



HAL
open science

“ Maledicta et nugae : des injures pour rire ”

Céline Candiard

► **To cite this version:**

Céline Candiard. “ Maledicta et nugae : des injures pour rire ”. Marion Faure-Ribreau. Plaute et Aristophane : confrontations, Editions du Bocard, p. 121-137, 2018. halshs-01998922

HAL Id: halshs-01998922

<https://shs.hal.science/halshs-01998922>

Submitted on 11 Apr 2024

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.

« *Maledicta et nugae : des injures pour rire* », in Marion Faure-Ribreau (dir.), *Plaute et Aristophane : confrontations*, Paris, éd. du Boccard, 2018, pp. 121-137

Céline CANDIARD
IHRIM (UMR 5317)
Université Lumière – Lyon 2

Verbero, pessume, sceleste, caenum... Pour qui a fréquenté même superficiellement quelques textes comiques romains, ces injures aussi fréquentes que répétitives apparaissent presque comme des marques de fabrique du genre. Elles viennent ponctuer régulièrement des échanges volontiers conflictuels, entre un vieux et son esclave, une femme et son mari, un jeune homme et son fournisseur de filles, et contribuent à produire cet effet de langue populaire que l'on prête traditionnellement à l'écriture de Plaute. On s'amuse de leur verdeur, on vante souvent leur inventivité, mais on s'interroge plus rarement sur leur fonction, tant sur le plan de la dramaturgie que de la sociabilité comique. Or leur abondance – cause de ce qu'une section de cet ouvrage leur a été consacrée – semble pourtant les désigner comme des éléments essentiels de la partition comique, et à ce titre invite à l'analyse.

Les textes comiques désignent généralement l'injure par le terme assez vague de *maledictum*, qui peut englober toutes sortes de propos désagréables, de la critique à la malédiction, mais semble dans la majorité des occurrences classiques réservé à des paroles proférées dans le but d'offenser, en présence même de la personne concernée. Si l'on examine l'emploi qu'en fait Cicéron, tant dans ses discours que dans sa correspondance, on peut dégager un usage social de l'insulte, qui sert à discréditer un citoyen : Cicéron évoque ainsi les accusations injurieuses formulées à l'encontre de son client Cnaeus Plancius peu avant son procès, ou encore les outrages publics dont lui-même fait l'objet de la part de ses ennemis¹. Cette fonction de l'insulte publique, comparable à la *diabolè* grecque, prend sens dans le cadre d'une société de citoyens, où l'autorité potentielle d'un individu repose sur son crédit personnel et sur la force de son réseau d'amis : insulter quelqu'un relève d'une démarche de sape de cette influence, dans le but de prendre l'ascendant sur un adversaire politique ou judiciaire. Prononcées en grande quantité et avec véhémence, les insultes peuvent même acquérir une telle force de nuisance qu'elles sont alors considérées comme un crime (le *conuicium*) et sont passibles de poursuites en justice².

Il n'en peut pas aller de même pour les injures de comédie, la société comique étant justement dépourvue de la dimension civique qui donne sens aux *maledicta* évoqués par Cicéron. Dans un monde comme celui de la comédie, où les personnages ne vont au *forum* ou au tribunal que pour y rencontrer des fâcheux qui leur font perdre leur temps³, les injures ne discréditent personne puisque nul n'a de crédit à perdre. Elles n'ont aucune force de nuisance, du moins sur le plan social, les rapports de force étant définis par le degré de maîtrise spectaculaire plutôt que par un quelconque prestige familial, amical ou biographique : il en résulte, de ce point de vue, une certaine équivalence, dans la comédie, entre esclaves et hommes libres.

¹ Cic., respectivement *Planc.* 31 et *Att.* 11, 8, 2. Voir aussi *Quinct.* 2, 3, 2.

² Cic., *Rep.* 4, 12, cité par August., *De civ. D.* 2, 9. Je remercie Jean-Christian Dumont de m'avoir suggéré ces références.

³ Voir par exemple *Casina*, v. 563-573, ou encore *Menaechmi*, v. 446-465.

I- Conventions de l'injure plautinienne

Il est significatif que les rôles faisant statistiquement le plus souvent l'objet d'injures chez Plaute soient justement les esclaves et les *senes*, c'est-à-dire les deux extrémités de l'échelle sociale comique. Les injures font en effet partie des éléments récurrents de deux types conventionnels de séquences : les séquences de *senex iratus* (le vieux en colère)⁴, où le *senex* se livre à une scène d'intense véhémence dirigée le plus souvent contre un esclave ou une servante – on pensera notamment, pour le *senex iratus*, à la première scène de l'*Aulularia*, où Euclion invective sa servante Staphyla en l'accusant de chercher à le voler⁵, ou encore aux reproches du vieux Nicobule des *Bacchides* à son esclave Chrysale qui a détourné son argent⁶ ; et les séquences de *mulier irata* (la femme en colère), où c'est la femme mariée qui couvre de reproches son *senex* de mari, l'accusant de lui être infidèle – on songera par exemple à la scène de ménage entre Cléostrate et Lysidame dans *Casina*⁷, ou à la manière dont Artémone prend Déménète en flagrant délit d'adultère à la fin de l'*Asinaria*⁸. La récurrence et les points communs de ces séquences de colère, en conférant des statuts équivalents à l'esclave et au *senex*, disent bien l'inefficacité sociale des injures proférées.

L'inefficacité des injures semble d'ailleurs appuyée par leur caractère fortement répétitif. En effet, si les injures sont fréquentes dans ces séquences de colère, elles sont cependant peu variées : s'agissant de l'esclave, on y retrouve régulièrement des adjectifs comme *malus*, ou son superlatif *pessumus*, ainsi que d'autres termes proches comme *scelestus* (bandit, criminel) ou *improbus* (malhonnête). Or ces reproches sont le plus souvent justifiés, renvoyant aux stratagèmes qu'il a mis en place pour tromper son maître : ils s'apparentent donc plutôt à la constatation qu'à l'injure, du moins prise dans son sens étymologique d'injustice. L'esclave se montre effectivement *malus*, *improbus* et *scelestus*, ce qui explique d'ailleurs que ces termes soient aussi fréquemment employés à son encontre, nommant une attitude que le public a déjà pu observer. Un même emploi redondant de l'injure se retrouve dans le cas du *senex*, que sa femme accuse à raison d'être *amator* (débauché) et *ignauus* (lâche), ou du *leno*, auquel les autres personnages reprochent régulièrement d'être *impudicus* (indécent), *perjurus* (parjure) ou *audax* (impudent), adjectifs que les agissements du *leno* ne cessent d'illustrer. Il est du reste significatif que les personnages injuriés, le plus souvent, ne protestent pas, comme s'ils souscrivaient implicitement à ce que l'on dit d'eux. Ainsi, à défaut d'apporter du nouveau, il semble que les injures servent ici à fixer de manière verbale les attitudes des rôles comme pour mieux les marquer, pour donner une forme audible à la convention comique. Elles permettent également de conférer par leur vigueur un surcroît d'énergie à la parole qui les profère, surcroît particulièrement utile dans le cadre des séquences de *senex iratus*, que Térence évoque dans l'un de ses prologues comme des morceaux de bravoure particulièrement exigeants pour l'acteur, au même titre que les scènes de *seruus currens*⁹.

À ces insultes s'en ajoutent plusieurs autres, particulièrement récurrentes dans les séquences de *senex iratus*, qui se rattachent à la thématique de la violence physique : l'esclave est ainsi régulièrement qualifié de *uerbero* (tête à claques), *carnufex* (bourreau), *furcifer* (littéralement « porte-fourche », en référence à un instrument de torture courant) ou encore *crux* (insulte métonymique pouvant être traduite approximativement en français par « gibier de potence »). Ces insultes sont fréquemment associées à l'évocation plus ou moins développée des châtiments corporels, du simple *malum* (mauvais traitement) à la crucifixion

⁴ Ce type de séquence est analysé de manière précise par Faure-Ribreau 2012, pp. 79-82.

⁵ Plaut., *Aul.* 40-66.

⁶ *Bacch.* 770-786.

⁷ *Cas.* 228-278.

⁸ *Asin.* 907-941.

⁹ Ter., *Haut.* 35-45.

(*crux*), en passant par les chaînes (*catenae*), les entraves (*compedes*), les fers (*ferrum*), les coups (*plagae*), les verges (*uirgae, ulmi*), le fouet (*flagrum*), les aiguillons (*stimuli*) ou encore le supplice du moulin (*pistrinum*), volontiers décliné en diverses périphrases¹⁰. Or chez Plaute, les châtements corporels de l'esclave présentent cet intérêt qu'ils n'ont de statut que verbal : dans les vingt pièces de Plaute qui nous sont parvenues, l'esclave comique ne subit jamais rien de plus qu'un simple ligotage des mains ou un bref mouvement d'humeur de la part de son maître, sans qu'on le voie jamais rien endurer des savants supplices abondamment évoqués à longueur de réplique dans les textes de comédie¹¹. Substitut verbal aux châtements que l'esclave ne subit pas, ces évocations constituent du même coup un rappel permanent de son impunité. L'impuissance du *senex* se traduit par une surenchère de la parole violente, dont la valeur peut alors être qualifiée d'anti-performative : en effet, non seulement le *senex* n'accomplit rien, mais il s'épuise et donne aux châtements des esclaves un statut de fantaisie pure qui n'existerait que dans les mots. L'indifférence, voire l'amusement généralement manifestés par les esclaves à l'égard des menaces de leur maître semblent confirmer cette perception. D'un point de vue dramaturgique, ces injures sont frappées de nullité ; elles valent avant tout pour l'énergie qu'elles contribuent à donner au spectacle¹².

De fait, il semble bien que le principe spectaculaire gouverne l'emploi des injures dans la comédie. Si l'on peut déjà le constater dans les séquences de *senex iratus*, qu'elles ne font que ponctuer, c'est davantage encore le cas dans d'autres séquences dont l'accumulation d'injures constitue l'élément principal, et où elles prennent des formes autrement plus variées et inventives. De manière significative, ces séquences d'injures sont pour leur majorité assumées par l'esclave, rôle souvent mis en position de vedette et chargé de morceaux de bravoure. C'est à ces cas de mise en spectacle de l'injure que je consacrerai la majeure partie de cette étude.

Examinons-en un premier exemple, tiré du *Persa*, où l'on assiste à un concours d'insultes entre l'esclave Toxile et le *leno* Dordale à l'occasion d'une remise d'argent :

TOXILE – Tiens, l'ordure des maquereaux, fumier public mélangé à de la crotte, gros dégueulasse, sale type, sans foi ni loi, calamité du peuple, rapace cupide et envieux de l'argent des autres, tout le temps en train de quémander, de piquer, de récupérer... Même en trois cents vers, impossible de faire le tour de tes saloperies. Alors, tu le prends, ton argent ? Ben prends-le donc, ton argent, tu n'as pas honte ? Tiens, tu le veux cet argent, tu le prends oui ou non cet argent ? Mais je vais arriver un jour à te le faire prendre, ton argent, ordure ? Tu ne pensais pas que j'aurais de l'argent à disposition quand tu n'as accepté de me croire que sous serment ?
DORDALE – Mais laisse-moi respirer, si tu veux que je te réponde. Ô le plus grand homme du peuple, repaire de servitude, affranchisseur de putes, qui fais transpirer le fouet et qui élimes les fers, abonné au moulin, esclave à perpétuité, goinfre, bâfreur, voleur, fugueur, allez, passe-moi mon argent, donne-le moi ! Tu n'as pas honte ?¹³

¹⁰ Par exemple, « là où pleurent les vauriens qui broient la bouillie toute la journée » (*Vbi flent nequam homines qui polentam pinsitant*) ou « dans la colonie de la Meule » (*Ad Molas coloniam*), respectivement Plaut., *Asin.* 33, et *Pseud.* 1100.

¹¹ Le statut purement verbal du châtement servile a déjà été souligné par Parker 1989 et Fitzgerald 2000, pp. 36-40. Le cas particulier de Tyndare dans *Captivi*, que l'on voit durement maltraité sur scène, ne constitue pas une véritable exception, puisqu'on découvre à la fin de la pièce qu'il s'agit en réalité d'un *adulescens*, et qu'aucune de ses scènes au cours de la pièce, de fait, ne correspond aux scènes conventionnelles de l'esclave. David Wiles (1991, p. 139) propose l'hypothèse, plausible, que le rôle était joué avec un masque d'*adulescens* et un costume d'esclave.

¹² Une analyse similaire pourra s'appliquer aux invectives prononcées par les soldats (*militēs*), dont l'agressivité se cantonne toujours dans une dimension purement verbale et n'obtient jamais l'effet escompté.

¹³ Cette traduction, comme les suivantes, est de moi.

TOXILVS. *Oh, lutum lenonium,
 Commixtum caeno sterculinum publicum,
 Impure, inhoneste, iniure, inlex, labes populi,
 Pecuniae accipiter auide atque inuide,
 Procax, rapax, trahax— trecentis uersibus
 Tuas impuritas transloqui nemo potest —
 Accipin argentum ? accipe sis argentum, inpudens,
 Tene sis argentum ; etiam tu argentum tenes ?
 Possum te facere ut argentum accipias, lutum ?
 Non mihi censebas copiam argenti fore,
 Qui nisi iurato mihi nihil ausu's credere ?*
 DORDALVS. *Sine respirare me, ut tibi respondeam
 Vir summe populi, stabulum seruitricium,
 Scortorum liberator, suduculum flagri,
 Compedium tritor, pistrinorum ciuitas,
 Perenniserue, lurco, edax, furax, fugax,
 Cedo sis mi argentum, da mihi argentum, inpudens. (Pers. 406-422)*

a mis en forme : Anglais (E.U.)

Dans chacune des deux répliques, on retrouve une structure similaire : avant d'aborder explicitement la question de l'argent, chacun des deux personnages commence par un long préambule injurieux. De façon amusante, on reconnaît dans les deux cas les injures habituellement associées au rôle concerné : le *leno* est ainsi qualifié d'*impure, inhoneste, iniure, inlex*, série d'adjectifs privatifs correspondant bien aux traditionnelles accusations de parjure et de sacrilège dont le rôle fait l'objet dans la comédie, tandis que l'esclave est appelé *suduculum flagri, compedium tritor, pistrinorum ciuitas*, ce qui rappelle bien évidemment les allusions au châtimement évoquées plus haut. On trouve donc ici une sorte de *digest* des injures conventionnelles proférées dans le répertoire comique. On s'aperçoit cependant que les formulations choisies évitent soigneusement les termes consacrés de *periure, uerbero* ou *scelestes*, leur préférant des périphrases ou des termes proches moins courants qui produisent un effet de variété bienvenu dans cette séquence en forme d'énumération. Le choix des termes semble également se faire selon une logique sonore, comme en témoignent les homéotéleutes *procax, rapax, trahax* dans la réplique de Toxile et *edax, furax, fugax* dans celle de Dordale, avec un effet d'écho entre les deux répliques. Contrairement à ce que nous avons vu dans les scènes de *senex iratus*, les injures témoignent ici d'un souci marqué d'inventivité : ce sont bien elles qui font le spectacle, non seulement par leur accumulation, mais aussi par leur nouveauté et les harmonies sonores qu'elles dessinent, dans une scène écrite de surcroît en sénaires iambiques, vers du *diuerbium* et à ce titre mode privilégié de la virtuosité verbale.

II- Valeurs dramaturgiques de l'injure ?

Ce spectacle verbal des injures est également construit pour structurer de manière théâtrale une opposition dramaturgique fondamentale entre l'esclave et le *leno*. En effet dans le dispositif général de la comédie romaine, où se met en scène la victoire de la fête sur les forces de repli, l'esclave constitue généralement une figure festive : non seulement il déploie ses ruses au service de l'amour (le plus souvent d'un jeune homme, ici le sien propre), mais il se présente de surcroît comme l'agent privilégié des Jeux en assumant tour à tour l'attitude de l'acteur, du chef de troupe, de l'athlète de cirque et du banqueteur. À l'inverse le *leno*, contrairement à ce que son métier pourrait laisser croire, est une figure anti-festive, puisqu'il dépouille les amoureux et les empêche de jouir de leur passion. Le geste qu'accompagnent ici les injures des deux personnages est significatif : en prenant l'argent de Toxile, Dordale met

fin à sa circulation dans l'économie de la consommation festive ; il se conduit en *senex*. Pour relancer la fête, Toxile sera obligé de recourir à une transaction factice lors de laquelle il pourra récupérer l'argent donné au *leno*. Il est donc significatif que l'échange d'injures ait précisément lieu lors d'un échange financier, car il met en évidence un antagonisme fondamental des principes de la comédie. Il ne le résout pas, ne le fait pas progresser et ne débouche même pas sur la victoire provisoire de l'un des deux adversaires ; mais il lui donne une forme proprement théâtrale.

Un antagonisme similaire s'observe dans les scènes où s'affrontent un esclave campagnard et un esclave citadin : tandis que le citadin se présente comme artisan de la débauche et des plaisirs, le campagnard est fruste et austère, conforme à l'idéal romain du paysan vertueux ; aussi leur rencontre ne peut-elle se faire que sur le mode de l'affrontement. On en trouve un exemple dans *Casina*, entre l'esclave Chalinus et l'intendant Olympion¹⁴, mais aussi au début de *Mostellaria* :

TRANION – Que Jupiter et tous les dieux te maudissent ! Pouah ! Tu empestes l'ail, c'est une vraie infection ! Espèce de bouseux, de bouc, porcherie ambulante, mélange de crasse et de crotte !

GRUMION – Que veux-tu que j'y fasse ? Tout le monde ne peut pas sentir les parfums exotiques, comme toi, ni se prélasser à la meilleure place à table, ni se nourrir de mets délicats comme tu le fais. Garde tes tourterelles, tes poissons, ta volaille, et laisse-moi vivre ma destinée à l'ail. À toi la fortune, à moi le malheur : il faut l'accepter. Mais je serai récompensé, et toi tu seras puni.

TRANION – On dirait que tu es jaloux de moi, Grumion, parce que j'ai la belle vie et pas toi. Mais c'est largement mérité : c'est normal que j'aie l'amour et toi les vaches, que ma vie soit splendide et la tienne minable.

GRUMION – Ah passoire des bourreaux ! parce ce que c'est ce qui t'attend, j'en suis sûr, tu vas voir quand ils te baladeront dans les rues la tête dans le carcan et qu'ils te trouperont à coups d'éperon – enfin, si le vieux revient.

TRANIO. *At te Iuppiter
Dique omnes perdant ! <Fufae !> oboluiisti alium,
Germana inluuies, rusticus, hircus, hara sui<s>,
Caenum copro commixtum. GRUMIO. Quid uis fieri ?
Non omnes possunt olere unguenta exotica,
Si tu oles, neque superior<es> [quam erus] accumbere,
Neque tam facetis, quam tu uiuis, uictibus.
Tu tibi istos habeas turtures, piscis, auis,
Sine me aleato fungi fortunas meas.
Tu fortunatu's, ego miser : patiunda sunt.
Meum bonum me, te tuom maneat malum.
TRANIO. Quasi inuidere mihi hoc uidere, Grumio,
Quia mihi bene est et tibi male est ; dignissimumst :
Decet me amare et te bubulcitarier,
Me uicitare pulchre, te miseris modis.
GRUMIO. O carnuficium cribrum, quod credo fore,
Ita te forabunt patibulatum per uias
Stimulis, *si huc reueniat senex. (Mostell. 38-57*

a mis en forme : Anglais (E.U.)

On voit ici que les injures échangées entre les deux esclaves construisent verbalement cette opposition fondamentale, en évoquant plusieurs stéréotypes liés à leurs modes de vie respectifs : Tranion rappelle ainsi les éléments animaliers de la vie campagnarde, assimilant

¹⁴ Cas. 89-143.

Grumion aux bœufs, porcs et vaches qu'il élève (*hircus, hara suis ; bubulcitarier*), et se scandalisant du manque de raffinement du paysan, tant hygiénique (il vit dans la boue et les crottins) qu'alimentaire (il se nourrit de plats à l'ail, aliment antisocial par excellence). Grumion, de son côté, fustige le mode de vie urbain de Tranion, qui apparaît ici comme une succession permanente de banquets (les viandes évoquées, volailles et surtout poissons, sont des victuailles de fête) et qu'il dénonce comme étant étranger, à l'exemple des *unguenta exotica* (parfums exotiques) dont il s'inonde : Tranion, promoteur de la fête, appartient à l'univers grec¹⁵ du banquet et des Jeux, tandis que Grumion se présente en digne et âpre héritier de Cincinnatus. Au banquet grec, lieu du vice, s'articule naturellement la perspective des châtements corporels, ici celui de la croix, désignée de manière métonymique par sa barre transversale, le *patibulum* : Grumion reprend sur le mode de la surenchère les menaces vides habituellement proférées par le *senex*, revendiquant pour lui-même les récompenses dues à la vertu.

Première scène de la pièce, cette séquence d'injures n'a aucune utilité dramaturgique : non seulement il ne s'y accomplit rien, mais Grumion ne réapparaîtra même plus dans le reste de la pièce et il n'en sera plus question. Il ne s'agit même pas à strictement parler d'un personnage prototypique comme ceux que l'on trouvera dans certaines scènes d'exposition du théâtre classique français, dans la mesure où la situation particulière de la pièce est ici à peine évoquée. L'intérêt de cette séquence réside plutôt dans la manière dont elle met en spectacle, par le biais de deux figures symboliques à la symétrie significative, l'antagonisme fondamental qui structure la comédie romaine. Cette mise en spectacle repose là encore en bonne partie, dans cette scène de *diuerbium*, sur la qualité verbale de la scène, notamment sur le choix des insultes proférées : il est ainsi caractéristique que Tranion donne à son langage, malgré la grossièreté de ses propos, une apparence de raffinement, choisissant un mot grec (*κόπρος*) pour désigner les excréments et se fendant même d'un néologisme compliqué (*bubulcitarier*) pour évoquer le métier de bouvier. Dépourvu d'enjeu spécifique, cet affrontement explicite en revanche les enjeux fondamentaux du dispositif comique romain, offrant ainsi aux spectateurs, juste après le prologue, une transition en douceur vers la fiction.

Il est instructif de comparer une telle séquence à d'autres scènes d'affrontement entre esclaves, particulièrement celles qui comportent un enjeu concret : on pensera par exemple au duel de Mercure et Sosie pour le rôle d'esclave principal dans *Amphitruo*¹⁶, ou encore au face-à-face de Gripus et Trachalio autour de la valise dans le *Rudens*¹⁷. Or dans les deux cas, on ne relève que de rares injures isolées, et aucun moment de l'affrontement ne donne lieu à une séquence d'injures comme celles que nous venons d'examiner. Dans *Amphitruo*, il prend une forme beaucoup plus concrète, celle des coups que Mercure fait pleuvoir sur Sosie ; dans le *Rudens*, on assiste à un véritable débat juridique, à la rhétorique organisée, qui débouche sur la consultation d'un arbitre. De manière significative, les injures n'y ont pas leur place, comme si elles étaient incompatibles avec tout véritable enjeu dans la situation fictionnelle : à leur inefficacité sociale s'ajoute donc une apparente vacuité dramaturgique, qui les conduit à n'être utilisées que dans des face-à-face gratuits et exclusivement verbaux.

Ce caractère gratuit des injures est particulièrement mis en valeur dans *Pseudolus*, où l'esclave éponyme et son jeune maître Calidore, après avoir échoué à convaincre le *leno* Ballion de ne pas vendre sa prostituée Phénicie, le couvrent tour à tour d'insultes aussi brèves que violentes :

¹⁵ Sur le caractère grec du banquet, voir Gianna Petrone, 2003. Il s'agit là de ce que Florence Dupont appelle « altérité incluse » : le caractère perçu comme grec de certaines activités « médiatise le rapport de Rome à elle-même dans la sphère de l'otium, et [...] cette médiatisation passe par le langage » (Florence Dupont, 2005, p. 258).

¹⁶ *Amph.* 291-462.

¹⁷ *Rud.* 938-1044.

CALIDORE – Pseudolus, mets-toi de l'autre côté et couvre-le d'injures.
PSEUDOLUS – D'accord. Jamais je ne courrai aussi vite chez le prêteur, même pour me faire affranchir.
CALIDORE – Mets-lui des horreurs plein la figure.
PSEUDOLUS – Tu vas voir, je vais te massacrer rien qu'avec mes mots. Vicelard !
BALLION – C'est vrai.
CALIDORE – Criminel !
BALLION – Tu as raison.
PSEUDOLUS – Tête à claques !
BALLION – Pourquoi pas ?
CALIDORE – Pilleur de bûcher !
BALLION – Tout à fait.
PSEUDOLUS – Pendard !
BALLION – Excellent, bravo.
CALIDORE – Trompeur d'amis !
BALLION – C'est tout moi.
PSEUDOLUS – Parricide !
BALLION – Continue.
CALIDORE – Sacrilège !
BALLION – J'avoue.
PSEUDOLUS – Parjure !
BALLION – Tu te prends pour un devin, mais c'est de l'histoire ancienne, ça.
CALIDORE – Violateur de lois !
BALLION – C'est juste.
PSEUDOLUS – Ravage de la jeunesse !
BALLION – Bien, quelle ardeur !
CALIDORE – Voleur !
BALLION – *Wow* !
PSEUDOLUS – Esclave en fuite !
BALLION – Joli !
CALIDORE – Tu mens au peuple !
BALLION – Totalemment !
PSEUDOLUS – Tu magouilles !
CALIDORE – Sale maquereau !
PSEUDOLUS – Fumier !
BALLION – En voilà de bons chanteurs !
CALIDORE – Tu as tabassé ton père et ta mère !
BALLION – Oui, et je les ai même tués, pour éviter d'avoir à les nourrir. Où est le mal ?
PSEUDOLUS – Autant pisser dans un violon : on perd notre temps.

CALIDORUS. Pseudole, adsiste altrimsecus atque onera hunc maledictis. PS. Licet. Numquam ad praetorem aeque cursim curram, ut emittar manu. CAL. Ingere mala multa. PS. Iam ego te differam dictis meis. Impudice ! BALLIO. Itast. CAL. Scelestes ! BAL. Dicis uera. PS. Verbero ! BAL. Quippini ? CAL. Bustirape ! BAL. Certo. PS. Furcifer ! BAL. Factum optime. CAL. Sociofraude ! BAL. Sunt mea istaec. PS. Parricida ! BAL. Perge tu. CAL. Sacrilège ! BAL. Fateor. PS. Periure ! BAL. Vetera uaticinamini. CAL. Legirupa ! BAL. Valide. PS. Permittes adulescentum ! BAL. Acerrume. CAL. Fur ! BAL. Babae. PS. Fugitiue ! BAL. Bombax. CAL. Fraus populi ! BAL. Planissime. PS. Fraudulente ! CAL. Impure leno ! PS. Caenum ! BAL. Cantores probos ! CAL. Verberauisti patrem atque matrem. BAL. Atque occidi quoque, Potius quam cibum praehiberem : num peccaui quippiam ? PS. In pertusum ingerimus dicta dolium, operam ludimus. (Pseud. 357-369)

a mis en forme : Anglais (E.U.)

a mis en forme : Anglais (E.U.)

Cette attitude, on le sait ici dès le début, ne sert à rien : ce n'est pas en injuriant Ballion que les deux autres le feront changer d'avis, pas même en lui faisant honte, puisqu'il n'y a aucun spectateur intra-fictionnel à la scène. Pseudolus finit d'ailleurs par interrompre la séquence en faisant remarquer qu'ils perdent leur temps¹⁸. Mais s'il s'agit d'une perte de temps, si les injures ne servent (utilitairement) à rien, quel statut faut-il leur donner ? Un commencement de réponse, me semble-t-il, se trouve dans une remarque de Ballion lui-même, qui déclare un peu plus tard dans la pièce à propos de cette dernière séquence :

Des brouillles de théâtre, des répliques que l'on dit toujours au maquereau dans les comédies, et que les enfants savent par cœur.

*Nugas theatri ; uerba quae in comoediis
Solent lenoni dici, quae pueri sciunt. (Pseud. 1081-1083)*

a mis en forme : Anglais (E.U.)

Le mot qui attire particulièrement mon attention ici est celui de *nugae*, qui me semble bien résumer la nature des injures comiques. Le plus souvent traduit par « brouillles » ou « balivernes », ce terme fréquent dans les textes comiques romains recouvre une double idée de vacuité et d'amusement. Vacuité, par l'absence d'efficacité dans le champ de l'action, voire le détachement complet de tout enjeu pratique. Et amusement, par son caractère frivole, gratuit, et son association fréquente, dans la comédie, avec la plaisanterie – je reviendrai sur ce point plus bas. Les injures dans la comédie romaine sont des *nugae*, c'est-à-dire des injures pour rire, à la fois parce qu'elles sont drôles et parce qu'elles n'engagent à rien.

Nous avons déjà pu constater, à travers plusieurs exemples, que la fonction dramaturgique de l'insulte était le plus souvent nulle : elle ne fait pas avancer la situation, ni évoluer les personnages, et constitue le plus souvent une suspension de l'action. Cela ne signifie pas, cependant, qu'elle ne sert absolument à rien : car cette efficacité négative de l'insulte, qui introduit une suspension, peut être utilisée lorsque l'enjeu est précisément de ralentir le temps, pour retarder une rencontre par exemple. On en trouve plusieurs exemples dans les comédies de Plaute : dans *Amphitruo*, aux vers 1021-1034, où Mercure, posté à la porte du palais, refuse de l'ouvrir à Amphitryon et l'injurie copieusement. De fait, Mercure n'a aucune raison personnelle d'injurier Amphitryon : il ne le connaît pas et n'a contre lui aucune animosité a priori. En revanche, la situation lui demande d'empêcher l'entrée d'Amphitryon chez lui afin de permettre à Jupiter de jouir davantage de son imposture. L'enjeu dramaturgique est donc pour Mercure de gagner du temps en en faisant perdre à Amphitryon : pour cela, les injures constituent un recours extrêmement commode. Cet usage des injures comme moyen de retardement se retrouve par ailleurs régulièrement dans les séquences de *seruus currens*, où l'esclave injurie tous ceux qui essaient de l'aborder : l'injure, en repoussant les interlocuteurs, permet de retarder la rencontre et de faire durer le numéro de course chorégraphiée de l'esclave¹⁹. De manière significative, cette fonction dramaturgique négative semble être la seule utilité dramaturgique repérable pour ces séquences comiques – et encore ne concerne-t-elle que certains cas.

III- L'injure-plaisanterie

¹⁸ Une séquence similaire entre un marchand et deux esclaves dans *Asin.* 471-483 débouche sur la même conclusion.

¹⁹ Voir par exemple *Mostell.* 884-903, et *Pers.* 272-301.

Dans l'exemple de *Pseudolus*, où Pseudolus lui-même souligne l'inutilité des injures adressées à Ballion, l'intérêt de la séquence est quasi explicitement désigné comme spectaculaire : ainsi Ballion, dans l'extrait cité ci-dessus, en parle comme de *nugas theatri*, « des brouilleries de théâtre », comme si ces injures ne prenaient sens que proférées sur une scène devant un public ; le public évoqué semble du reste les apprécier au point que même « les enfants les connaissent par cœur » (*quae pueri sciunt*). Cette référence à la convention extrait la séquence de son contexte fictionnel et vient souligner son statut de numéro. Et surtout, élément plus curieux encore, on constate dans cette scène que le *leno* ne réagit pas à ces injures en victime (elles ne semblent absolument pas le toucher), mais en spectateur, commentant avec l'assurance du connaisseur le choix des termes par Pseudolus et Calidore. De façon générale, il se montre d'ailleurs plutôt spectateur enthousiaste, soulignant la justesse des injures qui lui sont adressées (*itast*, « c'est vrai » ; *dicis uera*, « tu as raison » ; *certo*, « tout à fait » ; *fateor*, « j'avoue »), mais aussi saluant le geste esthétique de leur choix et de leur profération (*factum optime*, « bravo » ; *babae*, exclamation grecque que j'ai ici traduite en adoptant l'orthographe anglo-saxonne de l'exclamation « wow »). De fait, si Pseudolus et Ballion commencent la séquence avec des injures tout à fait conventionnelles (*impudice*, *sceleste*), ils trouvent en s'échauffant des termes plus originaux : cela commence lorsque Pseudolus traite Ballion de *uerbero*, injure qui d'habitude est plutôt, on l'a vu, appliquée à l'esclave, ce qui semble susciter une réaction de surprise amusée du *leno* (*quippini ?*, « pourquoi pas ? »). Puis viennent les néologismes, particulièrement *bustirape*, « pilleur de bûchers », ou encore *sociofraude*, « trompeur d'amis », qui sont des hapax plautiniens obtenus par combinaison de termes courants. Lorsque Pseudolus revient à une injure plus conventionnelle, avec *periure*, Ballion ne manque pas de souligner le manque d'inventivité de cette trouvaille, lui reprochant de ressortir de l'histoire ancienne (*uetera uaticinamini*). Et non content de commenter la dimension verbale de la séquence, Ballion apprécie également la performance actoriale, admirant la manière dont les répliques sont chantées en cette scène de *canticum* : *cantores probos !*, « en voilà de bons chanteurs ! ». Cette scène met donc clairement en évidence la manière dont les injures, chez Plaute, constituent un spectacle à part entière.

Érigée en principe spectaculaire, l'injure virtuose donne même naissance dans l'œuvre de Plaute à un personnage tout à fait singulier, Truculentus, dont le nom expressif traduit à la fois la violence et le caractère fruste : il est en effet esclave d'un jeune paysan, dont il assume avec une fierté farouche l'identité campagnarde. Le personnage a donné son nom à la pièce où il se trouve, ce qui est d'autant plus remarquable qu'il n'y apparaît qu'à deux reprises. Cela semble indiquer, comme souvent chez Plaute, que ces deux scènes sont particulièrement mises en valeur dans le spectacle, dont elles constituent probablement le clou. Voici à titre d'exemple le début de la première scène de Truculentus, qui le met aux prises avec la servante de la prostituée, Astaphie, venue frapper à la porte pour persuader le jeune paysan de céder à la séduction de sa maîtresse :

TRUCULENTUS – Qu'est-ce qui te prend de t'approcher de cette porte et de frapper comme ça ?

ASTAPHIE – Bonjour.

TRUCULENTUS – Qu'est-ce que tu veux que j'en fasse de ton bonjour ? J'en veux pas, d'ailleurs c'est un mauvais jour. Je préfère encore passer une journée atroce plutôt qu'une bonne journée grâce à ton bonjour. Mais dis-moi, je veux savoir, on te doit quelque chose dans cette maison ?

ASTAPHIE – Hé ho, ça va, arrête de t'exciter.

TRUCULENTUS – Comment ça, bon Dieu, moi je m'excite ? Tu manques pas d'air, c'est toi qui passes ton temps à exciter les gens, même pour déconner tu viens proposer à un paysan de fricoter.

ASTAPHIE – Je voulais dire « calme-toi », tu as mal compris ! Les mots ont parfois plusieurs sens. « Truculentus », c'est drôlement bien trouvé pour cette brute...
 TRUCULENTUS – Tu continues à m'insulter, la nénéte ?
 ASTAPHIE – Comment ça, à t'insulter ?
 TRUCULENTUS – Tu me traites de brute. Bon allez, soit tu t'en vas tout de suite, soit tu me dis vite ce que tu veux, ou bien je t'écrabouille direct, comme la truie écrabouille ses petits.
 ASTAPHIE – C'est un plouc pur sucre, pas de doute.

TRUCULENTUS. Quid tibi ad hasce accessio aedis est prope aut pultatio ?
ASTAPHIA. Salue. TR. Sat mihi est tuae salutis ; nil moror, non salueo.
Aegrotare malim quam esse tua salute sanior.
Sed uolo scire, quid debetur hic tibi nostrae domi ?
AST. Comprime sis eiram. TR. Eam quidem hercle tu, quae solita es, comprime,
Impudens, quae per ridiculum rustico suades stuprum.
AST. Eiram dixi : ut decepisti ! dempsisti unam litteram.
Nimis quidem hic truculentust. TR. Pergin male loqui, mulier, mihi ?
AST. Quid tibi ego maledico ? TR. Quia enim me truculentum nominas.
Nunc adeo, nisi abis actutum aut dicis quid quaeras cito,
Iam hercle ego hic te, mulier, quasi sus catulos pedibus proteram.
AST. Rus merum hoc quidemst. (Truc. 258-269)

a mis en forme : Anglais (E.U.)

a mis en forme : Anglais (E.U.)

a mis en forme : Anglais (E.U.)

De manière amusante, la scène réunit la convention de l'esclave-portier dont l'hostilité retarde la rencontre (j'en ai donné un exemple plus haut avec *Amph.* 1021-1034) et celle de l'affrontement entre ville et campagne : la prostituée est en effet porteuse des plaisirs raffinés et corrompeurs de la ville, tandis que Truculentus réaffirme ici son identité de *rusticus* et menace Astaphie à l'aide d'une comparaison animalière aussi agricole que surprenante assimilant Truculentus à une truie piétinant ses porcelets.

Cependant, à la différence des séquences d'affrontement entre citadin et campagnard que nous avons examinées, cette scène donne à voir à travers Truculentus une forme de virtuosité verbale tout à fait étonnante, puisqu'il parvient à créer de l'insulte dans un contexte qui ne s'y prête pas au départ. En effet, la servante Astaphie ne l'aborde nullement de manière agressive, et semble ici vouloir refuser le mode de l'affrontement. Truculentus trouve cependant le moyen de développer des propos injurieux par le biais d'une démarche de déconstruction du langage de son interlocutrice : il s'empare ainsi de la formule anodine de salutation *salue* et de sa forme impérative pour y dénoncer une injonction tyrannique et affirmer, par esprit d'indépendance, sa résolution de passer une mauvaise journée. Il déforme ensuite le propos de la servante, qui l'invitait à calmer sa colère (*comprime eiram*), en comprenant la forme archaïque *eiram* (la colère) comme s'il s'agissait d'*eram*, la maîtresse, et interprétant donc la réplique d'Astaphie dans un sens obscène (« tripote ma maîtresse »), sens qui serait par ailleurs tout à fait cohérent avec l'univers des prostituées. Enfin, Truculentus parvient à retourner la situation en accusant Astaphie de l'insulter (*Pergin male loqui, mulier, mihi ?*), alors qu'elle ne faisait que souligner, en un aparté qui ne lui était pas destiné, à quel point son nom de « Truculentus » était bien trouvé. Truculentus se caractérise donc ici, comme son nom le suggère, par sa disposition à la violence verbale, sa capacité à créer de l'injure et de l'affrontement à partir de rien, dans une situation d'énonciation qui n'y invite nullement. C'est cette forme extrême et inventive d'agressivité qui fait spectacle ici, et qui permettra aussi de ménager le contraste avec la seconde apparition du personnage à la fin de la pièce, où il se montre débordant de douceur et de galanterie avec Astaphie, finalement séduit par ses charmes. Peut-être même est-ce la force comique particulière de ses injures qui faisait de *Truculentus*, d'après la tradition, l'une des deux pièces préférées de Plaute.

Chargée d'une puissance comique particulière, l'injure est dans certains cas difficile à distinguer de la plaisanterie, d'autant plus que celle-ci fait elle aussi régulièrement l'objet de séquences entières. On pensera ainsi à divers monologues de parasites²⁰, mais aussi aux premières scènes d'*Epidicus* ou du *Persa*, où deux esclaves échangent une série de plaisanteries avant d'aborder, brièvement et sans grand entrain, la situation fictionnelle²¹. L'affinité particulière entre injures et plaisanteries est notamment perceptible dans une scène de l'*Asinaria* :

LIBAN – Je te salue à pleine voix, de toutes mes forces.
 LEONIDE – Terrain d'exercice du fouet, salut !
 LIBAN – Comment vas-tu, gardien de prison ?
 LEONIDE – Ô citoyen des chaînes !
 LIBAN – Ô délice des verges !
 LEONIDE – Combien pèses-tu, à ton avis, tout nu ?
 LIBAN – Ça alors, je n'en sais rien.
 LEONIDE – J'étais sûr que tu ne saurais pas. Moi en revanche je le sais, puisque je t'ai pesé. Tout nu, et tout attaché, tu pèses cent livres, quand on te pend par les pieds.
 LIBAN – Comment peux-tu le prouver ?
 LEONIDE – Je vais te dire comment je le prouve, et comment j'arrive à ça. Quand on t'attache un bon poids de cent livres aux pieds, qu'on te menotte les mains et qu'on les met à la poutre, tu ne penches ni d'un côté ni de l'autre, parce que tu n'es rien qu'un sale type qui ne vaut rien !
 LIBAN – Malheur à toi !
 LEONIDE – C'est justement ce que la Servitude te lègue par testament.
 LIBAN – Abrégeons la joute verbale, s'il te plaît. Pour quelle affaire es-tu venu ?

LIBANUS. Iubeo te saluere uoce summa, quoad uires ualent.
LEONIDA. Gymnasium flagri, salueto. LIB. Quid agis, custos carceris ?
LEON. O catenarum colone ! LIB. O uirgarum lasciua !
LEON. Quot pondo ted esse censes nudum ? LIB. Non edepol scio.
LEON. Scibam ego te nescire : at pol ego qui te<d> expendi scio.
Nudus uinctus centum pondo es, quando pendes per pedes.
LIB. Quo argumento istuc ? LEON. Ego dicam quo argumento et quo modo.
Ad pedes quando adligatumst aequum centumpondium,
Vbi manus manicae complexae sunt atque adductae ad trabem,
Nec dependes nec propendes, quin malus nequamque sis.
LIB. Vae tibi ! LEON. Istuc testamento Seruitus legat tibi.
LIB. Verbiuelitationem fieri compendi uolo.
Quid istud est negoti ? (Asin. 296-308)

a mis en forme : Italien

a mis en forme : Anglais (E.U.)

Les deux esclaves Liban et Léonide se saluent ici en des termes manifestement injurieux, et reprennent d'ailleurs la référence aux châtements corporels que nous avons relevée dans les séquences de *senex iratus*. Or la situation des deux esclaves, qui tout au long de la pièce agissent de concert dans un rapport d'amicale complicité, inviterait plutôt à lire ce passage comme une séquence de plaisanteries. C'est ce que semblent confirmer ici les traits d'esprit subtils de Léonide, qui démontre notamment par une parodie de raisonnement logique que son comparse, étant un vaurien, donc sans valeur, ne pèse rien de plus que le poids de cent livres que l'on attache aux pieds des esclaves suppliciés. L'injure devient plaisanterie, la plaisanterie

²⁰ *Capt.* 69-109 ; *Men.* 77-109 ; *Pers.* 53-80 ; *Stich.* 155-273.

²¹ *Epid.* 1-80 ; *Pers.* 13-23.

a mis en forme : Anglais (E.U.)

prend la forme de l'injure : l'une et l'autre se confondent ici sans qu'il soit possible de les distinguer.

Et de fait, je ne suis pas certaine que cette distinction soit véritablement nécessaire, ni même pertinente, s'agissant des comédies de Plaute. Au terme de cette étude, je serais même tentée de considérer que la seule catégorie qui fonctionne véritablement pour désigner ces séquences est celle de *nugae* : injures et plaisanteries se confondent alors dans un même usage ludique, verbalement inventif, dramaturgiquement inopérant, mais d'une redoutable puissance comique, de la parole, en une séquence de temps suspendu, de situation figée. De même que les célèbres invectives du Capitaine Haddock, les injures plautiniennes sont des objets indécidables entre agressivité et facétie, que le public aime et retient pour leur singularité et leur audace. Comme le montre la fin de la séquence dans l'*Asinaria*, les *nugae* prennent fin lorsqu'on revient au *negotium* (*quid istud est negoti ?*), c'est-à-dire, lorsque l'on se préoccupe de nouveau d'accomplir quelque chose. À travers les injures comme les mots d'esprit, érigés en véritables numéros, le poète comique promet un certain usage de la langue, gouverné par une efficacité plus spectaculaire que pratique, et plus tourné vers le spectateur que vers la fiction.