



HAL
open science

Famille et société chez Plaute : entre topos littéraire et réalité

Clément Chillet

► To cite this version:

Clément Chillet. Famille et société chez Plaute : entre topos littéraire et réalité. Edith Parmentier, Jean-Pierre Guilhembet, Yves Roman (dir.). Famille et société dans le monde grec, et en Italie, du Ve au IIe siècle, Ellipses, pp.470-479, 2017, 978-2-340-02123-5. halshs-01998815

HAL Id: halshs-01998815

<https://shs.hal.science/halshs-01998815>

Submitted on 8 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

TITRE LIVRE

Auteurs

ISBN

Famille et société chez Plaute : entre topos littéraire et réalité

Clément Chillet

I Comment utiliser Plaute comme source pour l'histoire de la famille ?

Les sources littéraires directes, c'est à dire contemporaines à l'époque traitée, sont peu nombreuses. En langue latine, elles se résument à deux auteurs, Plaute et Térence¹, dramaturges, uniques représentants de la comédie latine dont il nous est permis aujourd'hui de lire des œuvres complètes. Leur matière s'adapte particulièrement bien au sujet proposé car la comédie *palliata* latine, comme la *Néa* grecque, se déroulent dans le petit monde quotidien de la famille et les préoccupations des personnages ne sont pas très nombreuses : le mariage d'un fils de famille, la préservation du patrimoine familial souvent menacé d'une dilapidation toujours proportionnelle à la diminution de la puissance paternelle sur un fils au comportement déréglé, la reconnaissance et le recouvrement de la liberté d'un (souvent une) enfant enlevé(e) en bas âge, la recomposition d'une famille dispersée... Cependant, utiliser les comédies de Plaute comme source pour l'histoire de la famille n'est pas sans danger. Les particularités du genre de la *palliata* imposent de prendre quelques précautions pour ne pas commettre de contre-sens historiques.

Après quelques rappels factuels sur l'auteur et l'histoire du genre qu'il pratique, nous nous pencherons sur quelques approches pratiquées par l'historiographie qui, sans être inutiles, ont conduit généralement à des apories, avant de proposer des pistes de lecture qui permettent de lire Plaute comme une source d'histoire sociale et familiale sur la Rome du II^e siècle a.C.

¹ Ce chapitre traitera en priorité et avant tout de Plaute pour lequel il n'existe pas encore de synthèse du type de celle proposée par A. Augoustakis, A. Traill et J. Thorburn (dir.), 2013 dans lequel se trouve un chapitre sur le traitement du thème de la famille par le dramaturge : chapitre 10, Z.M. Packman, « Family and Household in the Comedies of Terence », p. 195-210.

I. Plaute et la comédie latine aux III^e et II^e siècles a.C.

A. Plaute

Peu d'éléments sont connus de la vie de Titus Maccius (ou Maccus) Plautus dont le nom même n'a été vraiment assuré qu'au XIX^e siècle. Il était sans doute originaire de la cité de Sarsina en Ombrie, mais avait une culture de langue latine parfaite, ce que prouve la grande maîtrise lexicale et grammaticale de son latin. Il est né sans doute vers 250 et mort après 190 a.C. Faisant métier de son théâtre, sans doute d'abord comme acteur, puis comme entrepreneur il fit figure, après la période de gloire de la comédie latine jouée² de « grand ancêtre » de ce type de théâtre puisqu'on alla jusqu'à lui attribuer la paternité de plus d'une centaine de pièces, avant que Varron n'en réduisît le nombre à vingt et un (nombre des comédies conservées, le corpus devait être plus étendu, puisque l'on compte d'autres textes connus de manière fragmentaire ou allusive).

Ce qu'il est important de retenir est que le contexte historique et social de l'œuvre de Plaute se situe dans l'intervalle qui sépare la fin de la seconde Guerre punique et le début de la conquête des royaumes macédoniens, et que les pièces de Plaute étaient données lors de jeux publics à Rome. Cependant, comme nous allons le voir, le genre pratiqué par Plaute l'éloigne du théâtre « politique » au sens où il contiendrait des allusions directes et transparentes à l'actualité. À Rome, l'attaque personnelle était interdite et le théâtre de Plaute sans être intemporel ou totalement détaché de toute référence à la réalité politique, sociale, diplomatique ou militaire de son temps, ne procédait que par allusions lointaines et imprécises qui ne servaient qu'à provoquer la connivence avec le spectateur plus qu'elle ne fondait son comique sur une satire de l'actualité³.

B. La *palliata*

Le genre pratiqué par Plaute se nomme en latin *comoedia palliata*, c'est-à-dire, comédie jouée en *pallium*, ce qui nous en indique immédiatement l'origine et le contexte (à la différence d'une autre comédie qui se voudra plus romaine, la *togata*). Ce genre de pièces, données en latin, est directement inspiré (les prologues de Plaute disent, « traduit en langue barbare » (*Asinaria*, v. 10-11)) de la comédie dite Nouvelle qui connut son développement maximal en Grèce entre la fin du IV^e et le milieu du III^e siècle. À la différence de l'ancienne comédie dont le représentant de nous connu est

² Elle devient un théâtre « rejoué » voire lu cf. Dupont et Letessier, 2011, p. 126-130.

³ Voir Pansiéri, 1997, p. 346-390.

Aristophane, et qui fondait ses effets comiques sur la satire personnelle et sur la satire d'événements politiques et civiques précis, la comédie nouvelle se replie dans l'univers domestique et ne contient plus d'éléments extérieurs à son propre monde, en particulier elle rompt avec le monde de la cité, ce qui lui permet d'être adaptée sans difficulté hors de la zone dans laquelle elle est née. La *Nouvelle comédie*, ou *Néa*, est fondée sur des patrons narratifs, sur des personnages et des conventions rendus stéréotypés que la comédie latine reprend.

Importée à Rome, la *Néa* devient *palliata*, mais ne perd aucune de ses caractéristiques. Sa période de *floruit* est assez brève, du milieu du III^e siècle jusque vers la fin du II^e (de Livius Andronicus à Turpilius), après quoi la comédie latine devient une comédie de lecture. Elle est écrite par des auteurs – du moins ceux dont nous avons conservé les noms – qui ne sont pas originaires de Rome, mais de l'Italie du Sud, d'Ombrie, de Carthage, ce qui multiplie encore les influences dont est issue la tradition comique romaine : dans le sud de la péninsule existait une forme de comédie nommée *hilarotragédie* ou *phlyaque* dans lequel s'illustra un nommé Rhinthon. La *palliata* n'arrivait donc pas sur un terrain littéraire vierge de tout précédent. Le théâtre de Plaute, à l'image de l'Italie, était au carrefour de plusieurs traditions.

Les pièces de Plaute comme toute pièce de théâtre romain ne doit pas être comprise comme un isolat. Les pièces étaient représentées lors de *ludi* publics qui étaient de deux sortes : soit publics, présidés par des magistrats, intervenant lors de fêtes fixes ou mobiles dans le calendrier, soit des *ludi* « privés » offerts par un individu en l'honneur des funérailles d'un de ses parents ou bien pour honorer un vœu fait avant une bataille par exemple. Ces *ludi* étaient des rituels, importants par leur ampleur, de la religion romaine dont les représentations théâtrales ne formaient qu'une partie. Les organisateurs de ces jeux avaient recours alors à des entrepreneurs de spectacles qui organisaient la représentation, notamment en commandant un texte à un auteur. La représentation constituait une fête publique intégrée dans un ensemble plus vaste. Le public romain à ce genre de spectacle était très varié : hommes et femmes, libres et non libres s'y côtoyaient ce qui fait que, quoi que publique, quoi qu'on y ait interprété des répliques de manière politique, les représentations ne constituaient pas un « rituel civique ». Il ne faut donc pas y lire un théâtre qui serait un théâtre « à message »⁴.

⁴ Voir Dupont et Letessier, 2011 chapitre 1 et 2 sur l'histoire du théâtre à Rome et ses conditions matérielles. Voir aussi : Suerbaum *et al.*, 2014, p. 150-158.

De ces quelques éléments qui n'épuisent pas l'histoire du genre, peuvent être tirés néanmoins les grandes questions que posent le texte de Plaute à l'historien.

II. Quelques apories de l'utilisation de Plaute comme source

La critique plautinienne s'est longtemps attachée à la question de « l'originalité », de l'auteur latin qui se résume en fait plutôt à une évaluation du degré de sa dépendance vis-à-vis de ses modèles grecs. Cette question, dont l'intérêt est en réalité limité, comme on le verra, permet de mettre l'accent sur les deux points autour desquels se cristallisent les difficultés à utiliser Plaute comme source historique, deux points qui ont conduit une partie de la critique à des apories qu'il faut tenter de dépasser.

A. Un genre fondé sur des modèles grecs

Le premier de ces deux points problématiques est celui de la traduction des modèles grecs. Prenant acte que les comédies plautiniennes prennent leur matière dans des modèles non romains, que les schémas narratifs sont hérités, tout comme, plus simplement, les lieux dans lesquels sont censées se dérouler les actions (une ville de Grèce et jamais Rome ou une ville d'Italie : le contexte des *Captivi* est par exemple la guerre qui oppose les Étoliens et les Éléens) ou bien les noms des personnages (presque toujours adaptés de noms grecs), il faut constater qu'il y a donc quelque difficulté à user sans précaution de ces textes pour comprendre une réalité romaine. Et, sans surprise, les juristes, par exemple, ont repéré des traces de pratiques purement grecques qui n'existaient pas à Rome. Dans le *Rudens*, Demonès qui vient de retrouver sa fille, se réjouit de pouvoir la marier à « un jeune homme de la plus haute noblesse, né libre, un Athénien, l'un de [s]es parents » (*Rudens*, v. 1197-1198 le terme latin est celui de *cognatus*). Cette pratique de mariage dans un cercle familial étroit, permettait d'éviter que la jeune fille héritière ou épiclère, ne se voie revendiquée par un parent paternel pour éviter la dispersion de l'héritage. La pratique de l'épiclérat étant athénienne et non romaine, on aurait là une transposition d'éléments de droit de la famille grecque dans les comédies plautiniennes⁵. L'histoire même du genre littéraire dans lesquels se placent les textes de Plaute, genre allogène au monde romain, invite donc à la prudence.

⁵ L'épiclérat est par ailleurs au fondement de l'intrigue du *Phormio* de Térence. On a noté aussi en *Asinaria*, v. 480 la convocation devant un juge d'un esclave, qui n'est pas possible en droit romain mais l'est en droit grec (Tomulescu, 1984).

Cela suffit-il pour autant à disqualifier les textes de Plaute comme source pour comprendre la société romaine ? Pas plus que les Persans de Montesquieu ou la Trézène de Racine ne permettaient de connaître la Perse du XVIII^e siècle ou le Péloponnèse ancien, la « Grèce » de Plaute n'est un calque de la société grecque dont étaient issus ses modèles et la première limite spécifique aux textes de Plaute n'en est en réalité pas une. Les vers parlés et chantés des comédies en disaient en réalité aussi long sur la société dans laquelle ils étaient prononcés, preuve en est par exemple, la description topographique assez précise du *forum* dans le *Curculio*⁶ qui est une source précieuse pour la connaissance de l'aspect du *forum* à l'époque des représentations, pendant lesquelles les acteurs montraient certainement aux spectateurs les différents éléments en même temps qu'ils énonçaient leur nom dans leur réplique. Faut-il alors y chercher des éléments de droit romain ? À nouveau, certains passages, abondamment commentés, semblent accréditer cette hypothèse. Dans le *Rudens*, la force comique d'une réplique est fondée très précisément sur une loi récente à l'époque de la représentation. Labrax, le *leno*, personnage par convention âgé dans la *palliata*, veut faire annuler un serment qu'il a fait sous prétexte qu'il a moins de vingt-cinq ans : c'est une allusion directe à la *lex Plaetoria* qui annule certains actes pour protéger les mineurs de vingt-cinq ans (et donc les patrimoines familiaux) des créanciers (*Rudens*, v. 1380-1382)⁷. Il est donc possible de renvoyer sans fin et dos à dos les références à des réalités grecques et à des réalités romaines. La question de la dépendance à un modèle grec conduit à la première aporie⁸.

B. Un genre fondé sur des stéréotypes

Le second point est celui de la nature stéréotypée de la *palliata*. Il faut garder à l'esprit que la comédie latine fonctionne sur des topos littéraires. À la différence de la comédie ancienne qui faisait des références à l'actualité politique de manière généralement très claire et sans masque (le Socrate des *Nuées* renvoie bien évidemment au Socrate historique), la *Néa* et, par contrecoup, la *palliata* fonctionnent avec des types, des personnages qui ne sont que des rôles. Le *senex* est toujours un vieillard, généralement père, citoyen, maître des biens de la famille ; le *leno* est aussi caractérisé par son âge

⁶ Les vers 470-485 fournissent une liste de noms de monuments présents sur le *forum* parmi lesquels la plus ancienne attestation des *tabernae veteres* (v. 480).

⁷ Un autre exemple qui ne concerne pas immédiatement la famille mais qui relève purement du droit romain est celui de l'*addictus*. L'*addictus* est un débiteur qui a été « adjugé » par le préteur à son créancier parce qu'il n'a pas remboursé sa dette. Après un délai de soixante jours, si la dette n'a toujours pas été remboursée, le créancier peut tuer ou vendre comme esclave son débiteur dont le patrimoine lui revient. Or on sait que l'esclavage pour dette fut aboli, à Athènes du moins, par Solon. Pour une utilisation du terme d'*addictus* chez Plaute : *Bacchides*, 1205.

⁸ Voir pour cela Paoli, 1956 et Paoli, 1962.

et sa fonction... Tous sont reconnaissables pour le spectateur grâce à des accessoires récurrents et l'intérêt de la pièce n'est pas de leur trouver une individualité, mais au contraire de faire varier les schémas dramatiques possibles autour de leur caractère figé. Au-delà des personnages, ce sont même les structures narratives qui sont stéréotypées. La *palliata* fonctionne sur le principe de la variation autour de caractéristiques imposées⁹. Cet univers de codes peut-il servir de fondement solide à une connaissance de la société romaine et, pour ce qui nous occupe, de la famille ? Les rapports de l'*uxor* avec le *senex* – qui sont décrits tels quels dans les notices qui ouvrent les manuscrits – peuvent-ils vraiment servir à décrire les rapports entre un *paterfamilias* et son épouse ? En effet, l'*uxor* accable généralement le *senex* de reproches parce que son rôle dans la trame est de corriger les excès de comportement du *senex*... qui font irrémédiablement partie de son personnage. N'est-il pas possible cependant de dépasser cette caractéristique du genre qui semble condamner les textes plautiniens comme source historique, et la présence de ces types n'est-elle pas exploitable malgré tout dans une perspective d'histoire sociale, dans la mesure où ils seraient précisément, l'expression d'une norme, d'un idéal social au moins théorique ? Autrement dit, pour reprendre l'exemple des rapports entre le *senex* et l'*uxor*, le fait qu'un des rôles de cette dernière soit de lutter contre les comportements considérés comme déviants de son mari et de faire en sorte que le dénouement coïncide avec une attitude conforme à ce que l'on attend de lui, relève-t-il uniquement de codes dramaturgiques (la fin heureuse inhérente à la *palliata*) ou bien de codes moraux qui nous renseigneraient sur une norme sociale¹⁰ ? Et cette dernière est-elle représentative de la société grecque du IV^e siècle ou bien de la société romaine du milieu du II^e siècle¹¹ ? Cette question conduit à la seconde aporie qu'il faut dépasser.

⁹ Voir Dupont et Letessier, 2011, p. 108-119, qui parlent de « variables constantes ».

¹⁰ Sur ce sujet, capital pour la question de la famille, voir Filoche, 2016 et la résolution proposée.

¹¹ La piste de la comparaison entre les pièces de Plaute et de leur modèle grec pour distinguer ce qui serait proprement romain vis à vis du modèle grec n'est pas très fructueuse et rejoint en fait la première aporie signalée ci-dessus. La source principale d'inspiration des comédies de Plaute est Ménandre dont l'œuvre est connue de manière très lacunaire : seule une pièce est connue intégralement, trois sont presque complètes, et deux nous sont parvenues sous la forme de larges fragments. La voie de la comparaison a surtout été empruntée par les études littéraires dans le but de cerner les phénomènes de ce que la critique appelle la « contamination », c'est à dire la fusion de plusieurs pièces modèles dans une seule.

III. Ce que nous peut nous apprendre le dramaturge

Si ces deux points cristallisent les difficultés d'usage du texte plautinien, il est cependant possible de dépasser les impasses que nous avons mentionnées pour l'utiliser à des fins d'histoire sociale de la famille romaine. C'est un constat suffisamment clair, en effet, que le fondement des intrigues des pièces de Plaute implique presque uniformément la question de la transmission et de la conservation du patrimoine familial, en particulier à travers le mariage. Par ailleurs, comme on l'a remarqué, si les personnages ne sont pas d'abord caractérisés par les relations familiales qu'ils entretiennent entre eux, mais par leur statut, en particulier civique ou juridique (le *senex* est forcément un citoyen, il possède l'argent et le pouvoir familial sur son fils, mais son nom dans les didascalies introductives est *senex* et non pas *pater*), ce sont précisément ces statuts qui induisent des comportements vis-à-vis des autres membres de la famille ou de ceux qui pourraient y entrer par alliance. Par ailleurs, le moteur dramatique est précisément, dans chacune des pièces la rupture de l'équilibre ou d'une certaine norme comportementale, et le dénouement est au contraire la résolution de cette tension qui se joue dans l'ordre des rapports familiaux. Comme le signale Christina Filoche, « dans les *Bacchides*, l'*Epidicus*, la *Mostellaria* et le *Pseudolus*, la séparation des amants est la conséquence aussi bien de l'avarice excessive d'un *pater severus*, garant du patrimoine et des valeurs familiales, que de l'intempérance et de la prodigalité des jeunes amoureux. Ainsi, le dénouement permet à la fois de réconcilier deux générations autour de la notion de juste mesure, et de concilier les intérêts individuels des jeunes gens et l'intérêt collectif, celui de la famille garantissant plus largement celui de la société et de l'État »¹². De ce fait, la conception de la cellule familiale et ses rapports avec les autres, puis avec le reste de la cité – qui apparaît en arrière-plan – est un angle d'approche tout à fait valable du corpus des pièces de Plaute. C'est aussi à bon droit que l'on y a cherché à décrypter des problèmes de droit. Pour dépasser cependant l'aporie droit grec/droit romain, il est nécessaire de changer la perspective. Il est vrai que le texte de Plaute recèle aussi bien des éléments relevant du droit attique que des termes utilisés précisément par la langue juridique romaine. À titre d'exemple, on trouve chez Plaute : *desponso* (*Truculentus*, v. 1156 : « promettre en mariage ») ; *uxor indotata* (*Trinummus*, v. 378 : « épouse sans dot ») ; *uxorem ducere* (*Trinummus*, v. 444 : « épouser ») ; *uxorem poscere* (*Trinummus*, v. 450 : « demander en mariage ») ; l'expression *sine sacris hereditas* (*Captivi*, v. 775 : « héritage sans charge de culte »), *tibi res habeto !* (*Trinummus* v.267 : « Reprends ton bien ! », formule juridique de la répudiation, voir aussi *Amphitryo*, v. 928 : *tibi habeas res tuas, reddas meas !*

¹² Filoche, 2016, p. 70.

ou bien dans *Casina*, v. 211) qui tous appartiennent au répertoire spécialisé du droit de la famille. Au-delà des formules, on peut citer aussi quelques situations qui renvoient à des pratiques légales romaines : lorsqu'une femme reproche à une autre de posséder une servante et l'accuse de n'avoir pu le faire qu'en volant les biens de son époux (*Casina*, 198-202), il est fort probable que Plaute renvoie à la pratique du mariage *cum manu* dans lequel ses biens propres passent à son époux¹³. Au contraire, lorsqu'une fille explique que le fait de changer de mari dépend de la *patria potestas*, Plaute renvoie au mariage *sine manu* ou la fille reste effectivement sous la puissance de son père (*Stichus*, 51-54)¹⁴. Mais faut-il chercher pour autant à reconstituer des procédures juridiques en écoutant ou en lisant les textes de Plaute ? Malgré la présence de ces termes techniques, d'allusions manifestes Jean-Christian Dumont parle à juste titre d'un « droit de nulle part »¹⁵. Ce serait en fait se tromper d'objet que de chercher dans la *palliata* des témoignages d'actes juridiques concernant la famille ou quoi que ce soit d'autre. Ce que nous apprend la présence de ces termes dans la comédie est d'un autre ordre et concerne en réalité plus le fond des mentalités.

Si les termes de droit sont aussi présents, c'est que la comédie telle que l'envisage Plaute procède à une juridicisation des rapports amoureux et familiaux¹⁶. En d'autres termes, la représentation comique de l'amour par Plaute passe par l'image juridique, la métaphore du contrat, de la transaction commerciale impliquant un transfert d'argent ou de propriété. Ce trait est une originalité du comique que ne partage pas Térence, mais que l'on retrouvera chez certains élégiaques ou chez Catulle par exemple. Quelle conclusion pouvons-nous tirer de ce fait littéraire ? D'une part que des faits sociaux, en particulier ceux concernant la famille, pouvaient être appréhendés sans difficulté par le public par le biais du droit ou bien d'une lecture d'ordre économique. En effet, si ce ressort est si largement utilisé par Plaute, c'est que l'idée d'introduire des termes juridiques dans la description des rapports sociaux ne devait pas nuire à la réception de ses pièces. Et le comique n'est pas seulement dû au décalage entre la manière de décrire les faits (le vocabulaire juridique spécialisé) et les faits eux-mêmes, ou bien encore au potentiel comique des termes spécialisés – comme l'était par exemple le jargon des notaires ou des médecins de Molière. L'ordre juridique, parfois le plus récent, se trouve au fondement même de certains effets du théâtre. On a cité plus haut

¹³ Si l'on en croit Cicéron, *Topiques*, 23 : *cum millier uiro in manu conuenit, omnia quae mulieris fuerunt, uiri fiunt dotis nomine.*

¹⁴ Voir l'inventaire détaillé dans Tomulescu, 1984, Pansiéri, 1997 et Rey, 2014 (pour les aspects religieux des activités familiales).

¹⁵ Dumont, 2004.

¹⁶ Zagagi, 1980, en particulier Chapitre 3 : « Plautus' juridicisation of Amatory motifs », p. 106-131.

le cas de la *lex Plaetoria* qui n'est pas convoquée uniquement comme ancrage de la scène dans la réalité quotidienne du spectateur (ce que Barthes appelle l'« effet de réel »), mais pour servir de ressorts au trait comique : Labrax, le *leno* est tout sauf un jeune homme de moins de vingt-cinq ans puisque son personnage, par définition est celui d'un vieil homme. Si Plaute peut décrire de manière juridique l'amoureux dans ses comédies, s'il peut faire rire son public de la sorte, c'est que l'idée même de la grille de lecture juridique des rapports familiaux était familière à ses spectateurs. En d'autres termes encore, la famille était un terrain de droit. Plutôt que d'opposer dos à dos influence grecque et influence romaine dans la *palliata*, c'est plutôt sur ce terrain qu'il faut chercher ce que les comédies de Plaute peuvent nous apprendre sur la société romaine du II^e siècle.

Il est un second thème de réflexion auquel nous conduit cette fois l'opposition entre normes dramatiques normes sociales. Nous avons vu l'aporie qu'il y avait à vouloir déduire de l'ensemble du corpus une morale ou disons plutôt une norme sociale¹⁷ sur la famille qui serait plautinienne et plus encore romaine. Cela ne revient pas à nier l'importance de la morale familiale dans les textes. Jean-Christian Dumont a calculé que dans le *Trinummus*, qu'il qualifie de pièce « outrageusement moralisatrice », les « sermons » sur les thèmes moraux (c'est à dire concernant la soumission des jeunes aux aînés, la bonne entente entre jeunes et aînés, la condamnation de l'amour ruineux pour le patrimoine familial...) occupent près de 40,6% du nombre de vers total de la pièce¹⁸. L'ensemble de la pièce a d'ailleurs pour objet un des points de contact, sinon de convergence entre norme morale et norme sociale. L'enjeu de la pièce, où il n'y a pas de personnage particulièrement mauvais à châtier (la situation est tout de même déclenchée par le comportement dispendieux de Lesbonicos, le fils de famille), est de doter la sœur d'un jeune homme (Lesbonicos), qu'aime et voudrait épouser un ami (Lysitélès). Dans cette pièce, pas de d'opposant aux noces donc, si ce n'est une question de patrimoine : Lesbonicos veut vendre le dernier bien qu'il lui reste pour pouvoir doter sa sœur ; son ami Lysitélès s'y oppose pour ne pas le ruiner ; Lesbonicos par ailleurs se refuse à laisser son ami épouser sa sœur sans dot, de peur qu'elle soit plus considérée comme une concubine que comme une épouse. Le retour du père du jeune dispendieux et de la jeune fille à marier, enrichi par une expédition commerciale résout tous les problèmes (maintien

¹⁷ Écartons d'emblée l'opposition évoquée par Grimal, 1975 entre une morale publique (qui serait absente des comédies et qui correspondrait en gros à une morale touchant aux actes civiques) et une morale privée (qui réglerait la conduite privée des individus) : les comportements familiaux, les relations entre individus liés par un lien biologique, sont avant tout sociaux et l'opposition entre public et privé ou civique et personnel ne fonctionne.

¹⁸ Dumont, 2016, p. 63, n. 14.

du patrimoine familial et dotation de la jeune fille). Dans cette pièce, donc, le ressort dramatique est, de manière plus visible que dans d'autres, de se soumettre à une norme économique qui est aussi sociale (et anthropologique selon Claude Lévi-Strauss) : celle du mariage qui doit correspondre à un échange de biens afin d'être socialement acceptable.

En revanche, il est impossible de penser que la résolution de la crise déclenchée au début de la pièce forme un système de normes unifié pour l'ensemble des pièces de Plaute. De même, il est évident que la fonction morale reconnue dès l'Antiquité au théâtre et à la littérature en général, ne doit pas, dans le cas des comédies, être recherchée à l'échelle microscopique des répliques ou même des scènes, mais à l'échelle macroscopique des pièces. Nous terminerons sur ces remarques d'ordre général. Si l'on est souvent tenté de s'intéresser à un extrait particulier et si l'exercice du concours impose parfois un commentaire morcelé des œuvres, il est bon de rappeler qu'une pièce de théâtre comme toute œuvre littéraire constitue un ensemble qui est, hormis les références intertextuelles et les interférences génériques, en bonne partie clos sur lui-même. C'est donc une évidence qu'une réplique ne se comprend que replacée dans la bouche du personnage qui est chargé de la prononcer, puis plus largement dans la situation dramatique d'une scène, et plus largement encore dans la pièce entière voire dans la situation théâtrale qui est une situation de représentation (le jeu avec les accessoires, les jeux de ruptures éventuelles de l'illusion théâtrale... sont autant d'éléments capitaux, en plus du texte à prendre en compte). Garder en tête ces évidences permet de porter un élément de résolution nuancé à la question posée de la nature des rapports entre normes dramatiques et normes morales ou sociales portées par le théâtre de Plaute. Les exemples analysés par Jean-Christian Dumont ou Isabelle David sont à cet égard parlants. La fin déroutante des *Bacchides* (où les deux pères succombent au charme des courtisanes qui ont séduit leurs deux fils) peut se comprendre comme un triomphe de la mesure et de la vérité : la morale d'excessive austérité que prônaient les deux pères à l'égard de leurs fils se trouve démasquée¹⁹. De même les failles dans l'illusion théâtrale qui semblent discréditer certaines tirades ou certaines scènes morales doivent être replacées dans leur contexte général et ne pas faire oublier qu'au théâtre, même la rupture de l'illusion théâtrale peut être comprise comme un jeu. Si les personnages semblent s'en extraire, la situation même du théâtre fait qu'ils y sont irrémédiablement liés²⁰. Au-delà des répliques particulières qui

¹⁹ Dumont, 2016, p. 65.

²⁰ I. David s'éloigne des interprétations qui voient dans les remarques méta-théâtrales et celles qui rompent l'illusion dramatique des remises en cause de la portée moralisatrice du théâtre de Plaute. Le fond de sa critique tient en deux points. 1/ il faut s'entendre sur ce que l'on entend par « morale » du théâtre (pour l'historien, c'est en termes de normes sociales qu'il faut interroger ce

semblent parfois porter un regard critique sur la morale que véhiculent certaines répliques ou certains échanges, c'est souvent une prise en considération des spécificités du texte théâtral qui permet d'échapper à une lecture trop étroite qui pourrait constituer de véritables contre sens.

Bibliographie

Augoustakis, A., Traill, A. et Thorburn, J. (dir.), *A companion to Terence*, Coll. Blackwell companions to the ancient world, n° 103, Malden (MA.) Oxford, Wiley-Blackwell, 2013.

David, I., « Morale et illusion dramatique dans les comédies de Plaute », dans I. David et N. Lhostis (éd.), *Codes dramaturgiques et normes morales dans la comédie nouvelle de Ménandre et de Plaute*, Coll. Chorégie-études, n° 2, Paris, De Boccard, 2016, p. 77-88. ».

Dumont, J.-Chr., « Droit et Comédie », *Ars Scribendi*, 2, 2004 disponible sur : <http://ars-scribendi.ens-lyon.fr>

Dumont, J.-Chr., « Morale de Plaute ou morale de ses modèles ? », dans I. David et N. Lhostis (éd.), *Codes dramaturgiques et normes morales dans la comédie nouvelle de Ménandre et de Plaute*, Coll. Chorégie-études, n° 2, Paris, De Boccard, 2016, p. 59-66.

Dupont, Fl. et Letessier, P., *Le théâtre romain*, Paris, A. Colin, 2011.

Filoché, Chr., « Normes dramaturgiques et normes morales des dénouements de Plaute : la lusus plautinienne, ou la tension entre l'éthique et le ludique », dans I. David et N. Lhostis (éd.), *Codes dramaturgiques et normes morales dans la comédie nouvelle de Ménandre et de Plaute*, Coll. Chorégie-études, n° 2, Paris, De Boccard, 2016, p. 67-75.

Grimal, P., « Existe-t-il une « morale » de Plaute ? », *BAGB*, XXIV, 1975, p. 485-498.

Pansiéri, Cl., *Plaute et Rome ou Les ambiguïtés d'un marginal*, coll. Latomus, n° 236, Bruxelles, Latomus revue d'études latines, 1997.

Paoli, U. E., « Les données relatives au droit dans les comédies de Plaute », *REL*, XXXIV, 1956.

point de vue) : le théâtre de Plaute n'est pas un théâtre de sentences et 2/ les moments de rupture de l'illusion théâtrale ou de commentaire du discours théâtral sur lui-même sont eux-mêmes intégrés dans la pièce. Ce qui la conduit à conclure : « Il y a probablement plus à apprendre de l'évolution de l'intrigue et de ses thèmes, pour évaluer le sérieux de l'intention moralisatrice d'une pièce de Plaute, que des dialogues échangés par les personnages », David, 2016, p. 84.

Paoli, U. E., *Comici latini e diritto attico*, coll. Quaderni di "Studi Senesi", n° 8, Milan, Giuffrè, 1962.

Rey, S., « Aperçus sur la religion romaine de l'époque républicaine, à travers les comedies de Plaute », *ARG*, XVI, 2014, p. 311-336.

Suerbaum, W., Schmidt, P. L., Herzog, R. (dir.), *Nouvelle histoire de la littérature latine Volume 1 La littérature de l'époque archaïque des origines à la mort de Sylla la période pré littéraire et l'époque de 240 à 78 av. J.-C.*, Turnhout, Brepols, 2014.

Tomulescu, C., « Observations sur la terminologie juridique de Plaute », dans V. Giuffrè (dir.), *Sodilitas. Scritti in onore di Antonio Guarino*, t. 6, Coll. Biblioteca di Labeo, n° 8, Naples, Jovene, 1984, p. 2771-2781.

Zagagi, N., *Tradition and originality in Plautus, studies of the Amatory motifs in Plautine comedy*, coll. Hypomnemata, n° 62, Göttingen, Vandenhoeck et Ruprecht, 1980.

Les représentants de la *Néa* et de la *palliata*

Ménandre (342-291) :

Athénien, Ménandre fréquenta les écoles philosophiques notamment celle d'Aristote. Son œuvre n'est connue que depuis le début du XX^e siècle grâce à la redécouverte de papyrus portant quelques-unes des cent-six œuvres que la tradition lui attribue. Les thèmes et la forme sont ceux de la Nouvelle comédie dont il est pour nous le seul représentant connu dont on puisse juger de l'œuvre.

Dyscolos (Le Bourru, pièce connue entièrement), *La Samnienne*, *l'Aspis* (le Bouclier), *Epitrepontes* (le Jugement), *Perikeiromene* (la Femme tondue), *le Sicyonien* qui toutes sont connues par larges fragments plus ou moins étendus.

Livius Andronicus (vers 280-vers 207) :

Originaire de Tarente, il est fait prisonnier et vendu comme esclave après la prise de la ville par Rome en 272 a.C. Affranchi, il est le premier traducteur de théâtre grec en latin, avec la représentation en 240 d'une tragédie, puis de comédies. Protégé de la famille des Livii (Salinatores), il installe le théâtre grec, en traduction, dans les *ludi* romains.

Plaute (Titius Macc(i)us Plautus ; vers 250-184) :

Originaire de Sarsina en Ombrie, auteur prolifique de comédies dont les titres conservés sont : *Amphitryo* (Amphytrion), *Asinaria* (Les Ânes), *Aulularia* (la Marmite), *Bacchides* (les Deux Bacchis), *Captivi* (les Captifs), *Casina* (les Tireurs de sort), *Cistellaria* (la Corbeille),

Curculio (le Charançon), *Epidicus*, *Menaechmi* (les Ménéchme), *Mercator* (le Marchand), *Miles gloriosus* (le Soldat fanfaron), *Mostellaria* (le Fantôme), *Persa* (le Perse), *Poenulus* (Le Petit Carthaginois), *Pseudolus* (l'Imposteur), *Rudens* (le Cordage), *Stichus*, *Trinummus* (les Trois écus), *Truculentus* (la Brute) (incomplète : *Vidularia*, la valise).

Térence (Publius Terentius Afer ; vers 190-160) :

Originaire de Carthage, devenu esclave Rome puis affranchi, il fait partie de l'entourage littéraire de Scipion Emilien. Il meurt jeune à l'occasion d'un voyage en Grèce où il serait allé chercher de nouvelles pièces à adapter à Rome.

Nous connaissons de lui : *Andria* (l'Andrienne), *Eunuchus* (l'Eunuque), *Hecyra* (le Belle-mère), *Heautontimoroumenos* (Celui qui se châtie lui-même), *Phormio* (Phormion), *Adelphi* (les Frères).

Éditions :

En traduction uniquement :

- Plaute, *Théâtre complet* (2 volumes), Paris, Gallimard, coll. Folio, 1991 (texte traduit par P. Grimal).
- Térence, *Théâtre complet* (1 volume), Paris, Gallimard, coll. Folio, 1990 (texte traduit par P. Grimal).

Avec le texte ancien :

- Plaute, Térence et une partie de Ménandre sont publiés dans la collection des universités de France des Belles-Lettres.

Un résumé de chacune des pièces dans W. Suerbaum, *et al.*, 2014.