de HANCHEY (Daniel P.), « Terence and the Scipionic *Grex* », dans AUGOUSTAKIS (Antony), TRAILL (Ariana) (dir.), *A Companion to Terence*, 2013, Chichester, Wiley-Blackwell, p. 113-131.

3. FANTHAM (Elaine), « Terence and the Familiarisation of Comedy », *Ramus*, 33, 1-2, 2004, p. 20-34, établit un lien entre ce rôle d'éducateur du dramaturge et son destin personnel.

4. Voir, par exemple, CALLIER (François), « L'éveil de la sensibilité en milieu romain : l'apport de Térence à la notion d'*humanitas* », dans *Hommages à Carl Deroux. 1. Poésie*, Bruxelles, Latomus, 2002, p. 94-107. L'humanisme de Térence a cependant été remis en cause par GOLDBERG (Sanders M.), *op. cit.*, p. 14.

5. NORWOOD (Gilbert), *The Art of Terence*, Oxford, Basil Blackwell, 1923, p. 151 : « Terence is the most Christian writer of pagan antiquity. »

6. PERELLI (Luciano), *Il teatro rivoluzionario di Terenzio*, Florence, la Nuova Italia, 1973.

7. CUPAIUOLO (Giovanni), *Terenzio. Teatro e società*, Naples, Loffredo, 1991.

8. PERELLI (Luciano), *op. cit.* ; CUPAIUOLO (Giovanni), *op. cit.*, p. 48-50.

9. PERELLI (Luciano), *op. cit.*, p. 109.

meilleure forme d'éducation<sup>10</sup>. Une réflexion qui aurait inspiré Horace pour la description qu'il livre, dans les *Satires*, de l'éducation libérale que son père lui a donnée<sup>11</sup>, et qui, bien plus tard, nourrit des réflexions similaires chez Montaigne, qui cite les *Adelphes* quand il évoque son idéal d'une éducation « douce »<sup>12</sup>. Cette thématique apparemment centrale a nourri l'image d'un Térence éducateur et, plus globalement, sa réputation de sérieux.

Mais les causes profondes de cette perception de Térence doivent être recherchées dans la réception dont il a été l'objet dès l'Antiquité, réception qui explique la fortune de cet auteur à la Renaissance et jusqu'à nos jours. Pour reprendre une formule d'Harold Walter Lawton, qui a étudié les différents usages de l'œuvre de Térence au XVI<sup>e</sup> siècle, celui-ci fut à la Renaissance un « éducateur de la jeunesse<sup>13</sup> », prisé des pédagogues, et ce pour deux motifs bien différents<sup>14</sup> : d'une part, pour la pureté de sa langue et l'élégance de son style, prisées dès l'Antiquité par Cicéron ou par César<sup>15</sup>, et qui font de ses comédies de bons modèles pour les étudiants latinistes ; d'autre part, pour la moralité de ses œuvres, ou du moins des sentences qu'elles contiennent — la Renaissance était friande, on le sait, de cette forme qui a nourri nombre de recueils, tels les *Adages* d'Érasme. Cette double réception, scolaire et morale, de l'œuvre de Térence n'est pas née à la Renaissance ; on l'observe dès l'Antiquité<sup>16</sup> : on relève en effet chez Cicéron deux usages bien distincts des comédies de Térence, puisqu'il s'y réfère, d'une part, pour illustrer certains procédés rhétoriques, figures de style ou traits de langue (pratique que reprendra Quintilien)<sup>17</sup>, et, d'autre

10. GRIMAL (Pierre), « Réflexions sur les *Adelphes* de Térence », *Vita Latina*, 84, 1981, p. 2-9 ; MANUWALD (Gesine), « Vaterfiguren der Palliata als paradigmatische "Bilder" für die römische Lebenswirklichkeit », dans BAIER (Thomas) (dir.), *Generationenkonflikte auf der Bühne : Perspektiven im antiken und mittelalterlichen Drama*, Tübingen, G. Narr, 2007, p. 127-145.

11. DURET (Luc), « La comédie des *Adelphes* et l'indulgence d'Horace », *Revue des études latines*, 60, 1982, p. 248-265 : dans la *Satire* I, 4, v. 48-53, Horace fait allusion à la comédie en évoquant la figure conventionnelle du vieillard en colère, préparant ainsi son lecteur à apprécier, par contraste, l'éducation libérale qu'il a reçue, décrite un peu plus loin (v. 103-143) ; il exploiterait ainsi une opposition similaire à celle qui apparaît dans les *Adelphes*.

12. LAWTON (Harold Walter), *Térence en France au XVI<sup>e</sup> siècle. t. II. Imitation et influence*, Genève, Slatkine, 1972, p. 197.

13. *Ibid.*, p. 15.

14. *Ibid.*, p. 1 et 15.

15. C'est Suétone (*Vie de Térence*, 5) qui rapporte les jugements de César, qui décrit Térence comme un *puri sermonis amator* (« amoureux du langage pur »), et de Cicéron (*lecto sermone* : « avec un langage choisi »), qui note également dans une lettre l'élégance du langage du dramaturge (*Ad Atticum*, VII, 3, 10 : *elegantiam sermonis*).

16. NDIAYE (Saliou), « *Obsequium amicos, ueritas odium parit* : histoire d'un proverbe », *Dialogues d'histoire ancienne*, 31, 1, 2005, p. 33-50, présente un bon exemple du parcours d'une sentence comique de l'Antiquité au Moyen Âge, et de ses deux types d'usage (technique et philosophique).

17. Le début de l'*Andrienne* est ainsi utilisé à plusieurs reprises par Cicéron pour illustrer le fonctionnement de la *narratio* (*De inuentione* I, 27 ; I, 33 ; *De oratore* II, 326-328) mais aussi un type d'argumentation (*De oratore* II, 172) ; Quintilien reprendra d'ailleurs un vers de l'*Andrienne*, cité

part, pour nourrir ses propos de sentences et formules bien frappées qui se trouvent alors coupées de leur contexte comique premier pour devenir des exemples au service de l'argumentation, ou de simples ornements nourrissant la connivence culturelle avec le destinataire. Ces sentences s'autonomisent alors, à l'instar du fameux vers 77 de l'*Heautontimoroumenos* (*homo sum : humani nihil a me alienum puto*) qui, cité plusieurs fois par Cicéron dans des contextes différents, inscrit dans la bibliothèque de Montaigne, est devenu l'emblème de l'humanisme de Téreence<sup>18</sup>.

Remarquons que c'est également Cicéron qui peut être tenu pour responsable de l'intérêt démesuré accordé à la thématique de l'éducation chez Téreence, en même temps que de la constitution de deux figures de père diamétralement opposées : dans le *Pro Caelio* en effet, il cite deux comédies pour imaginer un père « violent et sévère » (*uehementem atque durum, Pro Caelio, 37*), dont il emprunte les paroles à un personnage de Cécilius, puis un « père souple et indulgent » (*leni [...] et clementi patre*), dont les propos sont ceux de Micion dans les *Adelphes*. Notons que Cicéron ne confronte pas ici les deux *senes* (vieillards) des *Adelphes*, Micion et Déméa, mais tire ses deux pères de deux comédies, et même de deux auteurs différents — sans doute par souci de variété, et probablement aussi pour utiliser des citations connues de son auditoire. On remarque par ailleurs que, pour trois des cinq comédies de Téreence citées par Cicéron (il ne cite jamais l'*Hécyre*), ses emprunts se limitent aux premières scènes, scènes d'exposition qui devaient constituer des morceaux d'anthologie bien connus<sup>19</sup> (dans le *Pro Caelio*, par exemple, Cicéron ne précise ni le titre de la pièce ni le nom de l'auteur auquel il emprunte les paroles du père indulgent) ; or, il se trouve que ces trois « morceaux » — à savoir les deux premières scènes de l'*Andrienne* et des *Adelphes*, et la première scène de l'*Heautontimoroumenos* — présentent des personnages de pères évoquant leurs relations passées ou présentes avec leurs fils et les décisions qu'ils ont pu prendre pour leur éducation. Cicéron n'exploite nullement tous les extraits de ces scènes pour traiter de l'éducation — loin s'en faut<sup>20</sup>. Mais on peut faire l'hypothèse que ses choix — peut-être déjà orientés par la formation qu'il avait reçue, les scènes d'exposition étant de

par Cicéron pour son contenu (*De amicitia*, 85), pour en faire un exemple de sentence double (*Institution oratoire* VIII, 5, 4).

18. Sur ce vers, son interprétation et sa fortune, voir JOCELYN (H. D.), « *Homo sum : humani nihil a me alienum puto* (Terence, *Heautontimoroumenos* 77) », *Antichthon*, 7, 1973, p. 14-46.

19. Le même phénomène peut être noté au sujet de l'*Eunuque* : la moitié des huit citations qu'en donne Cicéron sont tirées de scènes où apparaît le parasite Gnathon.

20. TESTARD (Maurice), « Cicéron bourreau de soi-même ? », *Les études classiques*, 42, 2, 1974, p. 149-162, estime cependant que le choix de la première scène de l'*Heautontimoroumenos* est dicté

bons modèles de *narratio* pour les apprentis rhéteurs — ont pu influencer sur la réception ultérieure de Térence, en la concentrant artificiellement sur des scènes où des figures de pères sont mises en lumière.

Car la thématique de l'éducation et des relations pères-fils est loin d'être omniprésente dans l'œuvre de Térence, et il semble que la critique lui accorde une place disproportionnée : ainsi, dans *Eunuque*, le père des deux jeunes gens n'apparaît-il qu'à la toute fin de la comédie, pour parachever le dénouement de l'intrigue ; il ne rencontre d'ailleurs pas ses fils ; dans *Hécyre* et le *Phormion*, deux pères sont, certes, mis en scène, mais leurs relations avec leurs enfants ne sont pas au cœur de l'intrigue (centrée, dans la première comédie, sur le couple formé par le jeune homme et son épouse, couple séparé qu'il s'agit de réunir, et, dans la seconde, sur les ruses du personnage titre) ; et même si la première scène de *Andrienne* contient le récit des débuts d'un jeune homme sous le regard attentif de son père, la suite de la comédie met surtout au centre de l'action l'esclave et ses ruses, dont le vieillard est la victime. L'éducation n'est donc abordée par Térence que dans les scènes de *Heautontimoroumenos* jouées par les deux pères Chrémès et Ménédème, et, bien sûr, dans les *Adelphes*, que les critiques considèrent généralement comme une pièce à thème définissant le meilleur modèle éducatif<sup>21</sup> — leur unanimité volant en éclat quand il s'agit de déterminer si ce modèle est celui défendu par le sévère Déméa ou celui du libéral Micion, tant il est vrai que Térence n'a pas fourni les clés qui permettraient de répondre à cette question.

Nous nous proposons ici d'examiner ces deux comédies pour réévaluer la place et le traitement du thème de l'éducation dans l'œuvre de Térence, et ainsi répondre à deux questions : les comédies de Térence présentent-elles vraiment une réflexion sur l'éducation et les rapports père-fils ? Fournissent-elles au dramaturge l'occasion d'éduquer son public à travers les actions et les paroles de ses personnages ?

### Chrémès et Déméa : deux donneurs de leçon ?

Présentons tout d'abord en quelques mots ces deux comédies et leurs principaux personnages. Dans *Heautontimoroumenos*, les *senes* Ménédème et Chrémès sont deux voisins dont les fils sont amis ; le premier s'est montré extrêmement rigoureux vis-à-vis de son fils Clinia, parce qu'il fréquentait une jeune fille pauvre, et le regrette à présent que son fils

à Cicéron par sa situation personnelle : ses relations difficiles avec son fils le pousseraient à s'identifier au personnage de Ménédème.

21. Par exemple, GRIMAL (Pierre), « Réflexions sur les *Adelphes* de Térence », art. cité.

s'est exilé pour fuir ses remontrances ; il est prêt à tout lui accorder lorsqu'il apprend son retour ; Chrémès, qui s'impose dès la première scène de la comédie comme le censeur de la conduite de son voisin, critique son extrême sévérité comme son extrême indulgence, et entend guider son action, ignorant qu'il se trouve lui-même dans une situation similaire, puisque son fils Clitiphon a été pris dans les filets d'une courtisane qui exige de l'argent que seules les ruses de l'esclave peuvent fournir. Les amours de deux jeunes gens constituent également le fil de l'intrigue des *Adelphes* : Ctésiphon et Eschine sont deux frères, fils de Déméa ; mais le second a été adopté par son oncle, le libéral Micion, qui lui pardonne toutes ses frasques, au grand dam de Déméa, défenseur d'une éducation stricte qu'il croit avoir appliquée avec succès sur Ctésiphon, ignorant que ce dernier cache ses amours avec une courtisane en les attribuant à son frère qui, de son côté, a mis enceinte une jeune fille pauvre ; Syrus, esclave d'Eschine, s'efforce d'éloigner Déméa et de le maintenir dans l'ignorance.

Dans ces deux comédies, dont les intrigues ont de nombreux points communs, les personnages de Chrémès, d'une part, et de Déméa, de l'autre, constituent des figures de censeurs, donneurs de leçons sentencieuses. Dès la première scène de l'*Heautontimoroumenos*, Chrémès juge et jauge le comportement passé de Ménédème et de son fils, estimant qu'ils ont échoué à se connaître comme cela arrive « quand on ne vit pas selon la vérité » (*ubi non uere uiuitur*, v. 154) — une formule qui trouve écho dans la leçon que Déméa donne à Micion à la fin des *Adelphes* en se faisant plus libéral que lui et en le forçant à l'être plus qu'il ne le voudrait :

« [...] pour montrer que, lorsque tes proches te jugent arrangeant et enjoué, ce n'est pas parce que tu vis dans le vrai, et encore moins parce que tu es juste et bon, mais parce que tu dis toujours oui, te montres complaisant et généreux à l'excès, Micion<sup>22</sup> ».

Avant cette ultime leçon en actes — sur laquelle nous reviendrons — Déméa a dispensé à son frère bien des leçons en paroles, exposant ainsi leur désaccord sur la manière dont il convient d'éduquer un jeune homme. Des leçons, il en donne aussi à son fils, *in absentia*, puisqu'il échoue à le retrouver tout au long de la comédie ; mais il profite de ce que l'esclave Syrus lui vante l'attitude de Ctésiphon pour donner un aperçu de ses principes éducatifs :

« Déméa – Cet excellent fils est plein de préceptes comme ceux que tu cites, Syrus.

22. TÉRENCE, *Adelphes*, v. 986-988 : *ut id ostenderem, quod te isti facilem et festiuom putant, / id non fieri ex uera uita neque adeo ex aequo et bono, / sed ex adsentando indulgendo et largiendo, Micio.*

Syrus – Mazette, il a eu chez lui de quoi s'instruire !

Déméa – On y travaille ; je ne laisse rien passer ; je lui donne de bonnes habitudes ; enfin je lui ordonne de regarder comme dans un miroir la vie de chacun, et de tirer de la conduite des autres un exemple qu'il peut suivre : "Fais ceci."

Syrus – Tu as bien raison.

Déméa – "Évite ceci."

Syrus – Bien joué<sup>23</sup>. »

Là encore, dans l'*Heautontimoroumenos*, le sage Chrémès adresse à son fils des propos similaires, où l'on retrouve notamment le conseil d'apprendre des erreurs et expériences des autres :

« [...] voici ce qui est habile : tirer de l'exemple des autres l'expérience qui peut t'être utile<sup>24</sup>. »

Mais Clitiphon, dans un monologue qui suit immédiatement ce dialogue avec son père, dévoile aux spectateurs la vanité de ces leçons : il est déjà amoureux d'une courtisane, ce qui le rend désormais sourd (v. 222) aux conseils de son père. Un père qui est dans l'ignorance (v. 229) de la situation de son fils — ironie ultime pour celui qui professe l'importance de vivre selon la vérité ! La même ironie comique<sup>25</sup> frappe Déméa au moment même où il rapporte les préceptes qu'il inculque à son fils, car les spectateurs savent déjà que Ctésiphon n'est pas le fils idéal qu' imagine son père. L'esclave Syrus ne se prive pas d'ailleurs de railler Déméa et son éducation :

« [...] à mes camarades d'esclavage je dispense des leçons de la même manière que toi : "ceci est salé ; ceci est légèrement brûlé ; ceci manque de brillant ; voilà qui est bien ; souviens-t'en pour pouvoir le refaire." Je travaille à les conseiller le mieux que je peux, dans la mesure de ma sagesse ; enfin je leur ordonne de regarder comme dans un miroir leurs casseroles, Déméa, et les conseille sur ce qu'il est utile de faire. [...] Et toi, en partant d'ici, tu iras à la campagne ?

Déméa – Directement.

23. *Adelphes*, v. 412-417 : DE. *Syre, praeceptorum plenust istorum ille. SY. Phy! / domi habuit unde disceret.* DE. *Fit sedulo ; / nihil praetermitto ; consuefacio ; denique / inspicere tamquam in speculum in uitas omnium / iubeo atque ex aliis sumere exemplum sibi : / "hoc facito."* SY. *Recte sane.* DE. *"Hoc fugito."* SY. *Callide.*

24. TÉRENCE, *Heautontimoroumenos*, v. 209-210 : *hoc / scitumst periculum ex aliis facere tibi quod ex usu siet.*

25. On peut parler, ici comme pour l'*Heautontimoroumenos*, d'ironie comique — comme on parle plus souvent d'ironie tragique — définie comme un effet comique produit par la connaissance, par les spectateurs, d'informations ignorées de certains personnages : leurs répliques manifestent alors leur ignorance tout en rappelant au public sa supériorité sur le plan de l'information ; une connivence peut également naître entre les spectateurs et les personnages qui connaissent la vérité, au détriment de ceux qui sont dans l'erreur.

Syrus – De fait, que pourrais-tu faire ici, où personne n'obéit aux bonnes instructions que tu pourrais donner<sup>26</sup> ? »

Les leçons de Déméa, comme celles de Chrémès, sont ainsi privées de toute autorité et donc de toute efficacité par l'ironie des situations dramatiques comme par celle des propos des autres personnages. Un soupçon plane alors sur la valeur qu'il faut accorder aux sentences placées dans la bouche de ces deux personnages — comme d'ailleurs de tout personnage de comédie, si l'on en croit un personnage de Plaute :

« J'ai déjà vu des comédiens, comme toi en ce moment, tenir de sages propos, et on les applaudissait quand ils donnaient au public des leçons de morale et de sagesse. Mais quand chacun de son côté les gens rentraient chez eux, personne ne se conformait aux consignes des comédiens<sup>27</sup>. »

Les sentences, matériau de la création verbale à l'œuvre dans la comédie, permettent sans doute de caractériser les personnages de Déméa et de Chrémès comme des donneurs de leçon qui prétendent à l'autorité, mais elles ne leur confèrent pas le statut de porte-parole du dramaturge<sup>28</sup> : si leurs leçons sont inefficaces sur les personnages de comédie, comment peuvent-elles l'être sur les spectateurs ? Térence ne le souligne-t-il pas quand il fait de la vérité un critère essentiel aux yeux de personnages qui sont tenus dans l'ignorance pendant la majeure partie de la comédie ?

Cette gratuité des « leçons » de la comédie explique pourquoi la fin des *Adelphes* a donné lieu à des interprétations si diverses<sup>29</sup> : pour les uns, ce finale farcesque, où Micion se trouve débordé par la nouvelle indulgence de Déméa, aussi excessive que sa sévérité passée, est une concession à la veine comique qui ne modifie en rien la préférence de Térence pour l'éducation libérale de Micion<sup>30</sup> ; pour les autres, il s'agit d'un désaveu qui ridiculise ce dernier au profit de Déméa, plus proche de l'idéal romain de transmission des valeurs<sup>31</sup> ; pour d'autres encore, la vérité est à chercher dans un juste milieu, compromis entre les excès représentés par les deux

26. *Adelphes*, v. 424-429 et 433-434 : *conseruis ad eundem istunc praecipio modum : / "hoc salsumst ; hoc adustumst ; hoc lautumst parum ; / illud recte ; iterum sic memento."* *Sedulo / moneo, quae possum pro mea sapientia ; / postremo tanquam in speculum in patinas, Demea, / inspicere iubeo et moneo quid facto usus sit. / [...]* Tu rus hinc ibis ? DE. Recta. SY. Nam quid tu hic agas / ubi siquid bene praecipias, nemo optemperet ?

27. PLAUTE, *Rudens*, v. 1249-1253 : *Spectavi ego pridem comicos ad istunc modum / sapienter dicta dicere atque is plaudier, / cum illos sapientis mores monstrabant poplo. / Sed cum inde suam quisque ibant diuorsi domum, / nullus erat illo pacto ut illi iusserant.*

28. FANTHAM (Elaine), « *Hautontimorumenos and Adelphoe* : A Study of Fatherhood in Terence and Menander », *Latomus*, 30, 4, 1971, p. 970-998, note qu'aucun des *senes* dans ces deux comédies ne peut être envisagé comme un porte-parole de Térence.

29. Pour un bilan des différentes interprétations, voir par exemple GOLDBERG (Sanders M.), *op. cit.*, p. 23.

30. PERELLI (Luciano), *op. cit.*

31. GRIMAL (Pierre), « Réflexions sur les *Adelphes* de Térence », art. cité.

frères<sup>32</sup>. Comment expliquer cette ambiguïté de la fin des *Adelphes*, si patente que la reconnaissent même les critiques qui affirment y déceler un message<sup>33</sup>, si ce n'est en renonçant à chercher une leçon dans la comédie elle-même ? Il semble en effet impossible, on l'a vu, de s'appuyer sur les sentences de Déméa lors de la dernière scène pour le définir comme le vainqueur de ce finale et le porteur de la leçon de la comédie : ses paroles sentencieuses ont été préalablement frappées d'ironie et donc d'inanité. Pourtant, son indulgence excessive lui donne effectivement l'ascendant sur Micion : le père libéral regimbe quand son frère le pousse à être généreux avec la future belle-famille de son fils, à affranchir deux esclaves, et même à se marier sur le tard ; il cède aux prières de son fils, mais c'est Déméa qui tire les ficelles. Quelque préférence qu'aient les lecteurs modernes pour l'éducation libérale de Micion, force est de reconnaître qu'il ne fait pas bonne figure dans ce finale où il s'efface devant son frère. Les actes de Déméa, en démontrant les défauts de l'indulgence excessive de Micion, auraient-ils alors plus de poids que ses paroles pour faire de lui le maître du message des *Adelphes* ?

### Les leçons du dénouement

Examinons de plus près le dénouement de cette comédie : Déméa, on l'a vu, se montre soudain excessivement généreux — à peu de frais puisque c'est la bourse de Micion qu'il vide, les murs de sa maison qu'il abat, son mariage qu'il conclut de force. Micion est donc battu sur son propre terrain, celui de la *largitas* (v. 985), et se trouve dans la position moins séduisante de celui qui refuse — Donat note d'ailleurs que les réticences de Micion à propos de son propre mariage sont un ajout de Térence par rapport au modèle, ajout qui renforce la victoire de Déméa puisqu'elle permet de faire intervenir à ses côtés, pour fléchir Micion, Eschine, son fils adoptif et principal bénéficiaire de sa générosité coutumière. Déméa semble réunir autour de lui ceux qui le trompaient jusque-là, Eschine, puis Syrus, dont il impose l'affranchissement, et Micion paraît isolé face à eux. C'est pourquoi Eschine se soumet à l'autorité de Déméa quand ce dernier, après avoir expliqué le but de sa soudaine générosité, s'offre pour guider les jeunes gens :

« Et maintenant, si ma vie vous est odieuse, Eschine, parce que je ne cède pas absolument à tous vos désirs sans exception, qu'ils soient justes ou

32. DURET (Luc), art. cité.

33. GRIMAL (Pierre), « Considérations sur les *Adelphes* de Térence », *Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, 126<sup>e</sup> année, n° 1, 1982, p. 38-47.

injustes, je lève la consigne ; dépensez, achetez, faites ce qui vous plaît. Mais si vous préférez que, sur des sujets pour lesquels, à cause de votre jeunesse, vous y voyez moins clair, vous avez des désirs plus coûteux, des avis trop peu sûrs, je vous critique, vous réformez et vous prêtez main-forte à l'occasion, me voici, prêt à le faire pour vous.

Eschine — Père, nous te laissons faire ; tu es plus au fait de ce qui est nécessaire. Mais en ce qui concerne mon frère, que se passera-t-il ?

Déméa — Je permets qu'il la garde ; que cela finisse ainsi pour lui.

Micion — Tu as raison.

Le cantor — Applaudissez<sup>34</sup> ! »

Déméa semble dans cette tirade revenir à ses premiers principes, à son mode de vie austère (*mea uita*), et à sa posture de censeur des actions des jeunes gens qu'il entend « critiquer et réformer » (*reprehendere et corrigere*), et Eschine accepte son autorité — une soumission qui ne lui coûte rien, puisque son mariage est déjà conclu, mais qui peut être lourde de conséquences pour Ctésiphon, absent du dénouement. L'impuissance de Micion dont la générosité semble avoir été ridiculisée par Déméa, la déférence d'Eschine face à son père qui reprend son attitude de sévérité habituelle plaideraient en faveur d'une victoire de l'éducation intransigeante face à l'éducation libérale, si Déméa ne donnait pas pour finir une autorisation inattendue : Ctésiphon peut conserver la courtisane que son frère lui a achetée avec l'argent de Micion. Loin des remontrances et redressements annoncés, Déméa permet ce qu'il rejetait jusque-là à grands cris. Brouillage ultime de la part de Térence qui cultive l'ambiguïté sur son message ? Nouveau rebondissement nourrissant le comique farcesque de ce finale surprenant ? Compromis *in extremis* entre les positions extrêmes des deux frères ? L'interprétation de cette dernière réplique de Déméa est tout aussi ouverte que celle de l'ensemble de la comédie, si l'on s'en tient à la recherche d'un message qui consisterait à donner raison à l'un ou l'autre des deux *senes*. Sa formulation nous permet cependant d'envisager une autre manière d'aborder la fin des *Adelphes* : difficile, en effet, de ne pas voir un jeu métathéâtral dans la formule *in istac finem faciat* (v. 997) qui clôt la dernière réplique de Déméa ; car la « fin » en question est aussi

34. *Adelphes*, v. 989-997 : *Nunc adeo si ob eam rem uobis mea uita inuisa, Aeschine, est / quia non iusta iniusta prorsus omnia omnino obsequor, / missa facio; effundite, emite, facite quod uobis lubet. / Sed si id uolitis potius, quae uos propter adulescentiam / minus uidetis, magis inpense cupitis, consulitis parum, / haec reprehendere et corrigere me et obsecundare in loco; / ecce me qui id faciam uobis. AE. Tibi, pater, permittimus; / plus scis quid opus factost. Sed de fratre quid fiet? DE. Sino / habeat; in istac finem faciat. MI. Istuc recte. Ω. Plaudite!* (il est d'usage dans les éditions de Plaute et de Térence d'attribuer la demande rituelle d'applaudissements au cantor, c'est-à-dire à l'artiste qui assure les parties chantées — *cantica* — de la comédie pendant que les acteurs dansent sur scène ; notons toutefois que le cantor assure également les vers qui précèdent, la dernière scène d'une comédie étant conventionnellement en *canticum*).

bien celle de la comédie, qui s'achève dans ce même vers par la formule rituelle de demande d'applaudissements adressée au public. La réplique de Déméa est d'ailleurs commentée par Micion qui semble préfigurer les applaudissements à venir, l'adverbe *recte* pouvant aussi bien approuver la décision de Déméa, le jeu de mots sur le terme *finis* ou encore son jeu dans ce finale plein de surprises. Ces indices métathéâtraux permettent de supposer que c'est sur le plan ludique et dramaturgique que l'on trouvera un « sens » aux revirements de Déméa et une cohérence à la fin des *Adelphes* : après avoir pris l'ascendant sur Micion et ainsi renversé en sa faveur le rapport de force qui était le leur tout au long de la comédie, Déméa parachève la réconciliation qui marque conventionnellement la fin de toute comédie romaine. Il rend donc le spectacle conforme aux attentes des spectateurs, et gagne ainsi leurs applaudissements pour la troupe : c'est en tant qu'acteur autant que personnage qu'il est approuvé par Micion. On observe en effet des réconciliations tout aussi surprenantes à la fin d'autres comédies de Plaute ou de Térence : dans *l'Eunuque*, les jeunes gens acceptent dans leur compagnie leur rival vaincu, le soldat Thrason ; dans le *Rudens*, même le proxénète se trouve invité à dîner avec les autres personnages, jusque-là ligués contre lui ; et l'on voit couramment les pères pardonner subitement les frasques de leurs fils, les maîtres les mensonges de leurs esclaves. La prise en compte de la convention comique permet donc de se libérer de la quête d'un message contenu dans la fin des *Adelphes* : comme le note Licinia Ricottilli<sup>35</sup>, c'est une fin sans perdant ni gagnant, car elle présente la réconciliation attendue et conventionnelle des personnages présents, la levée des désaccords, conflits et rivalités. L'ultime réplique de Déméa permet qu'il reçoive en même temps que les autres personnages — ou plutôt acteurs — les applaudissements du public, la troupe se trouvant ainsi réunie dans le salut final.

L'analyse de la fin de *l'Heautontimoroumenos* ne peut que corroborer cette interprétation métathéâtrale des *Adelphes* : la dernière réplique de Chrémès, qui précède immédiatement le *plaudite* final (v. 1067), marque elle aussi l'accomplissement d'une réconciliation complète, puisqu'il y accorde son pardon à Syrus, l'esclave qui l'a allègrement berné tout au long de la comédie. Un pardon qui, comme la décision de Déméa, n'est ni annoncé ni préparé par ce qui précède. Chrémès se montre en effet dans la dernière scène inflexible face à son fils, dont il a appris les amours et les mensonges ; il ne renonce à le déshériter qu'à condition de le voir se marier — fin morale s'il en est pour un jeune homme débauché. Mais le pardon

35. RICOTTILLI (Licinia), « Lettura pragmatica del finale degli *Adelphoe* », *Dioniso*, 2, 2003, p. 80.

à Syrus, comme l'autorisation de Déméa à Ctésiphon, laisse deviner que les actions de Chrémès ne peuvent être perçues comme exemplaires, pas plus que celles de Déméa dans les *Adelphes*, et qu'on ne peut analyser les dénouements comiques avec des critères moraux. Et de fait, la façon même dont Clitiphon accepte de se marier manifeste la dimension ludique, et non morale, de ce finale : après avoir refusé une première fiancée sur des critères physiques, en bon jeune homme amateur de plaisirs et de beauté, c'est lui-même qui choisit sa future épouse, geste surprenant pour un jeune homme de comédie, mais qui scelle ici la réconciliation finale en même temps qu'elle limite la victoire de Chrémès. Notons d'ailleurs que dans ce dénouement Chrémès se trouve dans une position plus comparable à celle de Micion qu'à celle de Déméa, puisque tous les personnages présents sur scène s'unissent pour le prier de renoncer à sa colère excessive, qui bloque l'action plus qu'elle ne la dirige.

### Chrémès et Micion : deux maîtres du jeu contestés

Car si les points communs entre Chrémès et Déméa sont nombreux, on l'a vu, tant sur le plan de la caractérisation que sur celui de l'intrigue, la situation de Chrémès à la fin de l'*Heautontimoroumenos* peut également être comparée à celle de Micion à la fin des *Adelphes*. Elaine Fantham<sup>36</sup>, qui a étudié de près les similarités des intrigues et des structures des deux comédies, note un degré supplémentaire de complexité dans les *Adelphes*, puisque, comme Déméa avant lui, Micion y subit un revers d'autorité comparable à celui de Chrémès, revers qui est manifesté par l'exploitation d'un même procédé dans les deux comédies : lorsque Micion se montre réticent à donner un terrain à l'oncle de sa future belle-fille, comme l'y pousse Déméa, ce dernier a beau jeu de citer les propres propos de Micion qui, lors de leur précédente rencontre, l'encourageait à la générosité en s'appuyant sur une sentence sur la tendance des vieillards à l'avarice (v. 833-834) ; Déméa lui rappelle explicitement cette formule (v. 952-954), que Micion est forcé de mettre en application. Ce procédé<sup>37</sup> ironique apparaît également dans l'*Heautontimoroumenos* : lorsque Chrémès apprend la vérité au sujet de son fils Clitiphon, sa colère explose et il se livre aux excès qu'il reprochait justement à Ménédème lors de leur première rencontre ; le donneur de leçons se voit rappeler par son voisin les sages principes qu'il énonçait alors et qu'il refuse de suivre (v. 922-927,

36. FANTHAM (Elaine), « *Heautontimoroumenos* and *Adelphoe*: A study of Fatherhood in Terence and Menander », art. cité.

37. Défini par RICOTTILLI (Licinia), art. cité, comme *deprauata imitatio*.

qui reprennent le contenu des vers 155-156, Ménédème s'étonnant explicitement de la contradiction entre les conseils que lui donnait Chrémès et son incapacité à les suivre lui-même).

Ce parallèle entre Chrémès et Micion, surprenant si l'on tient compte des caractères des deux personnages ou de leur situation dans l'intrigue, prend tout son sens si l'on considère les relations, voire les rapports de force, qu'ils entretiennent avec l'autre *senex* de la comédie : Chrémès, dans l'*Heautontimoroumenos*, s'impose d'emblée à Ménédème comme censeur de son attitude passée et, lors de leur seconde rencontre, devient le guide de son voisin ; Ménédème se soumet à la clairvoyance de Chrémès, qui lui dicte ses actions et ourdit des ruses, devenant ainsi un rival de son esclave Syrus qu'il croit manipuler. Les spectateurs savent que cette posture de maître du jeu est illusoire, puisque Chrémès ignore que la victime des ruses de Syrus n'est pas Ménédème, comme il le pense, mais lui-même. La découverte de la vérité ôte doublement à Chrémès sa position de maître du jeu : non seulement il a été berné par son rival Syrus, qu'il croyait manipuler, mais il perd également son ascendant sur Ménédème, qui le raille à juste titre. C'est cette position qu'il entend reconquérir dans la dernière partie de la comédie, en annonçant qu'il va déshériter son fils — une annonce qu'il présente d'emblée à Ménédème comme un mensonge, une ruse destinée à provoquer la confusion chez son fils (v. 940-946). Cette annonce entraînera une ultime ruse de Syrus, qui permettra à Clitiphon de se gagner une alliée en sa mère Sostrata : lors du finale, Chrémès se verra assailli par les prières de son épouse, de son voisin Ménédème et de son fils, et feindra de se laisser fléchir à condition que Clitiphon se marie. Le *senex* qui se croyait meneur de jeu le devient effectivement dans la dernière partie de la comédie, mais c'est par une ruse, et non par son autorité paternelle ou par ses préceptes et sentences, qu'il acquiert finalement la maîtrise de l'action et du spectacle. Il est donc impossible d'analyser ce personnage comme un modèle moral, ni pour son comportement ni pour ses paroles ; mais la prise en compte des rapports de force qu'il entretient avec les autres personnages, c'est-à-dire de rivalités sur le plan dramaturgique plus que sur celui de l'intrigue (même si les deux plans se recourent parfois), permet de mieux comprendre le parcours de Chrémès et notamment l'excès d'autorité qui constitue son ultime ruse.

Une même analyse dramaturgique des *Adelphes* peut permettre d'éclairer les rapports qu'entretiennent les deux frères rivaux, Déméa et Micion, et d'expliquer le revirement de Déméa dans le finale. Car si la psychologie et la morale échouent à fournir une interprétation non ambiguë de la fin de cette pièce, la prise en compte de rivalités dramaturgiques entre les

deux personnages peut permettre un nouvel éclairage. En effet, c'est bien comme des rivaux que les deux frères sont définis dès les premières scènes. Micion est le premier à entrer sur scène et, dans un monologue, explique aux spectateurs la situation : il a adopté l'un des fils de son frère pour l'élever comme le sien ; leurs modes de vie comme leurs principes d'éducation différent du tout au tout ; Micion expose ses idées sur la meilleure manière d'éduquer les enfants, c'est-à-dire de les habituer (*consuefacere*, v. 74) à bien faire et de les commander (*imperare liberis*, v. 77) — on voit avec ces deux verbes latins, dont le premier est employé par Déméa (v. 414), que l'éducation libérale de Micion n'est pas exempte d'autorité ; puis Micion met en scène ses débats avec son frère, citant tout d'abord les propos habituels de Déméa, avant de lui répondre *in absentia* ; si bien que lorsque Déméa entre sur scène quelques vers plus tard, Micion a déjà remporté contre lui un premier débat, d'autant plus facilement que son adversaire n'était pas présent face à lui. L'entrée de Déméa est conforme aux annonces de Micion : il joue le conventionnel *senex iratus* (vieillard en colère) que Micion se refuse à jouer ; son frère n'a de cesse que de le faire taire, en niant le bien-fondé de sa colère contre Eschine, puis en arguant que les frasques d'Eschine ne concernent que lui, son père adoptif ; à plusieurs reprises, Micion demande à son frère de se taire, lui reproche de s'emporter, et la dernière réplique de Déméa, confuse et entrecoupée, montre que Micion a réussi à ôter la parole à son frère et rival ; il reste donc seul sur scène. Le monologue de Micion qui suit cette première rencontre des deux frères vient confirmer que leur opposition repose moins sur leurs caractères ou leurs principes que sur la définition d'un rapport de force qui détermine leurs interactions ; Micion reconnaît en effet que son frère a raison de s'inquiéter à propos d'Eschine, mais qu'il ne peut s'aligner sur sa position :

« [...] quand je me montre apaisant, que je m'échine à le contredire et à détourner sa colère, c'est à peine cependant s'il le supporte raisonnablement ; mais si j'en rajoutais ou si je me faisais même le soutien de son humeur colérique, je deviendrais complètement fou comme lui<sup>38</sup> ».

Si Micion se montrait *iratus* comme Déméa, alors il ne pourrait plus se distinguer de lui (*insaniam [...] cum illo*), et se trouverait même dans une position d'infériorité par rapport à lui : tenir le même discours que Déméa, jouer le même jeu de colère que lui, c'est simplement l'assister (*adiuto*), et donc devenir son faire-valoir. La comédie romaine compte un certain

38. *Adelphes*, v. 144-147 : *quom placo, aduorsor sedulo et deterreo, / tamen uix humane patitur; uerum si augeam / aut etiam adiutor sim eius iracundiae, / insaniam profecto cum illo*.

nombre de personnages de vieillards qui sont de simples acolytes pour les personnages principaux, confidents et assistants. Micion refuse ce statut de personnage secondaire, ce qui implique qu'il se désolidarise de son frère : c'est ainsi que se constitue la rivalité des deux personnages, renforcée par le fait qu'ils sont pères d'un même jeune homme, Eschine. Pour le dire autrement, Térence se trouvait face à une situation exceptionnelle, imposée par l'intrigue de son modèle grec : deux pères pour un même jeune homme ; cette rivalité liée à l'intrigue a des conséquences sur le jeu des personnages, puisque Micion se construit en opposition à Déméa qui joue le conventionnel *senex iratus*, comme un *senex non iratus* mais pourtant plein d'autorité et maître du jeu.

Cette première confrontation des deux personnages détermine leur présence sur scène pendant la suite de la pièce, et leurs interactions avec les autres personnages : Déméa n'a aucune prise sur l'action, et échoue à rencontrer ceux qu'il veut trouver, son fils Ctésiphon puis son frère Micion, l'esclave Syrus l'envoyant sans cesse dans de fausses directions ; même quand il apprend qu'Eschine a mis enceinte une jeune fille pauvre, il se contente de partir à la recherche de son frère ; quand il le trouve enfin, Micion a déjà sermonné Eschine et conclu le mariage ; Déméa ne peut que tempêter. Cette impuissance s'explique par l'ascendant qu'a pris Micion dès la première scène, en s'imposant comme le seul père d'Eschine. Ce n'est que lorsqu'il apprend que son fils Ctésiphon se débauche avec une courtisane — avec la complicité d'Eschine et de Micion — que Déméa peut enfin (ré)agir ; mais une nouvelle confrontation avec son frère s'avère encore inefficace : Micion fourbit de nouveaux arguments, de nouvelles maximes pour justifier de s'être mêlé de l'éducation de Ctésiphon, et ramène l'affaire sur le plan financier, pour en minimiser les conséquences ; puis il impose à son frère de se montrer gai, comme il se doit, pour les noces d'Eschine, et réussit ainsi, une fois encore, à le faire taire. C'est dans ce contexte qu'a lieu le monologue dans lequel Déméa annonce son revirement : il dit avoir eu une révélation qui le fait abandonner son mode de vie. Mais ce changement ne naît pas d'une prise de conscience du bien-fondé des principes de Micion ; il n'est pas non plus présenté comme une feinte destinée à tirer vengeance de son frère. Les motivations de Déméa sont bien plus pragmatiques : il compare ce que Micion a retiré de ses choix et ce qu'il a lui-même obtenu, en utilisant notamment le terme *fructus* (fruit, produit, revenu, récompense) ; Micion est aimé, lui détesté, et ce résultat est d'autant plus déséquilibré que Micion n'a fourni aucun effort (*sine labore*, v. 871), contrairement à lui. Ses efforts lui ont valu haine et malheur, tandis que la vie sans peine de Micion lui vaut joie et

amour. Déméa décide d'avoir sa part de ces fruits qu'il estime mériter, et donc d'employer les moyens qui s'avèrent efficaces. Il va ainsi montrer qu'il est capable de rivaliser avec son frère sur son propre terrain (il dira plus tard : « je l'égorge avec sa propre épée<sup>39</sup> ») :

« Allons, allons, à partir de maintenant essayons au contraire de voir si je peux, de mon côté, dire des douceurs et faire des largesses, puisqu'il me lance ce défi ; moi aussi j'exige d'être aimé de mes fils et de compter pour eux. Si on y parvient en faisant des cadeaux et en cédant à leurs désirs, je ne remporterai pas la dernière place<sup>40</sup>. »

Il s'agit donc pour Déméa de rivaliser avec Micion, de ne pas lui laisser la première place, et puisque Déméa a échoué à s'imposer face à son frère en jouant le *senex iratus*, il abandonne ce jeu peu efficace pour celui de Micion, qui a fait ses preuves. Les causes du revirement de Déméa s'expliquent donc non pas dans le cadre d'un débat sur l'éducation, ou par l'évolution psychologique du personnage, mais dans le contexte de sa rivalité avec Micion : c'est pour l'emporter sur son frère, c'est-à-dire pour mener le jeu et occuper le devant de la scène, que Déméa change brusquement d'attitude. Le dénouement des *Adelphes* met alors en scène le renversement du rapport de force entre les deux frères rivaux, Déméa prenant l'ascendant au point de forcer Micion, avec l'aide d'Eschine, à se marier — Micion se trouve alors dans la position d'un jeune homme face à son père, et la convention se trouve ainsi inversée de manière spectaculaire pour mieux mettre en avant la façon inattendue dont Déméa impose enfin son autorité.

Ni défenseurs d'un modèle éducatif, ni donneurs de leçons destinées au public, les personnages des *Adelphes*, comme ceux de l'*Heautontimoroumenos*, se définissent par les relations qu'ils entretiennent entre eux, relations de complicité ou de rivalité qui relèvent moins de l'intrigue ou de la psychologie que de la dramaturgie et du jeu : Micion comme Déméa, et Chrémès comme eux, entendent dominer dans les interactions qu'ils ont avec d'autres personnages, et ainsi mener le jeu.

### ***Homo sum* : l'humanisme de Térence réévalué**

C'est dans ce cadre interactionnel que doivent être comprises les nombreuses sentences prononcées par les personnages de comédie : elles

39. *Adelphes*, v. 958 : *suo sibi gladio hunc iugulo*.

40. *Ibid.*, v. 877-880 : *age age nunciam experiamur contra ecquid ego possiem / blande dicere aut benigne facere, quando hoc prouocat ; / ego quoque a meis me amari et magni pendi postulo. / Si id fit dando atque obsequendo, non posterioris feram*.

servent à Chrémès ou à Déméa à affirmer — plus ou moins efficacement — leur autorité, elles permettent à Micion de définir les termes de ses débats avec son frère, en les modifiant au besoin. Signes d'autorité, armes dans un contexte de rivalité, les sentences s'inscrivent dans le contexte communicationnel de la scène dans laquelle elles apparaissent. Il en est ainsi du fameux vers 77 de l'*Heautontimoroumenos* : loin d'être une déclaration d'humanisme de la part de Térence, cette formule intervient pour justifier la curiosité de Chrémès<sup>41</sup> ; celui-ci, en effet, engage de lui-même la conversation avec Ménédème, qu'il ne connaît pas véritablement ; contrairement aux autres vieillards acolytes de comédie, il n'est pas l'ami de Ménédème, et n'est son voisin que depuis peu ; sa première réplique insiste longuement sur l'absence totale de liens entre eux, pour justifier ensuite ses efforts pour en établir coûte que coûte<sup>42</sup>. Le silence de Ménédème, son refus de se confier justifient la fameuse formule :

« Ménédème — Chrémès, tes affaires te laissent à ce point de temps libre que tu te soucies des affaires des autres, qui ne te concernent absolument pas ?  
 Chrémès — Je suis un être humain : j'estime que rien de ce qui est humain n'appartient qu'aux autres<sup>43</sup>. »

Être humain est finalement le plus petit dénominateur commun entre Chrémès et Ménédème, le seul qui puisse encore justifier les questions du premier au second. Justification de la curiosité d'un personnage qui s'imposera dans la comédie en donnant des conseils à Ménédème et donc en s'occupant des « affaires des autres », le vers 77 met également en valeur la situation inédite de cette scène d'exposition, où le personnage titre refuse de se confier à un personnage protatique (confident des scènes d'exposition, le personnage protatique disparaît ensuite de scène) qui n'aura de cesse de s'imposer sur scène, alors même que ses relations inexistantes avec Ménédème ne le prédisposaient pas à rester.

De plus, le vers 77 s'inscrit dans un réseau d'occurrences des racines *human-* et *alien-* qui l'éclairent rétrospectivement, à plusieurs niveaux. Tout d'abord parce que le nom *homo* et l'adjectif *humanus* interviennent dans plusieurs formules à valeur de vérité générale prononcées par Chrémès (v. 193, 552, 666), dont elles manifestent la tendance à la généralisation et le goût pour les sentences, tandis que Ménédème se concentre sur son propre sort (v. 80-81) ou se présente comme l'exception qui

41. JOCELYN (H. D.), art. cité.

42. BETTINI (Maurizio), RICOTTILLI (Licinia), « *Homo sum : humani nil a me alienum puto*. Elogio dell'in-discrezione », *Lares*, LV, 3, 1989, p. 361-373, envisagent ce vers sous l'angle de la communication entre les deux personnages.

43. *Heautontimoroumenos*, v. 75-77 : ME. *Chreme, tantumne ab re tuast oti tibi / aliena ut cures ea quae nihil ad te attinent ? / CH. Homo sum : humani nihil a me alienum puto.*

contredit une sentence généralement reconnue (v. 420-422). Quand Ménédème se risque à énoncer une sentence qui rejoint celle du vers 77, et à l'appliquer à sa situation, celle-ci se trouve frappée d'ironie, car les spectateurs savent désormais que Chrémès juge aussi mal ses affaires que celles de Ménédème :

« Comme la nature humaine est étrangement faite ! Au point qu'ils perçoivent et jugent les affaires des autres mieux que les leurs<sup>44</sup>. »

Enfin, l'ironie associée au vers 77 est également réactivée à la fin de la comédie, lorsque Chrémès apprend les amours et les mensonges de son fils : en feignant de le déshériter, il se conduit d'une manière inhumaine (*inhumane*, v. 1046) qui rappelle d'autant plus l'attitude passée de Ménédème (*non humanitus*, v. 99) que ce dernier avait poussé son fils à l'exil ; or, déshériter Clitiphon, c'est l'exclure de la famille, le rendre *alienus* (v. 1049 ; voir aussi le verbe *alienavit*, v. 979 utilisé pour décrire la décision de Chrémès), le forcer à quitter la maison. Les deux racines *human-* et *alien-* réapparaissent donc pour qualifier l'attitude de celui qui professait son souci absolu de l'humain — signal ironique qui manifeste les contradictions de ce personnage, donneur de leçons qu'il est incapable de mettre en application. Ce jeu permet également à Térence de mettre en avant la construction originale des deux figures de père de l'*Heautontimoroumenos* : Ménédème, qui s'est montré extrêmement sévère (inhumain) avec son fils dans le passé, refuse dans la comédie de jouer le jeu traditionnel du *senex*, qui s'oppose aux amours de son fils et s'en irrite ; une convention de son rôle que Chrémès critique dans la scène d'exposition, mais qu'il met en œuvre à la fin de la comédie, quand sa véritable place dans l'intrigue (celle du *senex* victime des ruses de son esclave au service des amours de son fils) lui est révélée ; car Chrémès est un personnage qui, se trompant sur son implication dans l'action de la comédie, émet des jugements et des sentences qui ne peuvent qu'être frappés d'ironie. L'*Heautontimoroumenos* ne présente pas deux modèles d'éducation, mais, comme les *Adelphes*, une combinaison inédite de deux personnages originaux relevant d'un rôle conventionnel, le *senex*.

Les sentences des comédies de Térence ne sont donc pas porteuses en elles-mêmes d'un message, d'une réflexion sur l'éducation, ou d'une philosophie humaniste. Elles ne prennent une dimension morale ou didactique qu'inscrites dans un contexte adapté à cet usage — contexte qui ne peut

44. *Heautontimoroumenos*, v. 503-505 : *Ita comparatam esse hominum naturam omnium / aliena ut melius uideant et diiudicent / quam sua!*

être celui de la performance théâtrale qui, inscrite dans le cadre des *ludi scaenici* (« jeux scéniques » qui participent des rituels des cérémonies religieuses et/ou civiques nommées *ludi*), ne vise pas l'édification du public, mais seulement ses applaudissements, garantie de la validité du rituel, et exploite une parole gratuite, sans finalité pratique, comme l'est tout ce qui relève du *ludus*<sup>45</sup>, mais aussi sans autorité<sup>46</sup>. Luc Duret<sup>47</sup> remarque ainsi que les principes d'éducation du père d'Horace, proches pour le contenu de ceux de Micion, prennent la forme impérative des préceptes de Déméa, pourtant ridiculisés par Syrus : car les sentences, qui par leur forme sont signes de l'autorité, ne sont ni vraies ni fausses dans l'absolu, elles ne prennent sens que dans un contexte précis ; dans les pièces de Térence, ce contexte est constitué de la convention comique, de la façon dont elle est actualisée ou mise en variation dans chaque comédie, mais aussi des relations instituées entre les personnages, des situations de rivalités qui s'instaurent entre eux sur scène. C'est donc sur le plan de la dramaturgie qu'il faut évaluer la portée des « leçons » contenues dans l'œuvre de Térence, et non sur celui de la philosophie. Leur autonomie formelle a permis qu'elles soient reprises, citées, et qu'elles trouvent une valeur morale propre à en faire des « enseignements ». Mais il ne faut pas oublier que Térence et Plaute jouaient de ces formes sentencieuses, comme ils jouaient par ailleurs de la métaphore scolaire, principalement utilisée pour évoquer la ruse de l'esclave ou le lupanar de la courtisane. Et que les sentences abondaient dans le mime<sup>48</sup>, genre pourtant célèbre pour son caractère immoral et licencieux.

---

45. YON (Albert), « À propos de latin *ludus* », dans *Mélanges de philologie, de littérature et d'histoire anciennes offerts à Alfred Ernout*, Paris, Klincksieck, 1940, p. 389-395.

46. À Rome, les acteurs étaient frappés par l'infamie : ils n'avaient pas les mêmes droits que les citoyens romains à part entière. Sur le caractère gratuit de la parole comique, opposée en cela à la parole pleine d'*auctoritas* du citoyen romain, voir FAURE-RIBREAU (Marion), *Pour la beauté du jeu. La construction des personnages dans la comédie romaine (Plaute, Térence)*, Paris, Les Belles Lettres, « Études anciennes », 2012, p. 345-361 et 389-395.

47. DURET (Luc), art. cité, p. 251-253.

48. GRIMAL (Pierre), « Considérations sur les *Adelphes* de Térence », art. cité, p. 43.

