



HAL
open science

La Comédie nouvelle: jeu moral ou jeu sur la morale?

Marie-Hélène Garelli

► To cite this version:

Marie-Hélène Garelli. La Comédie nouvelle: jeu moral ou jeu sur la morale?. Codes dramaturgiques et normes morales dans la comédie nouvelle de Ménandre et de Plaute, 2011, Lyon, France. ⟨halshs-02144843⟩

HAL Id: halshs-02144843

<https://shs.hal.science/halshs-02144843v1>

Submitted on 31 May 2019

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.



HAL Authorization

CONCLUSION

La Comédie Nouvelle : jeu moral ou jeu sur la morale ?

MARIE-HÉLÈNE GARELLI

Le théâtre est un jeu. Pour se réaliser comme tel jusqu'à faire advenir le monde, le théâtre antique s'inventait un espace-temps et des codes qui, parce qu'ils régissaient l'apparence des personnages, leur gestuelle et les échanges dialogués, donnaient à lire, dans son immédiateté et sa profondeur à la fois, le spectacle total, comique ou tragique, qu'une petite troupe d'acteurs offrait à un public grec ou romain. Le jeu consistait à user de ces codes sur un mode qui faisait alterner respect de règles implicites, issues d'une tradition d'écriture et de représentation, et variations sur ces règles pouvant aller jusqu'à leur mise à distance, leur déconstruction ou leur négation. Le jeu, complexe, tirait son efficacité de la superposition de trois langages normés, celui du texte, celui de l'espace dramatique et celui de la *persona* (le « personnage » dans sa dimension codifiée¹). La scène de la Comédie Nouvelle, de Ménandre à Térence au moins, offrait ainsi un espace privilégié aux infinies variations issues de la rencontre entre tradition et création, entre acceptation tacite des codes et dénonciation des artifices, entre règle et contestation de la règle. Des trois auteurs qui ont marqué l'histoire de la Comédie Nouvelle, Ménandre, Plaute et Térence, Plaute est, sans hésitation possible, celui qui a décliné avec la plus grande variété les possibilités dramaturgiques ouvertes par la distance métathéâtrale, dont l'un des principes essentiels est, précisément, le jeu avec la règle. Cette distance métathéâtrale pourrait être brièvement définie comme un effet de la conscience exhibée des moyens de la représentation, formulation large qui prend en compte le texte comme expression de cette conscience autant que les effets de rupture de l'illusion dramatique perceptibles par le spectateur dans l'espace-temps de la représentation. Nous ne nous attarderons pas ici

1. La thèse soutenue récemment par Marion Faure-Ribreau intitulée *Pour la beauté du jeu. La construction du personnage dans la comédie romaine (Plaute, Térence)* reprend la question de la *persona* dans la comédie latine sous l'angle des codes du jeu dramatique (Faure-Ribreau 2012). Deux autres thèses, à peine plus anciennes, ont également envisagé la question des codes de la *persona* : ceux du langage pour la thèse de Christina Filoche (Filoche 2004) et ceux de la gestuelle et du costume dans leur relation au texte pour celle d'Isabelle David (David 2008).

en développements sur ce phénomène bien connu et si souvent commenté², que plusieurs articles de ce volume réévaluent dans sa relation avec la morale dans la comédie antique.

La morale n'est pas un jeu. Elle développe une théorie de l'action et des relations humaines dont le but, clairement défini et objectif, est le bien. Cette théorie est construite selon un principe normatif : d'une conception de la morale découlent des règles de conduite personnelle et sociale. Culturellement liées à une société donnée à une période donnée, fondées sur des valeurs généralement communes à un groupe, ces règles tendent à protéger une communauté humaine, dans sa globalité ou à travers ses individus : la mise en doute ou le viol de ces principes conduisent à l'immoralisme, leur absence ou leur méconnaissance définit l'amoralisme, toutes formes de comportement susceptibles de déstabiliser une société dans sa cohérence et son fonctionnement harmonieux.

Théâtre et morale entretenaient, dans l'Antiquité, des liens étroits, à la fois rhétoriques, sociaux et politiques. Ces liens sont généralement étudiés sous l'angle de la fonction moralisante de la poésie antique, quasi consubstantielle à ce genre. Par sa forme contrainte et rythmée, la poésie s'imposait comme le support naturel d'une expression à caractère didactique. C'est à la poésie grecque que l'on songe d'abord lorsqu'il est question de littérature à portée sociale et morale. Les poèmes homériques comportent autant de leçons que ceux d'Hésiode, et Richard Hunter³ rappelle qu'à l'époque archaïque, les poètes impliqués dans la vie de la cité s'adressaient directement à leurs concitoyens pour leur édification. Il n'est pas d'ouvrage critique qui, au chapitre philosophie, politique ou rhétorique, omette de mentionner les vertus didactiques ou la volonté d'édification du théâtre antique, et tout particulièrement de la Comédie Nouvelle. L'influence d'Euripide semble incontestable : il apparaît comme le précurseur et le modèle d'un théâtre moralisant, comme en témoignent, entre autres, son *Électre* ou son *Oreste*⁴.

La leçon morale s'inscrit ainsi, de façon toute naturelle, parmi les préoccupations du discours comique. Sympathique et indulgente éducatrice,

2. Jürgen Blänsdorf met ce procédé en relation avec le développement de la comédie (Blänsdorf 1982). Pour une étude de ce procédé dans la comédie romaine, cf. Frangoulidis 1997, pour qui la conscience de théâtralité conduit au « théâtre dans le théâtre ». Sur le métathéâtre chez Plaute plus précisément, on citera parmi de nombreux travaux : Barchiesi 1970; Slater 1985. Certaines comédies de Térence ont aussi été étudiées de ce point de vue par Stavros Frangoulidis (cf. Frangoulidis 1993).

3. Il cite Archiloque, Alcée, Solon, Théognis (Hunter 1985, p. 137).

4. Cf. Hunter 1985, p. 139. L'érudit rappelle que les citateurs antiques puisèrent abondamment aux sources de la Comédie Nouvelle. Timothy Moore reconnaît, dans un chapitre consacré au caractère moralisant du théâtre, que la tragédie comme la comédie romaines comportent de nombreuses leçons de morale explicites (Moore 1998, chap. 4).

la comédie serait un vecteur commode de la morale, dont une société aurait bien tort de se priver : est-il façon plus efficace de « joindre l'utile à l'agréable » ? Les poètes comiques grecs et latins ne s'en seraient pas privés. Jusqu'à Térence, en effet, la Comédie Nouvelle semble n'avoir jamais rompu avec cette tradition, sensible, entre autres, à travers les préceptes et *gnômai* qui émaillent nombre de textes comiques. Les pièces de Ménandre en fournissent une abondante moisson⁵. Les auteurs latins d'époque impériale ont érigé en modèle cette fonction de la poésie. Sénèque ne trouve rien de plus noble, dans les vers de mime, que leur condamnation morale des vices du temps⁶ et Quintilien⁷ va jusqu'à préconiser le recours à la poésie pour l'apprentissage des règles morales : « Je voudrais aussi que les vers proposés comme exercices d'écriture comportent, non des maximes oiseuses, mais des orientations morales. Leur souvenir nous accompagne jusque dans la vieillesse et, imprimés dans un esprit qui n'est pas encore formé, ils vont jusqu'à servir de règles de morale ». À Rome, la question se pose du point de vue des vertus de la sentence morale, qui tire parti des ressources offertes par les sonorités et les rythmes poétiques. Le poète Phèdre reconnaît l'incontestable portée morale des sentences sonores et rythmées du poète Ennius, pourtant désuet, sinon oublié, à son époque⁸ : elles se sont imprimées en lui dès l'enfance. Aristote posait, dans la *Rhétorique*, un lien direct entre l'énoncé sentencieux et les actions, les *praxeis*. Les rhéteurs antiques, reprenant les formulations aristotéliennes⁹, définissaient l'énoncé sentencieux (la *gnômè* ou, à Rome, la *sententia*) comme une proposition dont la valeur se mesurait à l'aune de son lien avec la vie (*bios, uita*)¹⁰, distinguant ainsi la rhétorique

5. Sur le thème des références ou citations morales dans la comédie, Moore (1998, p. 212, n. 2) fournit une sélection judicieuse de travaux critiques. Cf. aussi Duckworth 1952 (particulièrement les pages 300-304 du chapitre 10, « Thought and Moral Tone »). L'auteur pose le problème sous tous ses aspects. L'intention didactique des comédies latines n'est pas primaire, mais ces pièces comportent de nombreux passages où sont abordées les questions sociales et éthiques : monologues, dialogues. Certaines comédies sont réputées plus « moralisantes » que d'autres, comme le *Trinummus* de Plaute.

6. Cf. Sen., *Brev.*, 12.8 ; *Ep.*, 8.8-9. À propos de l'accent mis par Sénèque sur l'heureuse rencontre de la *sententia* et du mime, cf. Garelli 2011.

7. Quint., *Inst.*, 1.1.35-36.

8. Phaed., 3.34, citant une sentence d'Ennius en sénaires iambiques dont la portée relève d'ailleurs de la morale politique plus que de l'éthique : *Ego quondam legi quam puer sententiam* :/« *Palam muttire plebeio piaculum est.* », « Voici une sentence que j'ai lue dans mon enfance : pour un plébéien, c'est un crime de dire ouvertement sa pensée. » Sur ces exemples, cf. Biville 1999.

9. Cf. Mauduit et Paré-Rey 2011, p. 7-17.

10. Cf. Nic. Dam., 26.2 et *La rhétorique à Hérennius* (4.24) : *Sententia est oratio sumpta de uita quae aut quid sit aut quid esse oporteat in uita breuiter ostendit*, « La sentence est une affirmation tirée de la pratique de la vie exprimant de façon condensée ce qui se passe ou ce qui doit se passer dans la vie. »

de la dialectique. C'est parce qu'il intègre la dimension rhétorique sans prétendre à la dialectique que le théâtre antique se fait objet de réflexion sur la valeur didactique et sur l'efficacité morale des sentences ou maximes prononcées sur scène. Il serait toutefois bien réducteur de ramener la question de la morale ou de la norme morale à celle du « discours moral », de la leçon, ou, pire encore, de la sentence ou de la maxime. Richard Hunter pour la Comédie Nouvelle et Timothy Moore¹¹ à propos des comédies de Plaute, ont montré à quel point le contexte d'énonciation venait infléchir le sens et la portée de pareilles leçons, plus efficaces, sans nul doute, dans les recueils de maximes antiques où elles étaient consignées, qu'en contexte dramatique. C'est à l'intrigue, plutôt, qu'il convient de s'intéresser, et au sens de la comédie, non à des scènes ou des répliques extraites de leur contexte.

La comédie produit le rire. En tant que pratique normée traitant le code lui-même comme un objet fascinant de jeu, la comédie antique, et plus particulièrement la Comédie Nouvelle, interdit aussi toute analyse schématique de la portée morale des leçons qu'elle prétend pourtant proférer. Le jeu comique, s'il enrichit l'objet de réflexion, le complexifie au point de jeter le doute sur le discours comique. Ce doute va jusqu'à porter, parfois, sur l'intrigue elle-même. Isabelle David, Jean Christian Dumont et Christina Filoche ont entrepris, dans ce volume, de traiter de la moralité des intrigues de Plaute, en abordant la question de l'illusion dramatique, des variations induites par les modèles grecs et du dénouement comique. Marion Faure-Ribreau, à l'inverse, étudie l'influence de la morale sur le code comique, en s'intéressant aux conséquences dramaturgiques du portrait moral conventionnel du *leno*.

En nous invitant à réfléchir à la relation complexe qu'entretenaient normes morales et codes dramaturgiques dans la Comédie Nouvelle, les études rassemblées dans ce volume nous incitent à dépasser le condensé populaire *castigat ridendo mores*, pour évaluer la portée et le sens de l'énoncé moral, confronté au contexte spécifique qu'était l'espace de jeu, avec ses codes comiques. Les normes des deux domaines sont-elles compatibles ? Sur quels principes cachés, sur quels accords implicites, sans nul doute socio-culturels, leur compatibilité est-elle fondée ? Quels effets produisait une cohabitation finalement moins « naturelle » qu'il n'y paraît lorsqu'on tient compte des origines rituelles et grotesques du rire de la comédie ?

Les codes dramaturgiques, qui font l'objet de références implicites comme d'allusions claires, ne sont écrits nulle part. Nul manuel antique, nul traité ne semble, à notre connaissance du moins, avoir posé les fondements conventionnels de la représentation antique. Au premier abord, cette absence ne va pas de soi, surtout si l'on considère que le théâtre indien, par exemple,

11. Moore 1998, p. 67-90.

a son traité, le *Natyasastra*¹². En affirmant l'omniprésence de la convention dans la représentation, en exposant longuement les règles de la pratique scénique, ce traité pose efficacement « l'écart d'avec le monde ordinaire » qui fait l'essence du théâtre indien : construit et porté par la convention, il dispense la représentation de sa matérialité, celle du décor et des accessoires, pour faire émerger le monde par la toute-puissance du jeu¹³. On imagine volontiers tel poète ou théoricien de la période hellénistique composant, sur les codes du jeu théâtral, l'un de ces ouvrages savants qui fleurissaient alors sur les différentes *technai*. L'existence d'un traité n'est-elle pas, pourtant, une spécificité du théâtre indien, qui correspond lui-même à une pensée et à une expérience esthétiques et religieuses ? Le spectateur goûte en Inde une « saveur » propre au théâtre¹⁴. Il est probable que les techniques de jeu et les codes de la représentation antique faisaient l'objet d'une transmission orale et d'une réception implicitement fondée sur une communauté de culture, sans nécessairement avoir fait ressentir la nécessité d'un traité ou de règles écrites. Les traces, mentions ou fragments, comme les traités complets parvenus jusqu'à nous en ce domaine, portent sur la composition dramatique, la musique et les chœurs, éventuellement sur la pantomime¹⁵ mais non sur les techniques de jeu. Des traités consacrés à la composition et à l'esthétique théâtrales étaient diffusés dans l'Antiquité, mais ils n'abordaient vraisemblablement pas la représentation¹⁶. Il est vrai que certains grammairiens et lexicographes grecs, comme Hésychius ou Pollux, nous ont laissé des catalogues, un certain nombre de définitions, quelques allusions à l'existence de conventions de représentation. Ces textes, tardifs, puisqu'ils datent des 1^{er}-4^{es} siècles p.C., reposent certainement sur des traités antérieurs. Mais ils restent descriptifs sans jamais donner sens aux conventions évoquées : en témoigne le texte de Pollux (IV, 124) mentionné dans le présent volume par Christophe Cusset, à propos des conventions de représentation de l'espace, par le biais des trois portes : les « maisons » sont attribuées par l'auteur à des personnages, deutéragoniste ou personnage plus humble, sans orienter symboliquement l'espace. Or, le texte des comédies conservées porte clairement les traces de codes spatiaux. Les comédies de Ménandre, en Grèce,

12. Ce traité monumental (trente-six chapitres et six mille vers) peut être daté du 1^{er} siècle de notre ère. Il légifère sur le texte et l'intrigue mais développe aussi une théorie de la pratique théâtrale : voix, association et dissociation de la parole et du geste, musique.

13. Cf. Bansat-Boudon 2004.

14. Cf. Bansat-Boudon 2004, p. 19. « Cet écart [...] arrache le spectateur à l'univers circonscrit qui est le sien, à sa finitude. Il y a là une forme de parcours initiatique qui conduit de l'expérience opaque de l'égo à l'expérience lumineuse du Soi. »

15. Pylade, danseur de l'époque d'Auguste, aurait écrit selon Athénée un traité de pantomime.

16. Cf. Bagordo 1998.

de Plaute et de Térence, à Rome, témoignent de l'existence de codes de composition et de représentation communs, qui semblent n'avoir existé que pour laisser chaque intrigue en jouer selon des modalités différentes. On a pu déceler des différences de traitement en fonction des orientations ou de la personnalité de chaque auteur. Plaute use du métathéâtre pour contester les normes autant que pour les rétablir. Une scène du *Cordage* (*Rudens*) souvent citée par la critique et reprise selon des points de vue différents dans le présent volume¹⁷, pose partiellement le problème, dans sa complexité : elle hausse en effet au niveau d'une critique amère des comportements la contestation d'une prétendue « norme » comique, celle du rire moral et éducateur, en dénonçant le lien artificiel, voire mensonger, que la comédie a toujours prétendu créer entre norme sociale et code dramaturgique. L'esclave Gripus vient d'être rappelé à l'ordre et invité à plus de sagesse et de moralité par son maître Daemones. La réponse de l'esclave, sans ambiguïté, rappelle au personnage (à l'acteur ?) et au spectateur que, non seulement nous sommes au théâtre, mais que ce théâtre n'influe en rien sur la vie : « Je l'ai déjà vu, ce spectacle : des acteurs comiques qui disaient, comme tu fais, des sentences sur l'air de la sagesse, et le public qui les applaudissait quand on lui montrait les bonnes mœurs. Mais après, quand les gens rentraient chez eux, chacun pour soi, pas un pour se comporter comme on l'y avait incité¹⁸ ! ».

Timothy Moore¹⁹ analyse la scène comme le développement d'une dialectique déroutante, qui opposerait les voies de la morale à celles de la comédie. Du strict point de vue du jeu comique, la scène construit un sentiment de vertige qui interdit toute partition claire entre deux pôles de l'activité humaine généralement distincts : celui de l'activité sérieuse, d'une part, en l'occurrence la vie sociale et morale, et celui du jeu et du rire, d'autre part. La réplique attribuée à Gripus déconstruit la leçon de morale portée par le discours de l'autre, sur l'argument, apparemment imparable, que ce qui est dit étant attribué à des personnages de comédie, les mots de la comédie n'ont aucun impact sur l'activité quotidienne, que le spectateur est invité à traduire par « l'activité sérieuse des spectateurs ». Poussée jusqu'au bout, la logique de déconstruction devrait affirmer aussi l'inconsistance du personnage amoral qui porte le discours. Mais une loi de la comédie veut aussi que, pour que la dramaturgie fonctionne, le personnage conserve une consistance malgré la rupture de l'illusion dramatique : aussitôt après cette

17. Voir la contribution de Jean Christian Dumont, « Morale de Plaute ou morale de ses modèles ? » et celle d'Isabelle David, « Morale et illusion dramatique dans les comédies de Plaute ».

18. Plaut., *Rud.*, 1249-1253. Pour le texte latin et des traductions sensiblement différentes, voir ici-même les contributions de Jean Christian Dumont et d'Isabelle David, p. 59 et 77.

19. Moore 1998, p. 80.

réplique, Daemones menace Gripus d'une correction, comme si aucun doute grave n'était porté sur la crédibilité du jeu scénique. La contestation est ambiguë, étant donné qu'elle ne peut exister que sur un fond d'affirmation de l'existence d'une morale. Elle confère ainsi une forme de crédit à l'usage de la référence morale dans la comédie, quelle qu'en soit l'efficacité. S'agit-il de contester une norme morale ou de jouer à la contester pour, de fait, affirmer sa fonction de référent fondamental, dans le contexte d'ambiguïté structurelle générée par les conventions de la scène antique ? Il existe, bien sûr, des règles qui définissent implicitement la référence métathéâtrale, et supposent que l'intervention reste, dans certains cas, au niveau circonscrit du clin d'œil, sans autre conséquence sur l'évolution des échanges dialogués. Selon les choix de traitement plus ou moins métathéâtral des passages moralisants, toutes les comédies de Plaute n'aboutissent pas à une synthèse semblable. Parfois, le spectateur reçoit le choc d'une rupture brutale de l'illusion dramatique, opposant une dite réalité à un jeu comique ; parfois il est invité à méditer sur l'impossibilité de prendre au sérieux les prétentions moralisantes de personnages aussi peu crédibles qu'un parasite ou un esclave²⁰. Finalement, la morale n'est-elle qu'une des invitées de la comédie, qui la traite comme objet de moqueries, déformations ou parodies ? Ou vient-elle s'insinuer, sans bruit, dans les interstices ouverts par le jeu des renversements, et des détournements même les plus inattendus, pour apparaître avec un autre visage ou plutôt un autre masque, comme le suggère David Konstan dans ce volume ?

Qu'en est-il de la relation d'influence réciproque entre théories morales et leçons du théâtre ? Comment envisager la relation de l'un à l'autre ? Faut-il conclure, comme Richard Hunter²¹, que, si les thématiques morales sont communes à la philosophie et à la Comédie Nouvelle, le phénomène est probablement dû, pour la période hellénistique, à un contexte de développement de ces thématiques dans une société d'hommes cultivés, dans un temps et un lieu communs ? La coexistence des normes serait-elle un effet d'époque, une coïncidence historique et limitée ? Convient-il alors de distinguer Ménandre des auteurs latins qui, héritant de modèles empruntés, ne pourraient pas être traités selon les mêmes catégories critiques ? Sans prétendre répondre de manière définitive à ces questions, Valeria Cinaglia, à propos de l'influence d'Aristote, émet des hypothèses sur l'originalité d'un Ménandre, due à ses convictions philosophiques, tandis que Nathalie Lhostis montre, à travers l'étude du thème de la justice dans les comédies

20. Cf. les exemples développés par Moore 1998 : Saturion dans le *Persa* (v. 53 sq.), dont la morale affirmée de parasite contredit tout comportement moral, ou la Syra du *Mercator*, dont la plaidoirie pour l'égalité des sexes est sapée par la situation dramatique.

21. Hunter 1985, p. 151.

ménandréennes, comment le code dramaturgique – celui de l'ἄδικον, en l'occurrence – s'articule fermement avec une réflexion éthique, sociale et politique qui fait écho à des discussions et à des problèmes contemporains.

Sont-ce seulement les thématiques morales, d'ailleurs, qu'il faut interroger lorsqu'on s'intéresse, par exemple, à Térence, qui pratique peu le méta-théâtre et semble si peu contester la norme morale ? Sont-ce bien les *Adelphes* qui nous renseigneront sur la compatibilité des normes et leurs modalités de coexistence ? Térence, réputé pour ne jamais placer « le spectateur au balcon des dieux » par souci de « faire vrai », prend une distance subtilement ironique avec le fait théâtral dans ses prologues et les fameuses règles de dramaturgie sans lesquelles il ne pourrait pourtant rien écrire : les prologues de ses comédies ont ainsi été rapprochés des parabases d'Aristophane, où l'auteur, par la voix du coryphée, exprimait des positions théoriques se référant à des querelles esthétiques sur le thème du métier d'auteur dramatique²². Le prologue de l'*Andrienne* est, de ce point de vue, bien intéressant : il témoigne d'un jeu subtil entre le vœu (« je voudrais écrire comme la tradition le demande »), et le constat (« les attaques incessantes de mes rivaux me contraignent à quitter les sentiers battus du prologue classique pour m'engager dans d'inhabituelles justifications »). Or il est probable que Térence s'écarte sciemment de son modèle (mais le modèle définit-il une norme ?) qui, chez Ménandre, fournissait les principaux éléments de l'intrigue et révélait le statut de la jeune fille. Pour affirmer une divergence esthétique, Térence élabore la fiction ou semi-fiction de rivalités littéraires qui font de lui l'original, interdit de prologue, dont la critique a pris au sérieux les démêlés dits biographiques. Les justifications mêmes, présentées comme des digressions hors normes, renvoient le spectateur et le lecteur cultivés à des codes issus de la Comédie Ancienne, c'est-à-dire à une tradition littéraire et dramaturgique identifiable et identifiée. Ainsi le refus du code s'exerce-t-il souvent, peut-être même toujours, en référence à d'autres codes ou mieux encore est-il lui-même un code ignoré ou non reconnu de la comédie : c'est ce que suggère la contribution d'Isabelle David à propos de Plaute.

Poussé à l'extrême, le questionnement peut concerner, de fait, les références à la création littéraire et au métier de poète dramatique. La comédie est bien souvent une réflexion sur l'acte de création. Plusieurs scènes plautiniennes en témoignent. Or, user de codes comiques pour traiter de questions sérieuses et faire douter de la norme morale pour en faire rire, cela est-il, finalement, bien moral ? Le prologue de l'*Eunuque* de Térence traite cette question avec la légèreté et la *neglegentia* propres à la comédie. Il s'agit bien d'un problème de morale : l'auteur lui-même se dit accusé d'être

22. Sur la question de l'esthétique littéraire chez Térence et des prologues, cf. Slater 1992.

un voleur plutôt qu'un poète (*firem non poetam*²³). Mais pour traiter de ce point de morale prétendument biographique et réaliste, il détourne les règles traditionnelles du prologue pour inventer une forme nouvelle : l'autojustification morale, qui légitime le recours à une nouvelle règle dramatique, fondée sur la liberté d'usage et de transposition des modèles. Mais, comme les parabases d'Aristophane, ce prologue fait partie de l'illusion dramatique qu'il prétend rompre : cette nouvelle morale de l'écriture est-elle sérieuse, ou bien fictive et destinée seulement à susciter un sourire complice ? Le génie et la profondeur des auteurs dramatiques latins consistent aussi à avoir déplacé la problématique de l'intrigue morale vers l'acte « d'écrire la comédie », seul acte véritablement moral ou, peut-être, immoral.

Editions, introductions et commentaires de Ménéandre

- ACARON, Franco G. (1929). *Ménandre. The Principal Fragments* [1912]. London: W. Heinemann; New York: G. P. Putnam's Sons. — The Loeb Classical Library.
- ANDRE, William G. (1977-1980). *Ménandre. Cambridge, Mass. Harvard University Press. — The Loeb Classical Library*, 2 vol.
- AUGER, Colin (1969-1970). *Ménandre. Opera et Fragmenta*. Berlin: de Gruyter.
- (1971). *Commentaire des fragments fragmentaires de Ménandre*. Berlin: de Gruyter.
- BLANCHARD, René (1912). *Ménandre. Les Fragments*. Paris: Les Belles Lettres. — *Collection des Universités de France*, 1-2.
- DESSAUX, Stanley (1929). *Ménandre. The Best Temporal Man*. Wisconsin: Acta à Phillips.
- JACOBS, Jean-Marie (1974-1975). *Ménandre*. Paris: Les Belles Lettres. — *Collection des Universités de France*.
- (1978). *Ménandre. Les Fragments*. Paris: Les Belles Lettres. — *Collection des Universités de France*.
- (1981). *Ménandre. Les Fragments*. Paris: Les Belles Lettres. — *Collection des Universités de France*.
- (1984). *Ménandre. Les Fragments*. Paris: Les Belles Lettres. — *Collection des Universités de France*.
- (1987). *Ménandre. Les Fragments*. Paris: Les Belles Lettres. — *Collection des Universités de France*.
- (1990). *Ménandre. Les Fragments*. Paris: Les Belles Lettres. — *Collection des Universités de France*.
- (1993). *Ménandre. Les Fragments*. Paris: Les Belles Lettres. — *Collection des Universités de France*.
- (1996). *Ménandre. Les Fragments*. Paris: Les Belles Lettres. — *Collection des Universités de France*.
- (1999). *Ménandre. Les Fragments*. Paris: Les Belles Lettres. — *Collection des Universités de France*.
- (2002). *Ménandre. Les Fragments*. Paris: Les Belles Lettres. — *Collection des Universités de France*.
- (2005). *Ménandre. Les Fragments*. Paris: Les Belles Lettres. — *Collection des Universités de France*.
- (2008). *Ménandre. Les Fragments*. Paris: Les Belles Lettres. — *Collection des Universités de France*.
- (2011). *Ménandre. Les Fragments*. Paris: Les Belles Lettres. — *Collection des Universités de France*.
- (2014). *Ménandre. Les Fragments*. Paris: Les Belles Lettres. — *Collection des Universités de France*.
- (2017). *Ménandre. Les Fragments*. Paris: Les Belles Lettres. — *Collection des Universités de France*.
- (2020). *Ménandre. Les Fragments*. Paris: Les Belles Lettres. — *Collection des Universités de France*.

Editions, introductions et commentaires de Plaute

- BAZAN, John A. (1929). *Plautus. A Comedy* [1912]. Wisconsin: Acta à Phillips.
- BRECHT, Bertolt (1929). *Plautus. A Comedy* [1912]. Wisconsin: Acta à Phillips.
- CHAMBERLAIN, John (1929). *Plautus. A Comedy* [1912]. Wisconsin: Acta à Phillips.
- (1932). *Plautus. A Comedy* [1912]. Wisconsin: Acta à Phillips.
- (1935). *Plautus. A Comedy* [1912]. Wisconsin: Acta à Phillips.
- (1938). *Plautus. A Comedy* [1912]. Wisconsin: Acta à Phillips.
- (1941). *Plautus. A Comedy* [1912]. Wisconsin: Acta à Phillips.
- (1944). *Plautus. A Comedy* [1912]. Wisconsin: Acta à Phillips.
- (1947). *Plautus. A Comedy* [1912]. Wisconsin: Acta à Phillips.
- (1950). *Plautus. A Comedy* [1912]. Wisconsin: Acta à Phillips.
- (1953). *Plautus. A Comedy* [1912]. Wisconsin: Acta à Phillips.
- (1956). *Plautus. A Comedy* [1912]. Wisconsin: Acta à Phillips.
- (1959). *Plautus. A Comedy* [1912]. Wisconsin: Acta à Phillips.
- (1962). *Plautus. A Comedy* [1912]. Wisconsin: Acta à Phillips.
- (1965). *Plautus. A Comedy* [1912]. Wisconsin: Acta à Phillips.
- (1968). *Plautus. A Comedy* [1912]. Wisconsin: Acta à Phillips.
- (1971). *Plautus. A Comedy* [1912]. Wisconsin: Acta à Phillips.
- (1974). *Plautus. A Comedy* [1912]. Wisconsin: Acta à Phillips.
- (1977). *Plautus. A Comedy* [1912]. Wisconsin: Acta à Phillips.
- (1980). *Plautus. A Comedy* [1912]. Wisconsin: Acta à Phillips.
- (1983). *Plautus. A Comedy* [1912]. Wisconsin: Acta à Phillips.
- (1986). *Plautus. A Comedy* [1912]. Wisconsin: Acta à Phillips.
- (1989). *Plautus. A Comedy* [1912]. Wisconsin: Acta à Phillips.
- (1992). *Plautus. A Comedy* [1912]. Wisconsin: Acta à Phillips.
- (1995). *Plautus. A Comedy* [1912]. Wisconsin: Acta à Phillips.
- (1998). *Plautus. A Comedy* [1912]. Wisconsin: Acta à Phillips.
- (2001). *Plautus. A Comedy* [1912]. Wisconsin: Acta à Phillips.
- (2004). *Plautus. A Comedy* [1912]. Wisconsin: Acta à Phillips.
- (2007). *Plautus. A Comedy* [1912]. Wisconsin: Acta à Phillips.
- (2010). *Plautus. A Comedy* [1912]. Wisconsin: Acta à Phillips.
- (2013). *Plautus. A Comedy* [1912]. Wisconsin: Acta à Phillips.
- (2016). *Plautus. A Comedy* [1912]. Wisconsin: Acta à Phillips.
- (2019). *Plautus. A Comedy* [1912]. Wisconsin: Acta à Phillips.
- (2022). *Plautus. A Comedy* [1912]. Wisconsin: Acta à Phillips.

23. Ter., Eun., 23.