



HAL
open science

Le théâtre latin de Plaute (Pseudolus) à Cn. Matius

Franck Collin

► **To cite this version:**

Franck Collin. Le théâtre latin de Plaute (Pseudolus) à Cn. Matius. Handbuch der lateinischen Literatur der Antike, Erster Band - Histoire de la littérature latine, Vol. 1, 2014. halshs-03166541

HAL Id: halshs-03166541

<https://shs.hal.science/halshs-03166541>

Submitted on 11 Mar 2021

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.

Le théâtre latin De Plaute (*Pseudolus*) à Cn. Matius

Traduction de l'allemand d'un chapitre du *Handbuch der lateinischen Literatur der Antike*
(Erster Band) : *Die archaische Literatur. Von den Anfängen bis Sullas Tod. Die
vorliterarische Periode und die Zeit von 240 bis 78 v. Chr.*, p. 210-277
herausgegeben von Werner Suerbaum., C.H.Beck Verlag, 2002.

Publié dans *Nouvelle histoire de la littérature latine : Tome 1, des origines à la mort de Sylla*,
de Werner Suerbaum, p. 220-292, traduction française coordonnée par G. Freyburger
et F. Heim, Brepols, Turnhout, 2014.

16. *Pseudolus* (*Pseud.*), « *Le menteur* »

Bibl. 45 : *Texte, Comm.* : G. Ammendola, Naples, 1926 ; E. H. Sturtevant, New Haven, par ex. 1932 ; M. M. Willcock, Bristol, par ex. 1987. – *Texte, trad.* : M. Scandola/C. Questa, Milan, 1983.

T. : 50 : Cic. Cato 50 (T.15). **51** Cic. Q. Rosc. 20: (*C. Fannius Chaerea*) *cuius personam praeclare Roscius in scaena tractare consuevit... Nam Ballionem illum improbissimum lenonem... cum agit, agit Chaeream. Persona illa lutulenta, impura, invisa in huius moribus natura vitaeque est expressa.* **52** Didasc.: *M. Iunio M. fil. pr. urb. / ac(ta) M(egalesiis).*

Résumé : Calidore demande de l'aide à son esclave Pseudolus car sa maîtresse Phénicie doit être vendue le lendemain par Ballion, le marchand de filles (*leno*), à un soldat macédonien qui a déjà avancé 15 des 20 mines du prix d'achat. L'esclave projette d'escroquer l'argent nécessaire à Simon, le père de Calidore. Il va jusqu'à conclure avec ce père, averti de ses ruses, un double pari (pour 20 mines) : il réussira tout à la fois à ce que Simon lui remette quand même l'argent et à dérober Phénicie au *leno*.

Mais le hasard veut que le stratagème réussisse autrement que prévu : par duperie, Pseudolus parvient à intercepter la lettre, d'une valeur de 15 mines, que le soldat a adressée à Ballion, et reçoit d'un ami de Calidore le reste de la somme. De la sorte, il obtient Phénicie du *leno*, en se servant d'un faux messager. Ballion perd le pari – lui aussi pour 20 mines – qu'il avait conclu avec Simon selon lequel le stratagème de Pseudolus échouerait. Simon règle ainsi à Pseudolus la somme de son premier pari ; le marchand de filles, lui, a tout perdu : l'acompte du soldat, Phénicie et l'argent du pari.

Caractéristiques : Le *Pseudolus*, dont le court prologue – assurément non plautinien – annonce une comédie particulièrement longue (1334 v.), fut très aimé de Plaute (T. 50) et repris plusieurs fois à l'époque de Cicéron (T. 51). Ceci s'explique grâce à l'efficacité dramatique des personnages : celle de Pseudolus, esclave culotté et sûr de son triomphe, qui annonce ouvertement ses machinations ; ou bien celle de Ballion, l'entremetteur véreux, qui valut à l'acteur Q. Roscius l'occasion de s'illustrer à l'époque de Cicéron (T. 51). Mais on y apprécie aussi la complexité de l'intrigue, le comique de situation, le truculent « passage en revue des filles » effectué par Ballion, la savoureuse « scène des réprimandes » (I, 2), le motif de l'usurpation d'identité et toute la *maestria* du style comique. La plupart des personnages, y compris dans les rôles secondaires, correspondent aux types de la *palliata* ; plus inhabituel est le giton torturé et, partant, enclin à trahir (IV, 1). La courtisane Phénicie – motif principal de l'intrigue — ne joue qu'un rôle muet dans le « passage en revue des filles. » – Le monologue de Pseudolus avec sa comparaison entre l'invention d'un stratagème et la poésie a conduit à interpréter la pièce entière comme une métaphore de la poésie (un « métathéâtre »).

Bibl. 46 : F. Klinger, *Hermes* 64, 1929, 110-139; J. N. Hough, *The composition of the Pseudolus of Plautus*, *Diss.* Princeton 1931; G. Jachmann, *Philologus* 88, 1933, 443-456; E. Fraenkel, dans: *Kl. Beiträge zur Klass. Phil.* 1, Rome 1964, 487-502; 1^{ère} éd. 1955; G. Williams, *Hermes* 84, 1956, 424-455; G. Rambelli, *Comica graeco-latina*, Pavie 1957; E. Paratore, *REL* 41, 1963, 123-164; T. Mantero, *Maia* 18, 1966, 392-409; J. Wright, *TAPhA* 105, 1975, 403-416 (sur le style); E. Lefèvre, *Hermes* 105, 1977, 441-454; A. Arcellaschi, *Politique et religion*, *REL* 56, 1978, 115-141; J. Adamietz, *Wja N. F.* 5, 1979, 105-116; E. Lefèvre, *SicGymn* 33, 1980, 893-907; G. Arnott, *WS* 95, 1982, 131-148; W. Görler, *Wja N. F.* 9, 1983, 89-107; H. Zäh, *Wja N. F.* 10, 1984, 67-72; J.C.B. Lowe, *CQ* 35, 1985, 411-416 (scène de cuisine); J.G. Griffith, *Festinat senex...*, Oxford 1988, 50-63; E. Stärk, *Wja N. F.* 14, 1988, 151-156 (Aristie,

v. 922-930); Zwierlein, 3, AAWM 1991,14 (§ 126 Bibl.7); J. P. Hallet, CW 87,1993, 21-26; J. Barsby, dans: ScriptOralia 75, 1995, 55-70 (données d'improvisation); A. R. Sharrock, CQ 46, 1996, 152-174 (Le *Pseud.* comme symbole de la fiction plautienne); E. Lefèvre, Plautus' Pseudolus, ScriptOralia 101, 1997.

Problématiques de recherche :

a. Le *Pseud.* est daté par Cicéron (T. 15) comme une œuvre de maturité et datée de l'année 191 par une didascalie (T. 52). Il pourrait avoir été représenté à l'occasion de l'inauguration du temple de la Grande Mère sur le Palatin (Liv. 36, 36, 3 sq.). Le modèle grec n'est pas jusqu'à présent établi avec certitude. Peut-être s'agit-il du *Pseudomenos* d'Alexis (Mantero rapproche le personnage du cuisinier du Frg. 259 d'Alexis) ; le *Katapseudomenos* de Ménandre paraît moins vraisemblable en raison du personnage du *leno* ; on a aussi avancé le nom de Philémon (sur cette question, brièvement, Lefèvre, 1997, 21 sq.). La lecture de la lettre de Phénicie en danger (I, 1) présente un parallèle avec Euripide, *Iph. Aul.* (Fraenkel). –

b. Jachmann voit dans les paris de Pseudolus avec Calidore (I 1) et de Ballion avec Simon (IV 6) une invention plautinienne ayant pour but de renforcer le rôle de l'esclave intrigant ; mais ne serait original que le pari entre Simon et Pseudolus (I 5 ; ses implications dramatiques sont brièvement étudiées par Willcock, 1987, Bibl. 45, 15). La critique a ensuite émis d'autres hypothèses : la pièce résulterait d'une contamination de deux ou plusieurs modèles grecs (Hough), ou bien d'ajouts proprement plautiniens à un modèle grec, du fait de la suppression concomitante de la scène finale de reconnaissance [*anagnorisis*] (Rambelli, 91-125, Paratore ; Lowe ; Stärk) ; ce qui dénoterait une volontaire différenciation, en accord avec les libertés que s'autorisait le théâtre grec lui-même (Williams ; Arnott ; Adamietz ; Görler ; Zäh ; Griffith) ; ces hypothèses retiennent toutes comme critère le seul Acte V, 1. Zwierlein tente de sauver la fidélité de la pièce à son original par la suppression de 244 vers qu'il identifie comme non plautiniens, tandis que Lefèvre, 1977 (révisé en 1997) tient les ajouts et suppressions de Plaute pour responsables des incohérences dramaturgiques.

17. *Rudens* (*Rud.*), « *Le Cordage* »

Bibl. 47 : *Texte, Comm.* : F. Marx, Leipzig 1928 (recensé par A. Thierfelder, *Gnomom* 8, 1932, 625-642) ; A. I. Amatucci, Turin 1949 ; A. Thierfelder, Heidelberg 1949 ; H. C. Fay, Londres 1969

T. : 53 : Plaut. Rud. 1249-1253: *Spectavi ego pridem comicos ad istunc modum / sapienter dicta dicere, atque is plaudier, / quom illos sapientis mores monstrabant poplo: / sed quom inde suam quisque ibant divorsi domum, / nullus erat illo pacto, ut illi iusserant.*

Résumé : Meurtri par l'ingratitude des hommes et par la disparition de sa fille Palestra, Démonès s'est retiré dans une ferme isolée sur la côte proche de Cyrène. Cependant, suite à une tempête provoquée par les dieux, le navire, sur lequel Palestra et sa suivante devaient être amenées en Sicile par l'ignoble proxénète Labrax, vient à s'échouer sur un rivage voisin. Les deux femmes trouvent refuge à proximité du temple de Vénus auprès de la prêtresse Ptolémocratie, si bien que Palestra ne peut retrouver, dans l'immédiat, ni son père, ni son amant Plésidippe. De son côté, ce dernier a chargé son esclave Trachalion de la rechercher. Face au proxénète, qui atteint justement la plage avec ses compagnons de naufrage, les deux femmes bénéficient de la protection de Trachalion, et de Démonès appelé en renfort. La reconnaissance ne devient possible que lorsque Gripus, esclave de Démonès, rapporte la cassette de Palestra qu'il a repêchée en mer et contenant les effets permettant de l'identifier. Il en appelle à l'arbitrage de Démonès contre les prétentions de Trachalion. Le cordage (*rudens*), au bout duquel sont ballottés, comme des esquifs, les personnages, a donné son nom à la pièce. Gripus doit renoncer au trésor, mais gagne sa liberté ; seul l'entremetteur repart les mains vides.

Caractéristiques : La technique de l'exposition (montrant successivement les rapports entre les personnages, la mise en scène d'une ferme et d'un temple sur un rivage désert, et une situation initiale qui intervient après une tempête) est inhabituelle. L'action, placée sous le signe de la Fortune [*Tychè*] et construite sur une reconnaissance [*anagnorisis*], présente une teinte notablement religieuse et tragique : Arcturus, le dieu du prologue, proclame l'efficace de la justice céleste, sur laquelle s'interroge Palestra après son naufrage ; comme dans la tragédie, les deux femmes en danger cherchent refuge au pied d'un autel ; deux scènes de conflit juridique rappellent, à ce sujet, les *Epitrepontes* de Ménandre. Le personnage de Démonès, âgé et aigri, est façonné avec une plasticité inhabituelle. L'esclave rustaud, soudainement captivé par les grâces féminines, tout comme le pêcheur qui, suite à sa pêche miraculeuse, bâtit des châteaux en Espagne dont il ne tardera pas à être amèrement déçu, offrent l'un et l'autre une image bouffonne. Les doubles fiançailles (celui, ordinaire, du couple des amants, complété par un second, de l'esclave et de la servante) sont simplement annoncées, sans être représentées sur scène. Inhabituels sont encore, dans le cadre de la Néa, les rôles de la vénérable prêtresse et du chœur de pêcheurs chantant sa détresse. Le proxénète et son ami sont caricaturaux. – On trouve

exprimée, dans le *Rudens*, la critique d'une comédie utilisée comme « instance dispensatrice de morale ».

Bibl. 48 : Drexler 1934 (§ 126 Bibl.7); Fields, 1938 (§ 126 Bibl.3), 84-92. 106f. (Technique de l'exposition); H. Lucas, PhW 58, 1938, 398 f. (modèle grec); W. E. J. Kuiper, (comme Bibl.31), 2: Diphilus doel en deel in de Rudens van Plautus, Amsterdam 1938; E. Fraenkel, CQ 36, 1942, 10-14; A. Klotz, RhM 95, 1952, 292-311; Friedrich, 1953 (Bibl.1), 171-232; E. Détienné, BIBC 31, 1958, 5-21; R.B. Lloyd, AJPh 84, 1963, 146-161; A. Garzya, dans: M. Renard 1, 1969 (Bibl.19), 365-373; A. Traglia, Lezioni di letteratura Latina, Rome 1970, 70-109; Gaiser, 1972 (§ 126 Bibl.1), 1075 f.; E.W. Leach, Texas Studies in Lit. and Language 15, 1974, 915-931 (signification symbolique); M. M. Henderson, Akroterion 22, 1977, 8-14 (Structure); D. F. Sutton, CJ 74, 1978, 22-25; Konstan, 1983 (Bibl.1), 73-95; E. Lefèvre, Diphilos et Plautus, AAWM 1984, 10, Wiesbaden 1984; R. G. Ussher, Diphilus and Plautus's Rudens, dans: Multarum artium scientia. R. G. Tanner, éd. de K. Lee, Auckland 1993, 35-42; P. Riemer, Das Spiel im Spiel, Stuttgart 1996, 133-161; A. Garzya, La parola e la scena, Naples 1997, 397-407 (l'unité); Questa, 1997 (Bibl.38), 39-45.

T. : 54 Plaut. Rud. 32 sq. : *Primumdum huic esse nomen urbi Diphilus / Cyrenas voluit.*

Problématiques de recherche :

a. Les allusions à une guerre (v.82) et à la tactique des Vélites menée en 211 av. J.-C. (v.525) permettent de dater approximativement la pièce autour de la 2^{ème} Guerre Punique ; Marx, 1928 (Bibl. 47) date la pièce, sur la base d'arguments fragiles, de la fin du III^{ème} S., mais le thème sérieux et le nombre élevé de *cantica* indiquent une date postérieure. La *lex Plaetoria*, mentionnée dans les v. 1380-1382 et dans Pseud. 303 sq., n'a pas de date connue. – Le prologue (T.54) cite Diphile comme auteur du modèle grec. On doit lui imputer cette mise en scène, inhabituelle chez Plaute, avec ce début presque tragique (Friedrich, 1953, Bibl. 1 ; Konstan, 1983, Bibl. 1, 73-95 ; Sutton), le romanesque des péripéties et la violence des passions (Ussher y ajoute la proximité avec le drame satyrique). L'identification avec son Ἐπιτροπή demeure indémontrable. Fraenkel, Détienné et Lloyd mettent en évidence les conceptions grecques, principalement dans le prologue d'Arcturus ; l'exposition, faite d'un point de vue divin, et qui rend possible l'ironie dramatique, doit remonter à l'original (Abel, 1955, Bibl. 1, 97-104). –

b. Marx, 1928 (Bibl. 47), voit dans le Rud., à l'exception des traits d'humour plautiniens, une traduction fidèle d'une pièce de Diphile. Mais les *cantica* et la dérogation à la règle des

trois personnages en III 6 et IV 4 indiquent un remaniement plautinien plus profond. – Jachmann, 1931 (Bibl. 1), 3-104, et Drexler démontrent l'importance des reprises plautiniennes à partir de III, 1. À ces présomptions de contamination, Friedrich, 1953 (Bibl. 1 ; cf Klotz) oppose la pratique dramatique grecque. À la suite de Garzya et de Henderson, Lefèvre, s'appuyant sur la reconstruction hypothétique de l'original due à Kuiper, conclut à un profond remaniement du Rud. à partir de I, 2 (Démonès-Pleusidippe). Selon Riemer, Plaute voulait, à travers le nouveau titre *Rudens*, souligner son ajout personnel : la scène du cordage. – Konstan remarque la présence d'éléments d'utopie politique dans la scène de Gripus.

18. *Stichus* (*Stich.*), « *Stichus* »

Bibl. 49: *Texte, Comm.*: H. Petersmann, Heidelberg 1973.

Résumé : Deux sœurs, Panégyris et Pamphila, sont depuis deux ans sans nouvelles de leurs époux qui, à la suite d'une dispute avec leur beau-père Antiphon, sont partis réparer leur fortune, gaspillée en profusions, dans une expédition commerciale. Antiphon veut par conséquent pousser ses filles à se remarier, mais elles s'en défendent adroitement en lui retournant ses préceptes moraux. Or, voici que reviennent les deux frères, annoncés par un parasite toujours affamé, et chargés de trésors. Après les retrouvailles et la réconciliation, Antiphon leur réclame une courtisane en cadeau, mais il en sera privé, tout comme le parasite perdra son invitation tant convoitée à banqueter. La pièce s'achève sur des chants lestes et des danses d'esclaves, car Stichus (l'esclave éponyme) avait sollicité une journée de congé après ce long voyage, afin de faire la fête avec son amante Stéphanie chez son rival.

Caractéristiques : La pièce, à laquelle il manque aussi bien une intrigue qu'une reconnaissance, s'avère, en dépit de quelques turbulences ponctuelles, pauvre en action dramatique. Une part considérable des seulement 775 vers est occupée par des dialogues de circonstance, des escarmouches pauvres en action, des monologues étirés à l'excès, et par les distractions légères d'esclaves festoyant. Du point de vue des personnages, inhabituelles sont les deux jeunes épouses, dont les différences de caractère sont finement tracées, moralement supérieures à leur beau-père qui ne s'intéresse qu'aux biens matériels et s'avère par la suite avide d'amour; inhabituel n'en est pas moins le parasite déçu de tous côtés et qui s'en va au désespoir. La peinture de la fête des esclaves est exécutée de manière vivante, cependant, à la

différence de celle qui clôt le *Dyskolos* de Ménandre, elle n'a aucune fonction dramatique du point de vue de l'action principale.

Bibl. 50 : W. B. Sedgwick, CR 39, 1925, 59 f. (composition); W. G. Arnott, Dioniso 45, 1971-1974, 549-555; Id., BICS 19, 1972, 54-79; Id., dans: Acta conventus Lat. litt. linguaeque fovendis, Malte 1976, 306-311; G. Petrone, Morale e antimorale nelle commedie di Plauto, Palerme 1977; G. Vogt-Spira, dans: ScriptOralia 25, 1991, 163-174.

T. : 55 Didascalica Stichus : *Graeca Adelphoe Menandru/ acta ludis plebeis/ Cn. Baebio C. Terentio aed. pl.* (= 200 v. Chr.)/ <Egit> *T. Publilius Pellio*, / <modos fecit> *Marcipor Oppii*, / *tibiis Sarranis totam.* / *C. Sulpicio C. Aurelio cos.* (= 200 v. Chr.).

Problématiques de recherche :

a. La didascalie T.55, nous indiquant la datation, parle de la technique des flûtes d'accompagnement (dite « sarranique » : une technique inconnue ; Petersmann, 1973, Bibl. 49, 85). Le *Stichus* fut représenté pour la première fois en 200, lors des *ludi plebei* de novembre. Avec sa thématique du retour au foyer et sa fête aux accents légers, il s'accorde bien avec l'état d'esprit de la fin de la 2^{ème} Guerre Punique. –

b. Sans l'indication de la didascalie, nul n'aurait supposé que cette comédie à l'intrigue ténue, se fondait sur une pièce de Ménandre : les Ἀδελφοί a, constituée de deux, voire de trois parties. En tout état de cause, le début de la pièce, avec les deux sœurs finement caractérisées et l'astucieuse manière dont elles s'opposent à leur père, remonte à Ménandre (Arnott). Petersmann entend, après la redécouverte du *Dyskolos* de Ménandre, faire remonter l'ensemble à Ménandre. Vogt-Spira attribue à Plaute l'ensemble de la conception, en dépit de fautes de dramaturgie. Selon Petrone, l'intention littéraire de Plaute ne se situe pas dans la structure dramatique, mais dans le contraste psychologique et moral des parties initiale et finale.

19. *Trinummus* (*Trin.*), «*Les Trois sous / Les Trois écus* »

Bibl. 51 : *Texte, Comm.* : J. Brix/M. Niemeyer/F. Conrad, Berlin 1931⁶; J. Tambornino, Paderborn 1953.

T. : 56 Plaut. Trin. 18-20 : *Huic graece nomen est Thensauro fabulae: / Philemo scripsit, Plautus vortit barbare:/ nomen Trinummo fecit; 843 sq: Huic ego die nomen Trinummo facio: nam ego operam meam/ tribus nummis hodie locavi ad artis nugatorias.*

Résumé : Parce que Lesbonicus a dilapidé l'argent de son père Charmide, ce dernier est parti en expédition commerciale. Il a confié à son ami Calliclès son fils et sa fille nubile. Calliclès a racheté à vil prix au pauvre Lesbonicus la maison paternelle afin de préserver le trésor que Charmide y avait enterré (d'où le titre de la comédie grecque : Θησαυρός) pour servir de dot à sa fille. Lysitèles demande sa main, bien qu'elle ne semble avoir aucune dot à apporter. Dans un sursaut de générosité, Lesbonicus parvient à vendre son dernier domaine, pour offrir une dot à sa sœur. Calliclès prélève secrètement de l'argent sur le trésor et le fait transmettre comme étant un don du père parti en voyage, ceci par l'entremise d'un sycophante, qui doit toucher trois sous pour cette commission (d'où le titre latin de la comédie). Mais celui-ci rencontre Charmide, qui rentre inopinément de voyage et dont la méfiance croît lorsqu'il apprend que sa maison a été vendue à Calliclès son voisin. Après s'être fait brièvement expliqué le bien-fondé de cette affaire, Charmide donne son accord aux fiançailles de sa fille avec Lysitèles et fixe un mariage à Lesbonicus, son fils prodigue, comme condition de son pardon.

Caractéristiques : L'action scénique du *Trinummus* (1189 v.) ne comprend pas de rôles féminins - à l'exception des deux personnages allégoriques du prologue, Luxuria et Inopia - mais elle est régie par quatre vieillards, qui, pour deux d'entre eux, instaurent un plan pour le bien d'un autre. Face à eux ne se tiennent que deux jeunes gens, un esclave, peu actif, et un sycophante au rôle chargé. Les vastes réflexions sur les valeurs morales et les vicissitudes de l'existence sont remarquables. Tous les personnages veulent agir avec générosité ; le comique réside dans le fait qu'ils essuient des reproches immérités et que leurs motivations restent cachées. Lessing en approuva le contenu moral, dont il se servit pour écrire son *Trésor* en 1750.

Bibl. 52 : T. Frank AJP 53, 1932, 152-156; B. Krysinié-Jozefowicz, 1949 (Bibl.36); F. Zucker, *Freundschaftsbewahrung in der neuen attischen Komödie*, Ber. über die Verhandl. SAW Leipzig 98.1, Berlin 1950; Perna, 1955 (Bibl.1), 324-334; E. R. Lehmann, *Gymnasium* 67, 1960, 73-90; P. Grimal, *Dioniso* 43, 1969, 363-375; J. P. Stein, *CB* 47, 1970, 7-13; E. Segal, *AJP* 95, 1974, 252-264; E. Fan-Tham, *Hermes* 105, 1977, 406-421; W. S. Anderson, *Traditio* 35, 1979, 333-345; R. Hunter, *MH* 37, 1980, 216-230; A. S. Gratwick, *Mnemosyne Ser.* 4, 34, 1981, 331-350 (pour IV 3); F. Muecke, *TAPhA* 115, 1985, 167-186; G. Maurach, *Gymnasium*

94, 1987, 298-306 (v. 301-401); E. Lefèvre, dans: (Recueil) Blänsdorf, 1990 (§ 118 Bibl.lb), 45-54; L.Benz, dans: *ibid.*, 55-68; Lefèvre, 1995 (Bibl.36) 61-145.

Problématique de recherche :

a. Dans le prologue (T.56), Luxuria indique au spectateur le nom de l'auteur grec, Philémon, et le titre latin, *Thensaurus* d'après la pièce grecque. La datation du Trin. s'appuie sur l'évocation d'une censure (v. 872 : 194/3 ou 189/8) et une allusion à la « patience » des Syriens (v. 542 sq.), qui ne pouvait être intelligible aux Romains qu'après la guerre contre Antiochus (189/8) ; les allusions à une augmentation des prix (v.484), aux Campaniens (v. 545 sq.), au Pont et à l'Arabie (v. 933 sq.), aux *novi aediles* (v. 990) et le regret du recul des traditions (*passim*) ne contiennent aucun indice d'ordre chronologique (Abel, 1955 , Bibl. 1, 141-148). –

b. En dépit de la mention d'un modèle grec dans le prologue, le remarquable éventail de personnages, la coloration romaine d'importantes parties moralisantes et certaines incohérences dramaturgiques ont conduit à soupçonner un profond remaniement de la part de Plaute. Jachmann, 1931 (Bibl. 1), 225-244, fait remonter l'essentiel des passages moraux à Philémon et considère qu'à l'exception de quelques ajouts ponctuels (Abel, 1995, Bibl. 1, 19-25 ; Hunter ; Gratwick) la structure de l'original est conservée. Dans les discussions sur la fidélité en amitié et sur le désintéressement du prodigue (Gaiser, 1972, § 126, Bibl., 1097 sq.), Plaute fait intervenir (selon Zucker ; Lehmann ; Grimal ; Fantham) des thèmes issus de la philosophie (populaire) grecque. Frank veut voir dans les parties moralisantes une approbation des tendances conservatrices de Caton ; Stein, Anderson, Lefèvre et Benz parviennent à la conclusion que la contradiction entre le discours et les actes cachent le véritable caractère des *senes* ainsi que la duplicité morale de Caton. Sur les manœuvres de tromperie dans le dialogue entre le père et son fils (II 2), cf Maurach ; sur l'originalité de la scène du sycophante, Muecke.

c. Dans la continuité de la thèse de Krysiniel-Józefowiczs (1949) montrant de nombreuses coupures plautiniennes, Lefèvre, 1995 (Bibl. 36) conclut, à partir de présupposés juridiques et d'erreurs dans la logique dramatique, à un profond remaniement plautinien.

20. *Truculentus* (Truc.), « *Le Rustre / Le Bourru* »

Bibl. 53 : *Texte, Comm.*: P. J. Enk, 1-2, Leyde 1953 ; K. H. Kruse, Diss. Heidelberg 1974 ; (aperçu :) *Trad., texte, comm.* : W. Hofmann, Darmstadt 2001 - *Etat de la question*: Enk, 1953, 1, 9-15 ; Broccia, 1982 (Bibl. 54), 160-164 ; Lefèvre, 1991 (Bibl. 55), 176-178.

Résumé : Diniarque, que sa liaison avec la cupide courtisane Phronésie a pratiquement ruiné, se voit, au retour d'un voyage diplomatique, menacé d'être évincé par un riche rival, le soldat Stratophane. En outre, Phronésie, par l'entremise de son esclave Astaphie, aussi rouée qu'elle, convie, comme troisième amant, Strabax un jeune paysan, dont l'esclave Truculentus désapprouve la coûteuse aventure et menace de la révéler à son père ; plus tard, il succombe lui-même au charme d'Astaphie. Diniarque, qui balance entre amour et ressentiment, est finalement mis par Phronésie dans la confidence : elle s'est procuré un bébé, par l'entremise de sa coiffeuse Sura, avec lequel elle compte faire chanter le soldat. Mais Calliclès, le voisin, qui a soumis à un interrogatoire sa servante et la coiffeuse Sura, apprend, éberlué, que les deux femmes ont subtilisé le bébé de sa fille, né secrètement, et que son père n'en est autre que Diniarque. Celui-ci se dit prêt à épouser la fille de Calliclès, mais il laisse l'enfant à la rusée Phronésie pour quelque temps encore afin qu'elle puisse duper Stratophane. Dans la scène finale, la courtisane se tient en arbitre du conflit qui oppose ses deux amants rivaux, Strabax et Stratophane.

Bibl. 54 : H. Hauschild, *Die Gestalt der Hetäre in der griech. Komödie*, Diss. Leipzig 1933; Perna, 1955 (Bibl.1), 431-443; Enk, 1953 (Bibl.53), 22-27 (valeur littéraire); dans : B. L. Ullman, éd par C. Henderson, Rome 1964, 49-65; P. Grimal, REL 47 bis, 1969, 85-98 (misogynie); Id., Dioniso 45, 1971-1974, 532-543 (principes artistiques); C.S. Dessen, PhQ 56, 1977, 145-168 (traits satiriques); Petrone, 1977 (Bibl.50), 22 sq 71, 76-79; G. Broccia, WS 95, 1982, 149-164; Konstan, 1983 (Bibl.1), 142-164; F. Olef-Krafft, dans: *Concentus hexachordus*, éd. de P. Krafft/H.J. Tschiedel, Ratisbonne 1986, 103-121 (Variantes à la norme).

T. : 57 Cic. Cato 50 (T. 15). **58** Don. Ter. Ad. 986 : *Bene in postremo dignitas personae huius seruata est, ne perpetuo commutata videretur, ut Truculenti apud Plautum.*

Caractéristiques : Le manque d'action et de structure dramatiques dans le *Truculentus* (986 v.) laisse supposer que la fierté que Plaute éprouvait, dans sa vieillesse, pour cette comédie (T.57) reposait sur la caractérisation chatoyante des personnages représentés, quand bien même le soudain revirement d'opinion de Truculentus était déjà surprenant pour les Anciens (T.58). La teneur littéraire et morale du *Truc.*, qui, par l'intrigue, les personnages et les thèmes, s'écarte des comédies habituelles de Plaute, demeure controversée. L'intrigue ne s'appuie pas sur un amour contrarié ; ni les subterfuges ni la reconnaissance ne contribuent à la progression dramatique ; à la fin, la situation des personnages n'a pratiquement pas changé. Quatre *iuvenes*

que séparent le caractère, le statut social et le langage, sont dominés par une courtisane trompeuse, cupide sans limites, sûre d'elle-même et éhontée, de même que par son esclave qui est du même acabit, et ils consentent à s'en faire dépouiller. Hommes et femmes s'adonnent sans scrupules et avec cynisme à leurs appétits sexuels et matériels. Deux servantes se livrent sans vergogne à un pendable trafic de bébé. La séduction et la grossesse d'une fille de bonne famille ne suscitent ni émotion ni fin heureuse ; même le grand-père qui s'inquiète de son petit-fils trouve le moyen de faire une affaire, en baissant le montant de la dot. Le soldat, qui se croit père, voit sa fierté paternelle tournée en caricature. Celle qui triomphe, ce n'est pas la morale bourgeoise restaurée, mais une odieuse courtisane, qui endosse en même temps le rôle du proxénète/maître-chanteur, jusqu'à la fin victorieuse sous « le haut patronage de Vénus » (v. 967). La pièce est amoral, mais nullement obscène néanmoins. La misogynie, qui se répand dans la toute la comédie grecque et latine, et se voit pousser ici à un degré caricatural, se trouve contrebalancée par l'expression de remarques équivalentes sur la lubricité et la stupidité masculines.

Bibl. 55 : Perna, 1955 (Bibl. 1), 431-443 ; E. Lefèvre, dans *ScriptOralia* 25, 1991, 175-200

Problématique de recherche :

a. Le témoignage de Cicéron selon lequel le *Truc.* serait une œuvre de vieillesse (T.57) s'accorde avec l'allusion à une période de paix (v. 74-76) et à des triomphes obtenus par subreption (v. 486, cf le discours de Caton *De falsis triumphis* de 189) ; Kruse, 1974 (Bibl. 53), 20-23, ne voit de période de paix qu'à partir de 187 et soupçonne dans l'*Homeronida* (v. 485) une allusion à Ennius et à son *Ambracia* représentée en 187 à l'occasion d'un triomphe contesté de Fulvius Nobilior ; les *noui magistratus* (v. 761) nous conduisent à la date de 186. – La recherche d'un modèle grec n'a pas donné de résultat. –

b. La transmission du texte du *Truc.* est particulièrement mauvaise ; de nombreuses corruptions ont pu être corrigées grâce au commentaire très utile d'Enk (Bibl. 53). Que Diniarque connaisse le vol du bébé dans le prologue (v. 85-90), puis l'omette par la suite (v. 199 sq.), constitue un indice qu'il y eut précédemment, à cet endroit, un prologue dit par un dieu. Au vu des contradictions dramaturgiques, Lefèvre établit que la composition plautinienne s'appuie sur un décor mobile de *palliata*.

21. *Vidularia* (*Vid.*), « *La petite valise* » (*fragmentaire*)

Bibl. 56 : *Texte, Comm.* : R. Calderan, Palerme 1982.

T. : 59 Plaut. Vid. 6 : *Sc<h>edi<a haec> vo<catur ?> g<r>ae<ce ?...> noster f<ecit> V<idularia>m* (suppl. Leo)

Résumé : Le jeune Nicodème, qui, lors d'un naufrage, a perdu sa bien-aimée Soteris ainsi que tous ses biens, est recueilli par le pêcheur Gorginès après que son radeau se fut échoué sur la plage. Nicodème veut être embauché comme travailleur agricole chez le vieux Dinias, bien que la vie citadine ne l'ait habitué à aucune tâche physique. Dinias, qui a en tête le fils qu'il a perdu, se montre plein de compassion pour le malheureux. Lorsque Gorginès est sollicité pour arbitrer une dispute entre le pêcheur Caciste et l'esclave Aspasius à propos d'une valise pêchée en mer par Caciste, les bijoux contenus dans cette dernière permettent la reconnaissance finale : Nicodème est le fils de Dinias tandis que Soteris, qui s'était réfugiée dans le temple, est la fille de Gorginès.

Caractéristiques : Autant que l'on peut identifier l'intrigue à partir des fragments, la *Vidularia* était une comédie de reconnaissance [*anagnorisis*] sur fond sérieux. Elle présente des similitudes d'action, de mise en scène et d'atmosphère avec le *Rudens* inspiré de Diphile, mais aussi avec les *Epitrepontes* de Ménandre. Contrairement à l'habitude, la reconnaissance d'un *iuvenis* occupe une position centrale. Exceptionnellement, tous les noms sont grecs.

Bibl. 57 : Marx, 1928 (Bibl. 47), 271-273 ; Friedrich, 1953 (Bibl. 1), 199-212 ; Lefèvre, 1984 (Bibl. 48), 37-39 ; K. Dér, CQ N. S. 37, 1987, 432-443.

Problématique de recherche : De cette dernière pièce du corpus des 21 comédies de Plaute (lequel remonte probablement à Varron), on trouve de larges fragments de quatre scènes conservés dans le codex Ambrosianus (A, 91 vers incomplets, plus 13 autres fragments, soit 106 vers au total) qui, le titre mis à part, sont totalement absents de la recension palatine (P.). Le prologue, complètement perdu, donnait le titre grec de la pièce : *Schedia* (« Le Radeau », T.59). La ressemblance avec le *Rudens* suggère que son auteur pourrait être Diphile, mais Dér, 1987, fait remarquer à juste titre la différence de l'action.

22. Fragments

Bibl. 58 : *Etudes* : H. Lucas, RhM 87, 1938, 188-190 ; H.T. Rowell., AJPh 73, 1952, 268-280; C. Questa, RCCM 1, 1959, 307-309; L. Strzelecki, GIF 12, 1959, 305-308; T. Mantero, dans: Menandrea. Miscellanea philologica, Gêne 1960, 125-152; R. Ehrman, ICS 12, 1987, 85-91; V. Jarcho, dans : M. Capasso, Papiri letterari greci e latini, Galatina 1992, 325-330.

Mis à part les 21 comédies du corpus de la traduction manuscrite, 34 titres (dont deux doubles titres) accompagnés de 88 fragments, et 82 autres fragments de comédies inconnues, ce qui représente un total de 183 vers, nous ont été transmis (sur la question de leur authenticité, *infra* d). Neuf des 13 titres grecs sont des substantifs ou des adjectifs caractérisant un personnage : *Agroecus*, *Boeotia* (également attribuée à Aquilius, cf § 131.4), *Cesistio* (?), *Colax* (Jarcho), *Dyscolus* (selon Mantero, le modèle est Ménandre, l'adaptation est post-plautinienne), *Lipargus*, *Phago*, *Plocinus*, *Schematicus*. Viennent ensuite deux noms propres (*Acharistio*, *Artemo*) et deux noms d'objets (*Astraba* ou *Clitellaria*, « La Selle pour femme », dont le thème serait, d'après Ehrmann, celui d'un esclave amoureux ; *Condalium* « L'Anneau d'esclave »). Pareillement, plus de la moitié des titres latins caractérisent les personnages : *Addictus*, *Caecus vel Praedones*, *Commorientes*, *Faeneratrix* (Rowell), *Fugitivi* ; quelques uns d'entre eux semblent mieux convenir à l'atellane ou au mime plutôt qu'à la *palliata* : *Leones Gemini*, *Parasitus Medicus*, *Parasitus Piger*, *Sitellitergus* (« Le Laveur de vaisselle »), *Trigemini*. Cependant, ni ces titres, ni ceux qui évoquent des choses – *Bacaria*, *Carbonaria*, *Frivolaria*, *Nervolaria* ; *Calceolus*, *Cornicula*, *Fretum* (l'histoire, selon Lucas, d'une courtisane qui dévore tout), *Hortulus* – pas plus que les quelques titres formés de noms propres (*Saturio*, sans doute, comme pour *Persa*, un nom de parasite) – ne donnent le moindre indice à propos de l'intrigue, aussi longtemps que ces pièces ne pourront être reliées avec quelque certitude à un modèle grec. Parmi les titres de Ménandre, on note : *Agroikos* (traité aussi par Antiphane, Augéas et Philémon), *Boitia*, *Daktylios* (= *Condalium*), *Dyskolos* (Strzelecki, 1959 ; Mantero, 1960), *Kolax*.

Comme certaines parties du *Kolax* de Ménandre traduites par Plaute (et auparavant par Naevius) ont également été utilisées par Térence, on peut admettre que les figures du soldat fanfaron et finalement dupé, et de son flatteur, aussi avide que railleur, ont été campés d'une manière similaire à celle du *Miles gloriosus*. – Il faut remarquer que, d'après le témoignage de Térence (Ad. 6-11), Plaute, dans ses *Commorientes*, avait laissé inutilisée une scène de bastonnade particulièrement efficace dans l'original de Diphile, dont Térence ne s'était ensuite pas privé pour pimenter ses *Adelphes*.

Parmi les fragments exploitables se trouve le *canticum* d'un parasite avide de succulents poissons (*Bacaria*) et le monologue d'un autre parasite qui s'irrite contre les cadrans solaires, inutiles aux affamés (*Boetia*). Dans la *Faeneratrix*, une esclave remercie sa maîtresse de l'avoir affranchie ; le contexte romain permet une nouvelle fois d'identifier une libre adaptation de l'original grec. La prédilection pour les catalogues humoristiques de toutes sortes se reflète également dans ces fragments ; mais elle n'était pas non plus étrangère à Ménandre (*Kolax* 30 f. Sandb., frg. 416. 614. 800 K.-Th.).

C. Etudes de points précis

a. Langue

Bibl. 59 : cf § 126.d. - W.M. Lindsay, *The syntax of Plautus*, Oxford 1907, nouvelle éd. New York 1936; Haffter, 1934 (§ 102 Bibl.4b), 126-143; J. N. Hough, *AJPh* 55, 1934, 346-364 (les mots grecs); F. Middelman, *Griech. Welt und Sprache in Plautus' Komödien*, Diss. Münster, Bochum 1938; J. Marouzeau, *Quelques aspects de la formation du latin littéraire*, Paris 1949, 25-28; Perna, 1955 (Bibl.1); W. Stockert, *Commentaire de l'Aulularia de Plaute*, Stuttgart 1983, 206-241; R. Maltby, *CQ* 35, 1985, 110-123 (Le Grec chez Térence et Plaute); Id., dans: *Papers of the Leeds intern. Latin Seminar* 8, Leeds 1995, 31-69 (Le Grec, avec listes jointes); H. Petersmann, *AAntHung* 37, 1996/97, 199-211 (*sermo rusticus*).

(1) Les comédies de Plaute sont le témoignage le plus signifiant du latin de la fin du III^e S. et du premier tiers du II^e S. av. J.C.. Alors que ses prédécesseurs des deux générations précédentes, et les inscriptions de la même époque, restent, en majeure partie, soumis à une langue et à des règles de style conservatrices, Plaute emploie un latin qui a largement dépassé la morphologie et la syntaxe archaïsante, et qui se place sur la voie du préclassicisme.

(2) Le texte original de Plaute n'est à restaurer que dans une certaine mesure. Les hésitations sur l'orthographe telle qu'elle a été transmise sont les mêmes que pour les autres poètes et prosateurs du II^eS et sont imputables à l'altération initiale du texte dans les exemplaires de théâtre, et à la modernisation involontaire des copistes. Quelques formes anciennes, qui étaient déjà obsolètes du temps de Plaute (Inf. Pass. *-ier*, Gén.f. *-ai*), ont été conservées pour des raisons métriques ou par concision. En résumé, l'orthographe archaïque devait jouer un rôle

plus important à l'origine que dans nos éditions annotées. Même si la graphie des géminées est déjà employée dans les inscriptions contemporaines, elle s'était vraisemblablement imposée depuis longtemps en littérature ; des formes comme *necesus*, *Bacanal* dans le *Senatum consultum de Bacchanalibus* de 186 ne déterminent pas, en dépit de leur authenticité, une orthographe équivalente chez Plaute. Mais même lorsque nous avons une connaissance sûre de l'orthographe – comme l'absence du *y* ou de l'aspiration (le jeu de mot *Chrysalus* – *crucisalus* en *Bacch.* 362 ne fonctionne qu'avec *Crusalus*) – l'éditeur d'aujourd'hui est aussi peu assuré de sa restitution complète (*Ampitruo*, *Sticus*) que, *mutatis mutandis*, l'éditeur d'Homère. Des inconséquences sont inévitables (*Saturio*, mais *Lycus*).

(3) Bien que la prosodie, la morphologie et la syntaxe suivent des règles archaïques et montrent des hésitations, l'hypotaxe et la construction des périodes laissent déjà reconnaître un état de la langue largement avancé par rapport au latin archaïque.

b. Style

Bibl. 60 : A. Thierfelder, *Hermes* 74, 1939, 155-166; F. H. Reimers, *Der plautin. Schimpfwörterkatalog*, Diss. Kiel 1957; G. Luck, *Über einige Interjektionen der lat. Umgangssprache*, Heidelberg 1964; I. Opelt, *Die lat. Schimpfwörter*, Heidelberg 1965; J.-P. Cèbe, *La caricature et la parodie dans le monde romain*, Paris 1966, 46-138; J. Blänsdorf, *Archaische Gedankengänge in den Komödien des Plautus*, Wiesbaden 1967; H. Happ, *Glotta* 45, 1967, 60-104 (langue familière et soutenue); Flury, 1968 (§ 126 Bibl. 5), 27-32. 70-85 (langage amoureux); W. T. Mac Cary, *Servus gloriosus. A study of military imagery in Plautus*, Diss. Stanford Calif. 1969; I. Fischer, *StudClas* 13, 1971, 59-78 (langue soutenue de Plaute); E. Fantham, *Comparative studies in Republican Latin imagery*, Toronto 1972, 72-81; Wright, 1974 (§ 126 Bibl. 5); H. Zehnacker, dans (Hommage) P. Boyancé, Rome 1974, 769-785 (philosophique); A. Traina, *Forma e suono da Plauto a Pascoli*, Bologne ²1999 (1^{ère} éd. 1976; stylistique des sonorités); Pétrone, 1977 (Bibl. 50); Kessissoglu, 1982 (§ 102 Lit.4b); G. A. Sheets, *ICS* 8, 1983, 195-209 (influence de la tragédie); P. Bertini, *MD* 14, 1985, 45-77 (style du monologue); R. Danese, *MD* 14, 1985, 79-99 (langue artistique de Plaute); Mols-Berger, 1989 (§ 102 Bibl. 4b); W. Hofmann, dans: (Vol.) C. W. Müller, 1992 (§ 103.7 Bibl. la), 143-158.

Le lexique et le style montrent une conscience stylistique hautement développée. Plaute utilise tous les registres de la rhétorique littéraire : les sonorités, les figures de mots et de sens,

la métaphore filée. Mais le vocabulaire et la souplesse de la versification ne sont pas les seuls à s'élever à une hauteur préclassique. Plaute (et les autres dramaturges du II^oS.) montre encore une riche aptitude à créer des noms et des verbes de signification abstraite ou à formuler des points de vue théoriques. Tous les registres de style sont employés, de la simple narration jusqu'au déchaînement du pathos, et le foisonnement des genres, poétiques ou prosaïques, conduisent, dans leur visée parodique, à élever le style ou à susciter le comique : outre la tragédie, on y rencontre l'épopée, le lyrisme, les formules solennelles des prêtres (prière, rituel de mariage), la langue des magistrats (texte de loi, contrat, édit), les discours et les lettres. L'emploi de ces genres différents vise un public qui se montre réceptif. Parmi les autres moyens spécifiques de son style, l'auteur emploie encore le latin vulgaire ou les mots empruntés au grec et depuis longtemps enracinés dans la langue latine, que ce soit dans leur usage oral (jurons, mots familiers), technique (art et marchandises de luxe) ou soutenu. Les rôles-types sont caractérisés autant par leur manière de s'exprimer que par leur niveau de langue. Le mode d'expression rustique est rare et les esclaves ne parlent pas un « latin d'esclaves ». Mais Plaute est encore loin du vérisme expressif au sens que Pétrone lui a donné.

c. Métrique et chant (*cantica*)

Bibl. 61 : (*cf* aussi § 129 Bibl. 19d): E. Fraenkel, *Ictus et accents im lat.* Sprechvers, Berlin 1928; F. Crusius, *Die Responion in den plautin. Cantica*, Leipzig 1929; H. Drexler, *Plautin. Akzentstudien 1-3*, Breslau 1932-1933 (nouvelle éd. Hildesheim 1967); M. Gigante, *PP* 2, 1947, 300-308; Ph. Wh. Harsh, *Iambic words and regard for accent in Plautus*, Stanford Calif. 1949; H. Drexler, *Maia* 11, 1959, 260-314 (accent); G. Maurach, *Untersuchungen zum Aufbau plautin. Lieder*, Diss. Hamburg, Göttingen 1964; H. Drexler, *Lizenzen am Versanfang bei Plautus*, Munich 1965 (revisé par C. Questa, 1984, voir plus bas 427-439); C. Questa, *Introduzione alla metrica di Plauto*, Bologne 1967; J. Hellegouarc'h, *IL* 20, 1968, 119-128 (la métrique comme moyen stylistique dans *Capt.*); E. Paratore, *Maske & Kothurn* (*Vierteljahresschr. für Theaterwiss.*) 15, 1969, 131-160; L. Braun, *Die Cantica des Plautus*, Diss. Francfort 1969, Göttingen 1970; Id., *WS* 83, 1970, 66-83 (polymétrie); B. Bader, *Szenentitel und Szeneneinteilung bei Plautus*, Diss. Tübingen 1970, 85f. (sur la répartition C = *cantica* et DV = *diverbium*); G. Maurach, *AClass* 14, 1971, 37-66 (les hiatus); A. S. Gratwick/S. J. Lightley, *CQ* 32, 1982, 124-133 (les quantités comme moyen stylistique); C. Questa, *Il reiziano ritrovato*, Gêne 1982 (Etat de la question, 9-124); R. Raffaelli, *Ricerche sui versi lunghi di Plauto e di Terenzio*, Pise 1982; S. Boldrini, *Gli anapesti di Plauto*, Urbino 1984; C. Questa,

Numeri innumeri, Rome 1984; A. S. Gratwick, Commentaire des *Ménechmes*, 1993 (Bibl. 32), 248-260 (présentation nouvelle de mètres); T. Gerick, *Der versus quadratus bei Plautus und seine volkstümliche Tradition*, ScriptOralia 85, 1996; J. C. Dumont, dans: De la scène aux gradins, révisé par. B. Leguen, Pallas 47, 1997, 41-50 (vers lyriques dans la Néo).

T.: 60 Gel 1, 24, 3 (T.28). 61 Plaut. Stich. 758-760 (§ 126 T.21).

(1) Les recherches sur la métrique plautinienne (cf § 126.e) définissent les règles de quantité et de césures, ainsi que les rapports existant entre l'accent d'un mot (ou d'un groupe de mots) et le mètre d'un vers donné. Le vers et ses *kola* rythment aussi la succession des mots, la construction de la phrase et les structures sonores (Traina, 1999, Bibl. 60). Plaute était célèbre pour la diversité de sa versification. A l'inverse de la Néo qui substitue rarement le trimètre iambique au trépidant tétramètre trochaïque, et limite à un très petit nombre de cas l'anapeste pour exprimer une vive émotion (Mén., *Leukadia* Frg 258 K.-Th.), la plupart des comédies de Plaute ont un mouvement mélodramatique. L'accompagnement des flûtes ne s'interrompt que dans les vers parlés au sens strict, c'est-à-dire dans les sénaires iambiques (T. 61). Plus la versification est déterminée par la musique, en particulier dans les *cantica*, plus relâchée est la relation entre l'accent du mot et la longueur du mètre.

(2) Les *cantica* polymétriques qui, dans les manuscrits sont indiqués par la lettre C (les passages autres portant le sigle DV = *diverbiium*), se distinguent des formes lyriques du théâtre grec en ce qu'ils sont chantés presque sans exception par une seule voix, à la rigueur dans un dialogue (pas une fois en duo), et qu'ils ne s'organisent pas en strophes ou en répons métriques (une exception en Plaute, *Merc.* 356-363). Même si les éléments musicaux du théâtre romain remontent pour une large part au développement de la tragédie grecque postclassique, cela ne suffit pas à donner une explication valable de l'origine des *cantica*, puisque les formes métriques de la *palliata* n'ont pas jusqu'à présent été relevées dans le théâtre hellénistique. La tentative de rapprocher les *cantica* romains des monodies hellénistiques citées par Athénée (14, 620D, 621B) en donne une idée, car celles-ci étaient apparemment détournées du drame et représentées partiellement sur scène. Mais l'exemple conservé le plus long, la « plainte d'une jeune fille », présente une tout autre construction métrique. L'influence de la tradition italienne, comme celle qu'évoque Tite-Live (7,2,7), à propos des *impletae modis saturae*, se heurte à des réserves, en raison de l'emploi de la métrique grecque (exception faite du maniérisme). Il est

très peu crédible que les *cantica* de comédies aient été sans lien avec ceux des tragédies romaines, compte tenu des parodies très variées existant au sujet de tragédies.

d. *Forme artistique*

Bibl. 62 : Hough, 1939 (Bibl. 3) (monologues de transition); R. Crahay / M. Delcourt, AIPhO 12, 1952, 83-92 (rupture de l'illusion); Abel, 1955 (Bibl. 1) (prologue); Perna, 1955 (Bibl. 1); E. G. Loitold, Untersuchungen zur Spieltechnik der Plautin. Komödie, Diss. Vienne 1957; F. Stoessl, sur le prologue, RE XXIII 1, 1957, 2384-2403; Marti, 1959 (§ 126 Bibl. 3); B. Jozefowicz, Eos 50,1, 1959-60, 99-108 (l'utilisation libre de motifs littéraires); L. Papi, RIL 102, 1968, 549-592 (le comique); V. V.J. Rosivach, TAPhA 101, 1970, 445-461 (scènes); W. Steidle, Probleme des Bühnenspiels in der Neuen Komödie, GB 3, 1975, 341-386 (nouvelle éd. dans: Id., Ausgew. Aufsätze, Amsterdam 1987, 395-440) (la représentation); Gaiser, 1972 (§ 126 Bibl. 1); Sandbach, 1977 (§ 125 Bibl. 1), 118-134; Chiarini, 1979 (Bibl.1); C. Questa, MD 8, 1982, 9-64 (les prologues et les masques); R. Raffaelli, Dioniso 54, 1983, 193-202 (prologues); Questa / Raffaelli, 1984 (§ 126 Bibl. 2b) (les prologues et les masques); Blänsdorf, 1993 (Bibl.5), cf Id., dans: Panorama du théâtre antique, Cahiers du GITA 9, et A. Moreau, Montpellier 1986, 133-151; R. C. Ketterer 58, 1986, 193-216. 59, 1986, 93-135. 60, 1986, 29-72 (valeur dramaturgique de la requête); Schmude, 1988 (§ 126 Bibl. 5) (les disputes verbales); J. C. B. Lowe, RhM 133, 1990, 274-297, (les chœurs); Wal-Lochny, 1992 (§ 126 Bibl. 3), 128-193 (les scènes de disputes); G. Vogt-Spira, dans: B. Zimmermann, 1995 (§ 118 Bibl. 1b), 70-93 (l'improvisation).

T.: 62 Euanth. de com. 3,8: (*Terentius*) *nihil ad populum facit actorem velut extra comoediam loqui, quod vitium Plauti frequentissimum.*

Sous l'influence, sans doute, d'un théâtre italien plutôt grossier, mêlant improvisation et personnages types, Plaute a modifié la forme artistique de ses modèles grecs et mis de côté jusqu'au plus petit morceau de chant choral qui s'y trouvait. Mais il a néanmoins accru la part musicale grâce à de longues parties versifiées et aux *cantica*. Ses effets reposent sur le foisonnement débordant des moyens linguistiques, métriques, musicaux et scéniques, et sur l'alternance rapide entre action, réflexion et chant. Cet art de Plaute, qui vise les applaudissements du public, qui néglige par endroits la logique dramatique, tout comme l'illusion scénique (T.62), et ne redoute pas les allusions aux enjeux scéniques, lui a survécu

dans la mesure où le philhellénisme romain commença à apprécier les formes artistiques cultivées des œuvres grecques originales. Comme les prologues n'obéissaient à aucune forme stricte, on a débattu à leur sujet, pour savoir si Plaute était intervenu pour les raccourcir ou pour les rallonger, ou si c'était là le travail d'un adaptateur tardif ; leur authenticité, partielle ou totale, est un des problèmes les plus délicats de son œuvre. Les prologues peuvent être prononcés – directement au début ou bien après une scène d'introduction – par un dieu du prologue, un personnage de la pièce, ou bien une personne extérieure à la fiction scénique. Ils comprennent les éléments suivants : mention de l'auteur grec et romain, du titre de la comédie, valeur et intérêt de la pièce, allusion à la représentation et à ses circonstances ; rétrospective sur ce qui précède l'action, personnages principaux, situation initiale, orientations sur la suite de l'intrigue (*argumentum*) ; enfin exhortations au public. Quand les prologues manquent, ou qu'ils ont été délaissés par Plaute, l'exposition débute par un monologue ou un dialogue. Le type de prologue littéraire apologétique ou polémique propre à Térence n'existe pas chez Plaute.

e. Contenu et effets

Bibl. 63 : B.A. Taladoire, Essai sur le comique de Plaute, Monaco 1956; E. W. Segal, Roman laughter, Cambridge Mass. 1968; Garbarino, Filosofia, 1973, 183-200. 544-560 (anthologie des passages philosophiques chez Plaute); N. Zagagi, Tradition and originality in Plautus, Göttingen 1980 (thème de l'amour); Pétrone, 1983 (Bibl. 1); Ch. Gizewski, dans: R. Werner, éd. de W. Dahlheim etc., Constance 1989, 81-105 (représentation des mœurs); G. Petrone, dans: Coll. de l'École française de Rome 161, Rome 1992, 51-57 (Philosophie); Anderson, 1993 (Bibl. 1); Arnott, 1997 (§ 126 Bibl. 3) (scènes d'amour); R. Raccanelli, L'amicitia nelle commedie di Plauto, Bari 1998; pour les personnages caricaturés § 126.a.

Le contenu des comédies leur garantit un effet durable par-delà le simple divertissement ; de riches réflexions philosophiques portant sur l'homme, le destin, l'amour, l'amitié et les sujétions humaines ajoutent leur commentaire à l'action comique. Même si le monde grec se dessine à l'arrière-plan, ce qui l'emporte, c'est le point de vue sarcastique visant la morale, l'autorité des anciens et des parents, mais aussi le constat que l'homme se réduit à sa destinée, à sa passion propre, ou seulement à ses fautes et à des contingences. Cela suscite en lui un sentiment tout à la fois d'inquiétude et de libération face à la conscience traditionnelle qu'il avait de lui-même. Or, c'est cette liberté de mœurs qu'encouragèrent, au même moment, l'hellénisation et le philhellénisme croissant qui suivit la conquête de la Grèce.

f. Histoire de la culture

Bibl. 64 : Middelmann, 1938 (Bibl. 59); P. S. Dunkin, *Post-Aristophanic comedy*, Urbana 111, 1946 (aspect social); M. Delcourt, *AC* 17, 1948, 123-132 (coût des esclaves); G. E. Duckworth, dans: éd. A. C. Johnson, Princeton 1951, 36-48 (aspect social); P.J. Enk, dans: *Miscellanea G. Galbiati* 1, Milan 1951, 105-120 (romanisation); J. A. Hanson, *TAPhA* 90, 1959, 48-101 (religion); D. C. Earl, *Historia* 9, 1960, 235-243 (terminologie politique); Spranger, 1960, ³1984 (§ 126 Bibl.2e), 90-119; U.E. Paoli, *Comici latini e diritto attico*, Milan 1962; E. Schuhmann, *Die soziale Stellung der Frau in den Komödien des Plautus*, Diss. Leipzig 1975; R. Schilling, dans: éd. dirigée par P. Grimal 1975 (§ 118 Bibl. 1b), 342-353 (religion); Konstan, 1983 (Bibl. 1), 57-72, 1^{ère} éd. 1976 (rôle de l'état); L. Perelli, *StudRom* 26, 1978, 307-327 (aspect social); E. Lefèvre, *SicGymn* 33, 1980, 893-907 (le manque de réalisme du monde de la scène); A. Vaccaro, *QILL* 2-3, 1980-81, 251-274 (les métiers); J. Dingel, *Gymnasium* 88, 1981, 489-504 (questions sur l'esclavage); Z. Hoffmann, *Oikumene* 3, 1982, 217-223 (la parodie du *mos maiorum*); J.-M. André, *Vichiana* 12, 1983, 15-35 (l'argent); C. S. Tomulescu, dans: éd. A. Guarino 6, Naples 1984/85, 2771-2781; G. Guastella, *La contaminazione e il parassita*, Pise 1988, 81-109; S. Santoro-Bianchi, *MEFRA* 109, 1997, 765-812 (la peinture).

Dans la terminologie gréco-latine, la référence à des situations et à des événements patents, à la littérature ou à l'effervescence littéraire, et à d'autres réalités, est intimement liée à la compréhension et à la pensée du monde antique. Néanmoins la comédie s'arroge toujours le droit de mêler les différents domaines culturels ou de les éloigner de la réalité. Comme source, par exemple, de notre connaissance de l'état et de la politique, et, à l'intérieur de ceux-ci, de la société des esclaves, de notre connaissance de l'économie, du droit et de la religion, on ne doit utiliser Plaute qu'avec grande précaution. Mais il demeure un témoignage authentique pour comprendre, sans le déprécier, son public.

D. Transmission et réception

a. Transmission

Bibl. 65 : A. Thierfelder, *De rationibus interpolationum Plautinarum*, Leipzig 1929; G. Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, Florence, 1934, ²1952, 51f., 331-354; V.

Orlando, *Aevum* 14, 1940, 573-581 (les traductions italiennes de la Renaissance); G. Redard, dans: *Mélanges*, M. Niedermann, Neuchâtel 1944, 73-79 (les problèmes des éditions); Id., dans: *Hommage à M. Niedermann*, Bruxelles 1956, 296-306; Bader, 1970 (Bibl. 61); K.-U. Wahl, *Sprecherbezeichnungen mit griech. Buchstaben in den Hss. des Plautus und Terenz*, Diss. Tübingen 1974; C. Questa, dans: P. Grimal (éditeur), 1975 (§ 118 Bibl. 1b), 326-341 (la colométrie la plus ancienne des *cantica*); C. Questa, dans: *Il libro e il testo*, éditeurs C. Questa / R. Raffaelli, Urbino 1984, 339-348 (organisation graphique des *cantica*); B. Munk Olsen, *L'étude des auteurs classiques latins aux XI^e et XII^e Siècles*, 2, Paris 1985, 229-241 (catalogue des manuscrits); *Nuovi studi su Plauto*, éditeurs M. Bettini /C. Questa, Pise 1985; C. Questa, *Parerga Plautina*, Urbino 1985; K. H. Chelius, *Die Codices Minores des Plautus*, Baden-Baden 1989.

T.: 63 Varro Ling. 8,36: *Dissimile Plautus et Plautius et commune, ut huius Plauti et Marti.*
64 Gell. 3,3,10: *In eodem libro Varronis id quoque scriptum et Plautium fuisse quempiam poetam comoediarum. Quoniam fabulae <illae>, Plauti inscriptae forent, acceptas esse quasi Plautinas, cum essent non a Plauto Plautinae, sed a Plautio Plautianae.* **65** Gell. 3, 3, 11 f.: *Feruntur autem sub Plauti nomine comoediae circiter centum atque triginta; (12) sed homo eruditissimus L. Aelius quinque et viginti eius esse solas existimavit.* **66** Serv. vita Verg.1.88 ed. Harv.: *Plautum alii dicunt scripsisse fabulas XXI, alii XL, alii C.* **67** Gell. 3, 3, 9: T.5. **68** Gell. 3, 3, 1: *Verum esse comperior... non indicibus Aelii nec Sedigiti nec Claudii nec Aurelii nec Accii nec Manilii super his fabulis, quae dicuntur,ambiguae', crediturum, sed ipsi Plauto moribusque ingeni atque linguae eius.* **69** Cic. fam. 9, 16, 4: *Ut Servius, frater tuus, quem litteratissimum fuisse iudico, facile diceret, « hic versus Plauti non est, hic est ».* **70** Gell. 3, 3, 3 f.: *Hac enim iudicii norma Varronem quoque usum videmus. Nam praeter illas unam et viginti, quae « Varroniana » vocantur, quas idcirco a ceteris segregavit, quoniam dubiosae non erant, set consensu omnium Plauti esse censebantur, quasdam item alias probavit adductus filo atque facetia sermonis Plauto congruentis... (4) Nam (s.e. Boeotia) cum in illis una et viginti non sit et esse Aquili dicatur, nihil tamen Varro dubitavit, quin Plauti foret.* **71** Gell. 3, 3, 6f.: *Favorinus quoque noster, cum « Nervulariam » Plauti legerem, quae inter incertas habita est, et audisset ex ea comoedia versum hunc: « scrattae, scrupedae, strittivillae sordidae », ... : ,vel unus hercle' inquit ,hic versus Plauti esse hanc fabulam satis potest fidei fecisse'.**72** Gell. 3, 3, 13 : *Neque tamen dubium est, quin istaec, quae scriptae a Plauto non videntur et nomini eius addicuntur, veterum poetarum fuerint et ab eo retractatae, expolitae sint ac propterea resipiant stilum Plautinum.* **73** Char. GL 1, 198, 24-26 K.; Rufin. gramm. GL*

6, 560, 28-561,10 K.: *Sisenna in commentario Poenuli Plautinae fabulae... in Pseudolo... Scaurus in eadem fibula... Sisenna in Rudente ... in Amphitrione ... in Captivis ... in Aulularia ...*; Hier. adv. Rufin. 1, 16: *Puto quod puer legeris ... commentarios . . . et aliorum in alios, Plautum videlicet...* **74** De plus anciens *argumenta*, non-acrostiches, se trouvent dans les *codices* Palatins, pour Amph., Aul., Merc., Mil. (et en outre dans l’Ambrosianus pour Pseud., Pers., Stich.) ; quant aux *argumenta* acrostiches pour chaque comédie, ils se rattachent à celles-ci (sauf pour Bacch., Vid., le début du texte étant perdu).

Les textes de comédies restèrent, après la mort de Plaute, entre les mains des régisseurs et des acteurs, qui travaillèrent dessus en vue de nouvelles représentations ; des traces de *retractiones* s’offrent dans les multiples versions de la fin des *Captivi* ou du *Poenulus*, ou des doubles formulations, comme dans les vers Men. 1037-1044, qui reviennent avec quelques variantes entre 1028 et 1029. De cette époque proviennent les dates de représentations (didascalies T.15.24.55) avec des indications sur l’auteur, le titre des pièces, les fêtes religieuses où elles furent données, les magistrats qui les offrirent, le régisseur, le compositeur et le style de la musique, et enfin le nom des consuls (complet seulement pour Stich., partiel pour Pseud.).

La philologie plautinienne commence par des questions d’authenticité. Auteur à succès, Plaute suscita des imitateurs dont le projet était de vendre leurs œuvres sous le nom de Plaute. Varron (§ 284 ; T.63.64) tint pour possible que les comédies d’un certain Plautius furent attribuées à Plaute en raison du même génitif *Plauti*. Des confusions supplémentaires se créèrent sur certains titres doubles comme pour *Casina* = *Sortientes*, *Mostellaria* = *Phasma* et vraisemblablement *Clitellaria* = *Astraba*. Ce sont finalement 130 comédies qui ont ainsi été transmises sous le nom de Plaute. A la fin du II^e S. av. J.C., la question de l’authenticité était déjà d’actualité. Aelius Stilo (§192 W.2) ne reconnut que 25 comédies pour véritables, d’autres philologues 40 ou bien 100 (T. 65.66). Accius (§ 122) établit une liste des œuvres et démontra (T.67) l’inauthenticité de 7 comédies (aujourd’hui perdues). C’est à cette liste que se rangèrent, dans le dernier quart du II^e S., Volcacius Sedigitus (§ 144), Ser. Clodius (§ 280), Aurelius Opillus (§ 193.2) et Manilius (§ 151). Dès le I^{er} S. av. J.C., les catalogues d’œuvres plus anciens parurent douteux, vu l’incertitude de preuves extérieures, si bien que l’on s’en remit à des critères d’immanence de l’œuvre, tels que le contenu, l’esprit et le style (T.68). Toutefois, faute d’outils philologiques fiables pour établir les textes de comédies, on soumit peu à peu l’orthographe, la morphologie et la syntaxe à une modernisation de la langue. Cicéron et Varron disposaient déjà de ces textes pour la lecture. Un connaisseur, aussi bien qu’un homme instruit en littérature, contemporain de Cicéron, croyait pouvoir juger, avec une sensibilité aiguisée du

style, de leur authenticité, même à partir de vers isolés (T.69). Varron (T.70) se fondait sur des critères stylistiques appliqués à un catalogue hiérarchisé, dont la quintessence fut les 21 comédies reconnues, sans doute possible, comme authentiques ; chez Aulu-Gelle (T.70), elles prirent déjà le nom de (*fabulae*) *Varroniana*. Que ce chiffre de comédies, considérées par Varron comme incontestablement authentiques, correspondent à notre corpus de Plaute, il est pour le moins hasardeux de l'affirmer. Des connaisseurs tardifs tinrent pour authentiques un panel plus large de comédies, quand bien même elles étaient livrées sous d'autres noms, en raison de leur style plautinien (T.71). Aulu-Gelle laissa même accroire, plus tard, que d'autres poètes (plus anciens) de comédies devaient leur style « plautinien » à un travail de retouche mené par Plaute lui-même (T.72). Mis à part les 21 *Varroniana*, les titres et les fragments de 32 comédies nous ont été transmis.

On présume que l'une des collections des comédies plautiniennes, organisée sur la base des 21 *fabulae Varroniana* (T.70), date de la fin du I^{er} S. av. J.C.. La facture de l'ensemble fait songer à un travail de cette époque, comme, entre autres, l'ordre semblable de *Capt. Curc.*, *Cas.*, *Cist.* l'atteste. Mais les citations grammaticales font référence à des corpus de comédies plus importants et à des variantes de texte. Les commentaires d'un certain Sisenna (qui ne semble pas devoir se confondre avec l'historien et le traducteur d'Aristide) et de Terentius Scaurus (§ 433) à propos d'*Amph.*, *Aul.*, *Bacch.*, *Capt.*, *Poen.*, *Pseud.*, *Rud.* (T.73), appartiennent au II^e et III^e S., de même que les résumés d'intrigue en vers (*argumenta*) dans les *codices* Palatins (T. 74). Dans l'Antiquité tardive, les manuscrits de Plaute furent munis du nom de l'auteur, du titre de la comédie, du résumé, acrostiche ou non, de l'intrigue en vers (*argumenta*), du nom des personnages et de leur rôle dans les didascalies précédant chaque scène (ce n'est qu'à l'époque moderne que la mention de chaque rôle et la numérotation des scènes et des vers sont devenues courantes).

Jusqu'à l'Antiquité tardive, on distingue deux familles pour la transmission manuscrite :

(1) Le témoignage écrit le plus ancien est l'Ambrosianus G 82 sup. (A), qui date du III^e-V^e S., et fut mutilé au VIII^e S. Il comprend 251 parchemins avec les restes de toutes les comédies, excepté *Amph.*, *Asin.* *Aul.*, *Curc.*, et a été recouvert par la copie du *Livre des Rois* de l'*Ancien Testament*. Le décryptage du palimpseste fut initié par A. Mai (Milan, 1815), et achevé par W. Studemund. Le *codex* A présente souvent, à côté de nombreux textes corrompus, un état plus ancien que les manuscrits du Moyen-âge, et il est particulièrement important en raison de ses didascalies portant sur le *Pseud.* et le *Stich.*, sa colométrie des *cantica*, et ses suscriptions dans *Cas.* et *Epid.*.

(2) A l'époque carolingienne, on retrouve le groupe des manuscrits *Palatins* (P) : (2.1) un manuscrit perdu de Sens, intitulé *Codex Turnebi* (T), dont une version est mise en valeur par les *Adversaria* de A. Turnebus (Paris, 1564-1573) et une autre par W. M. Lindsay (1897), à partir d'une édition de Plaute réalisée par Gryphius (Lyon, 1540), provenant d'un assemblage, découvert à Oxford, de Pseud., Poen., Bacch., Pers., Rud. ; (2.2) le *Palatinus Vaticanus* 1615 (B, intitulé *Vetus Camerarii*), du XI^eS., avec 20 pièces, dont les 8 premières ont été corrigées au moyen de leçons meilleures, et le titre de la *Vidularia* ; (2.3) le *Palatinus Heidelb.* 1613 (C, intitulé *Decurtatus*), du X^e-XI^e S., avec les 12 dernières pièces ; (2.4) le *Vaticanus* 3870 (D, intitulé *Ursinianus*), du XI^e S., qui, pour les 12 dernières pièces, reste proche du manuscrit C, et, pour Amph., Asin., Aul., Capt., du manuscrit B. – Dans les *Palatini*, la colométrie des *cantica* est continûment négligée. –

(3) Les *Codices minores* de Plaute sont indépendants de A et des *Palatini*, *codices* écrits en caroline minuscule, et revenant sur les 8 premières pièces : PE = Cod. Vossianus Leid. Q. 30 (V), cod. Ambrosianus J 257 (E, tous les deux du XII^eS.), et PJ = fragm. Ottobonianum Vatic. misc. 687 (O, 11. Jh.), cod. Londinensis, Brit. Library 15 C XI (J, XII^eS.), Florilegium Cantabrigiense (Ca, XIII^eS.) et le Florilegium Osborns von Gloucester (Os.)

b. Réception antique

Bibl. 66 : (cf aussi § 129 Bibl. 21a): Leo, *Plaut. Forsch.* 23-62; S. Costanza, *Messana* 4, 1955, 159-178 (*Fulgentius* indépendant de A et P); H. B. Mattingly, *Latomus* 19, 1960, 230-252 (les représentations les plus récentes); A. Ronconi, *Maia* 22, 1970, 19-37; Bländs Dorf, 1974 (§ 125 Bibl. 1); S. M. Goldberg, *Traditio* 43, 1987, 359-367 (Quintilien); H. D. Jocelyn, dans: *Dramaturgie et actualité du théâtre antique*, *Pallas* 38, 1992, 337-344; H. N. Parker, *AJPh* 117, 1996, 585-617; H. D. Jocelyn, dans: *Hommage to Horace*, sous la dir. de S. J. Harrison, Oxford 1995, 228-247 (le jugement d'Horace); Bertini, 1997 (Bibl. 1), 125-219.

T.: 75 Ter. Andr. 18-20 (§ 126 T.25). 76 Plaut. Cas.11-15 (T.37). 77 Non. 596,5-7 L.: Varro *Parmenone: In argumentis Caecilius poscit palmam, in ethesin Terentius, in sermonibus Plautus.* 78 Gell. 3,3,9: T.5. 79 Varro ling. 9,106: *Quod Plauti aut librarii mendum si est, non ideo analogia.* 80 Cic. de orat. 3,45: *Eam (s.e. Laeliam) sic audio, ut Plautum mihi aut Naevium videar audire.* 81 Cic. off. 1,104: (*iocandi genus*)... . *alterum elegans, urbanum, ingeniosum, facetum, quo genere non modo Plautus noster et Atticorum antiqua comoedia, sed etiam philosophorum Socraticorum libri referti sunt.* 82 Cic. orat. 184: *Comicorum senarii propter*

similitudinem sermonis sic saepe sunt abiecti, ut nonnumquam vix in eis numerus et versus intellegi possit (cf 67). 83 Hor. epist. 2,1,57f.: *Dicitur Afrani toga convenisse Menandro, / Plautus ad exemplar Siculi properare Epicharmi. 84* Hor. ars 270-272: *At vestri proavi Plautinos et numeros et / laudavere sales; epist. 2,1,170-176: Aspice, Plautus/ quo pacto partis tutetur amantis ephebi, / ut patris attenti, lenonis ut insidiosi, / quantus sit Dossennus edacibus in parasitis,/ quam non astricto percurrat pulpita socco. / Gestit enim nummum in loculos demittere, post hoc / secuus, cadat an recto stet fabula talo. 85* Hor. ars 53-55: *Quid autem / Caecilio Plautoque dabit Romanus ademptum / Vergilio Varioque? 86* Quint. inst. 10,1,99: *In comoedia maxime claudicamus. Licet Varro Musas, Aeli Stilonis sententia, Plautino dicat sermone locuturas fuisse, si Latine loqui vellent. 87* Plin. epist. 6,21,4: *Scripsit (sc. Vergilius Romanus) comoedias Menandrum aliosque aetatis eiusdem aemulatus; licet has inter Plautinas Terentianasque numeres; 1,16,6: Legit mihi nuper epistulas; uxoris esse dicebat. Plautum vel Terentium metro solutum legi credidi. 88* Fronto p. 56,18-21 v.d. H. : *Rari admodum veterum scriptorum in eum laborem studiumque et periculum verba industriosius quaerendi sese commisere... poetarum maxime Plautus. ib. p. 160,8-10: In ore plebis adhoc pervolgatum est usque hoc genus verborum; Accius, Plautus, Sallustius saepenumero... <adhibet>. 89* Gell. 20,10,2: *Si quid igitur ex Vergilio, Plauto, Ennio quaerere habes, quaeras licet. 90* Gel 1,7,17: *Plautus verborum Latinorum elegantissimus; 6,17,4: Plautus quoque, homo linguae atque elegantiae in verbis Latinae princeps; 19,8,6: Plautus, linguae Latinae decus. 91* Arnob. nat. 4,35: *Quin et ille in fabulis maximus ipse regnator poli sine ulla nominis maiestatisque formidine adulterorum agere introducitur partes; cf 7,33. - Prud. perist. 10,226 sq: Cur tu, sacrate, per cachinnos solveris, / cum se maritum fingit Alcmenae deus? 92* Euanth. de com. 3,5 sq: *(Terentius) temperavit affectum, ne in tragoediam transiliret; Quod cum aliis rebus minime obtentum et a Plauto ... et multis fere magnis comicis invenimus. (6) Adde quod nihil abstrusum ab eo ponitur aut quod ab historicis requirendum sit, quod saepius Plautus facit et eo est obscurior multis lotis ... (8) Et item quod nihil ad populum facit actorem velut ex tragoedia (codd.: extra comoediam multi edd.) loqui, quod vitium Plauti frequentissimum. 93* Serv. Aen. 3,42: *„Scelerare` polluere, et est sermo Plautinus, quo hodie non utimur. 94* Diom. GL 1,382,16 K.: *Auctores quibus eloquentiae et elegantiae tributa est opinio... item Plautus. 95* Claud. Mam. epist. ad Sapaudum 205 sq E.: *Naeivius et Plautus tibi ad elegantiam ... usui sint. 96* Hier. epist. 22,30,1 sq: *Itaque miser ego lecturus Tullium ieiunabam ... Plautus sumebatur in manibus. 97* Hier. epist. 57,12,3: *Haec est Plautina eloquentia. 98* Rufin. apol. adv. Hier. 2,13: *Quaero ... si Plautus comicus aut Terentius . . . istud nefas in Deum ex suo ore protulerit? ... Sic dum totus Plautinae et Tullianae cupis eloquentiae sectator videri ...; cf Hier.*

adv. Rufin. 1,13. **99** Hier. epist. 49,18,3; 50,1,2. **100** Hier. epist. 106,3,3 sq : *Hanc esse regulam boni interpretis, iōdi&wmata linguae alterius suae linguae exprimat proprietate, quod et Tullium ... fecisse convincimus et Plautum, Terentium Caeciliumque eruditissimos viros; ib. 57,5,5: Terentius Menandrum, Plautus et Caecilius veteres comicos interpretati sunt: numquid haerent in verbis ac non decorem magis et elegantiam in translatione conservant quam vos veritatem interpretationis? **101** Macr. Sat. 2,1,10 sq : *Et iam primum animadverto duos quos eloquentissimos antiqua aetas tulit, comicum Plautum et oratorem Tullium, eos ambos etiam ad iocorum venustatem ceteris praestitisse. (11) Plautus quidem ea re clarus fuit, ut post mortem eius comoediae, quae incertae ferebantur, Plautinae tamen esse de iocorum copia noscerentur.* **102** Sidon. carm. 2 de Anthemio Augusto: 190 f.: *Qua Crispus brevitate placet, ... / quo genio Plautus;* carm. 23,148f.: *Et te, tempore qui satus severo / Graios, Plaute, sales lepore transis?* **103** Rufin. GL 6,564,20-565,5 K.: *Hinc putantur metro carere nec lege ulla contineri. Mensuram esse in fabulis [hoc est metron] Terentii et Plauti et ceterorum comicorum et tragicorum dicunt hi: Cicero ...**

La mention la plus ancienne de Plaute se trouve chez Térence qui, pour défendre sa pratique de compilation de plusieurs modèles grecs (procédé de *contaminatio*), se réfère à ses prédécesseurs Naevius, Plaute et Ennius (T.75). Les comédies de Plaute ont été rejouées, selon les attentes du public, pendant une génération à peu près, comme le raconte le prologue de la *Casina* composé après Plaute (T.76). Cette exceptionnelle faveur de Plaute, plus importante que celle obtenue par Térence, ne se rencontre pas ailleurs parmi les témoignages antiques (Parker, 1996).

La critique esthétique a été inaugurée par Volcacius Sedigitus (§ 144), qui reconnaît à Plaute la deuxième place dans le canon des 10 auteurs de comédies, juste après Caecilius Staius, devant Naevius, et loin devant Térence (§ 125 T.5). Varron est plus explicite, qui, dans sa comparaison des trois plus grands auteurs de comédies, Caecilius, Térence et Plaute, trouve chez ce dernier les meilleurs dialogues (*sermones*) (T.77). Ses recherches pointues, à la fois littéraires, linguistiques et historiques, sur la comédie romaine et sur Plaute, le conduisent à utiliser ce dernier comme une source du latin archaïque (T.78) ; il reconnaît vite la difficulté de faire la distinction entre les singularités propres au latin archaïque et les erreurs tardives de transmission (T.79).

Au I^oS. av. J.C., le public se désintéresse des représentations de Plaute. Ceci explique que Cicéron ne juge, en général, que le style et la langue de l'auteur, car son admiration provient d'une simple lecture du texte. Il loue chez Plaute la fluidité et la sobriété du style, qu'il croit

reconnaître dans l'élocution de Laelia (T.80), et l'élégance de son humour (T.81). Mais la versification du sénaire employé par l'auteur de comédie lui paraît trop proche de la prose au point de ne parvenir qu'à peine à distinguer le rythme et le vers (T.82). Ce n'est pas une raison pour conclure à une absence de forme des vers comiques ; Cicéron se reporte à des vers tels que *Aul. 1 : Ne quis miretur qui sim, paucis eloquar*, qui se laisse lire comme de la prose pure, mais constitue bien un vers régulier.

Avec son sens aigu de l'art, le poète augustéen Horace se moque (T.83 ; § 283) de la ferveur de ses prédécesseurs pour la versification et l'humour de Plaute, et ressent comme exagérée la comparaison des auteurs dramatiques romains avec leurs modèles grecs, tout particulièrement celle de Plaute avec Epicharme. Car il lui reproche d'avoir négligé la caractérisation artistique des personnages au profit du thème de la cupidité, et délaissé les rôles dramatiques pour des procédés satiriques empruntés à la farce, comme le balourd Dossenus de l'atellane (T.84). Pourtant, s'agissant de l'audacieuse rénovation de la langue latine, il s'en remet à Caecilius et à Plaute (T.85).

L'intérêt pour la comédie demeure faible encore au I^o S. ap. J.C.. Comme Horace, Quintilien (T.86) ne comprend pas la ferveur qu'ont marquée les époques précédentes pour les comédies romaines et estime ne rien voir en elles qui puissent concurrencer leurs modèles grecs.

Ce n'est qu'avec le goût renouvelé pour l'archaïsme que Plaute retrouve des lecteurs fervents. Le jeune Pline voit aussitôt en lui un modèle pour le style comique et épistolaire de ses contemporains (T.87). Le premier, Fronton aime citer avec à propos des passages de comédies et il les recommande pour la formation d'un style personnel (T.88). Aulu-Gelle, qui aime les questions philologiques inhérentes à Plaute (T.89), et recourt aux recherches varroniennes sur Plaute, en vient à parler presque trente fois de Plaute et à disserter longuement sur des questions d'authenticité (T.68). Pour lui, Plaute est l'incarnation de l'élégance en matière de style (T.90).

Les Chrétiens furent choqués par le contenu immoral des comédies et en particulier par le traitement burlesque des dieux dans *Amphitryon* (T.91). Pourtant les comédies trouvèrent encore au IV^oS. des lecteurs attentifs. Certes Evanthius (§ 526.2) critique, au vu de l'art de Térence, les ruptures de style de Plaute, notamment ses emprunts fréquents à la tragédie, et son obscurité due à l'indigence de commentaires (T.92). Servius (§ 612) examine l'écart de langue entre son époque et celle de Plaute (T.93), tandis que Diomède (§ 524) reprend à son actif l'éloge bien connu de l'élégance stylistique de la poésie latine archaïque (T.94). Ammien Marcellin, qui prête à sa langue le lustre stylistique d'une coloration archaïsante, aime le plautinisme et fait allusion, une fois (28,4,12) au *Miles gloriosus*.

L'apogée ultime de cet intérêt pour Plaute prend corps avec Claudianus Mamertus (T.95) et Saint Jérôme. Ce dernier non seulement recourt à Plaute, si un texte de Cicéron lui fait défaut (T.96), mais il en apprécie de surcroît le style élégant (T.97) ; le débat sur la question s'étendit aussi aux moyens humoristiques employés par Plaute (T.98.99). L'exemple des comiques romains et de Cicéron lui sert à justifier sa méthode de philologue qui consiste à ne pas traduire la Bible mot à mot, mais dans son intelligibilité, avec la volonté de toucher au but, et d'être exigeant pour le style (T.100). Au tournant du V^oS., Macrobe, entièrement dédié à la culture passée de Rome, reprend les éloges anciens pour l'art et l'humour de Plaute, mais il trahit de lui-même son manque de fiabilité à l'égard du texte, en faisant indifféremment de Plaute et de Cicéron des contemporains (T.101). Sidoine Apollinaire reconnaît pareillement l'existence d'un canon d'auteurs classiques sans égard à leur genre propre (T.102). Que Plaute fût encore lu, c'est ce que prouve expressément la comédie, sans doute en prose, *Querolus sive Aulularia* (§ 621), venue de Gaule au V^oS., dont le propos est tiré de Plaute, et qui servait uniquement à la récitation. L'abandon de la versification n'est pas un hasard. Dès le V^oS., le métricien Rufin (§ 705.2) dut démontrer, avec l'autorité d'un long catalogue, que les comédies de Plaute et de Térence étaient composées en vers, dont la multiplicité et les variantes avaient commencé à rendre compliquée la connaissance de règles strictes (T.103).

c. Réception, du Moyen-âge jusqu'à l'époque moderne

Bibl. 67 (*cf* aussi § 129 Bibl. 21b/c): M. Delcourt, La tradition des comiques anciens en France avant Molière, Liège 1934; K.O. Conrady, Euphorion 48, 1954, 373-396 (traduction de Plaute); F. Vitali, La Piovana di Ruzante e la Rudens di Plauto, Padoue 1956; L. Bradner, The Latin drama of the Renaissance (1314-1650), Studies in the Renaissance 4, 1957, 31-70; Giorgi, 1961 (Bibl. 7); E. Paratore, Plauto, Florence 1961, 100-123; C. Questa, Plauto diviso in atti prima di G.B. Pio (a. 1500), RCCM 4, 1962, 209-230 (sur le Vaticanus latin 3304 et 2711) ; Amphitryon, dirigé par J. Schondorff, 1964 (Bibl. 7); A. Perosa, Teatro umanistico, Milan 1965; C. Questa, Per la storia del testo di Plauto nell' Umanesimo 1: La recensio di Poggio Bracciolini, Rome 1968, mise à jour dans: Id., Parerga Plautina, Urbino 1985, 171-242; A. Stäuble, La commedia umanistica del Quattrocento, Florence 1968; Blume, 1969 (Bibl. 33); F. Bertini, La commedia elegiaca latina in Francia nel secolo XII, Gêne 1973; W. Ludwig, HumLov 22, 1973, 39-76 (Tite-Live de Frulovisi); F. Baron, Plautus und die dt. Frühhumanisten, dans: Ed. E. Grassi, sous la direction de E. Hora / E. Kessler, Munich 1973, 89-101; H. W. Nörenberg, HumLov 24, 1975, 1-28 (Leonardo <Brunis> *Poliscena*); S. Prete, dans: Joachim Camerarius

(1500-1574), dirigé par F. Baron, Munich 1978, 223-230; L. Braun, *Scenae suppositiciae oder Der falsche Plautus* (commentaire sur les préfaces et la traduction), Göttingen 1980; Boccuto, 1981 (Bibl. 23); Plautus, Titus Maccius. *Die Plautus-Übersetzungen des Albrecht von Eyb*, traduction. P. A. Litwan, Frankfurt 1984; C. Questa, 1985, rééd. 1968; F. Bertini, *Lessing e Plauto*, Naples 1983; Id., dans: *Ed. Della Corte* 5, 1987, 319-333 (influence jusqu'au Moyen-âge); R. Cappelletto, *La lectura Plauti del Pontano*, Urbino 1988 (état de la *recensio itala*); B. R. Kes, *Die Rezeption der Komödien des Plautus und Terenz im 19. Jh.*, Amsterdam 1988; cf aussi E. Frenzel, *Stoffe der Weltlit.*, Stuttgart ⁷1988, ⁸1992, comprenant *Amphitryon*, *Ménechmes*, *Miles gloriosus* (et aussi une bibl.); Ead., *Motive der Weltlit.*, Stuttgart ³1988, en particulier le serviteur malin; Bertini, 1997 (Bibl. 1), (pour le Moyen-âge 125-140, pour la Renaissance 143-219); R. Caputi, *Maia* 49, 1997, 151-160 (*Pseud.* in *Della Portas Trappolaria*).

T.: 104 Lib. Gloss. (CGL 5,181,6): *Aput Romanos quoque Plautus comedie coros exemplo Grecorum inseruit.* 105 Isid. orig. 1,40,3: *Fabulas poetae quasdam delectandi causa finxerunt, ... ut eas, quas vulgo dicunt, vel quales Plautus et Terentius conposuerunt;* 8,7,7: *Duo sunt autem genera comicorum, id est veteres et novi: veteres qui et ioco ridiculares extiterunt, ut Plautus, Accius, Terentius.*

Depuis l'Antiquité tardive, le caractère dramatique des comédies, à travers leur représentation, est envisagé avec une moindre certitude. On ne peut dire si l'exégète du haut Moyen-âge, qui rencontre chez Plaute des chœurs selon la disposition grecque (T.104), généralise ce cas singulier à partir du chœur des pêcheurs du *Rud.* 290-305, ou bien mésinterprète les *cantica* comme s'ils étaient des chants choraux. Pour Isidore, Plaute, Accius (!) et Térence outrepassent la poésie courante au profit du facétieux qui seul subsiste comme critère de genre (T.105). Comme la connaissance du théâtre et de la scène s'était perdue, un style entièrement nouveau de composition comique put s'imposer en France au XII^eS., qui choisit de s'appeler l'élegie comique. Vitalis, Guillaume de Blois et Matthieu de Vendôme se réclame à chaque fois de Plaute, bien qu'ils ne connaissent que la comédie en prose de l'Antiquité tardive.

Jusqu'à la fin du Moyen-âge, seules étaient connues les huit premières pièces (classées dans l'ordre *Amph.*, *Asin. Aul.*, *Capt.*, *Curc.*, *Cas.*, *Cist.*, *Epid.*). Le cardinal Giordano Orsini se fit remettre en 1429 un manuscrit de Nikolaus von Kues qui, outre *Amph.*, *Asin. Aul.* et *Capt.* 1-503, comportait aussi les 12 autres pièces (*Bacch.* et *Merc.* jusqu'à *Truc.*). A ce codex *Ursinianus* (D) se rattachent la majorité des manuscrits italiens du XV^eS.. Les essais, déjà tentés

avant 1429, de composer des comédies personnelles dans le style de Plaute, à l'origine en prose (L.B. Alberti, *Philodoxeos fabula*, 1426, destinée aux représentations d'étudiants), connurent un essor important.

En Italie, on trouve les auteurs suivants : Tito Livio de Frulovisi, cinq comédies 1432-1435 ; Enea Silvio Piccolomini (qui deviendra le pape Pie II), *Chrysis*, 1444 ; Leonardo [Bruni] de la Serrata, *Poliscena*, 1478 (en prose) ; Thomas Medius, *Fabella Epirota*, 1483 (in prose); Joh. Harmonius Marsus, *Comoedia Stephanium*, 1502; Bartholomaeus Zambertus, *Dolotechne*, 1504, et l'anonyme *Aetheria*. Petrus Domitius se servit même de la forme comique pour la représentation théâtrale de trois vies de saints. A partir de la fin du XV^eS., on trouve en Allemagne : Albrecht von Eyb († 1475) qui, pendant ses études à Pavie, à partir de 1444, connut les adaptations italiennes, (ses traductions des *Men.* et de *Bacch.* ne se répandirent qu'à partir de 1511, et surtout 1518); Jakob Wimpheling, *Stylpho*, 1480; Joh. Kerckmeister, *Codrus*, 1485; Johannes Reuchlin, *Henno*, 1498; Heinrich Bebel, *Comoedia vel potius dialogus de optimo studio iuvenum*, 1501; Jac. Locher, *Ludicrum drama plautino more fictum de sene amatore, filio corrupto et dotata muliere*, 1502; Chr. Hegendorf, *Comedia nova de duobus adolescentibus*, 1520, *De sene amatore*, 1521; Nicodemus Frischlin, *Iulius Redivivus*, 1585; Jakob Bidermann, *Cenodoxus*, 1602, une *comicotragoedia*; J. Burmeister, *Mater Virgo*, 1621, une adaptation d'*Amphitryon* pour jouer la naissance du Christ.

Les représentations et les récitations de Plaute devinrent à la mode, dans les cours princières, et même au Vatican, en présence du Pape.

En témoignent, entre autres, les représentations suivantes : *Aul.* par Pomponius Laetus en 1484 à Rome ; *Men.* en 1486 à Ferrare, en 1488 in Florence ; *Poen.* en 1513 à Rome ; recitations d'*Amph.* en 1487, *Trin.* et *Poen.* en 1499, *Merc.* et *Capt.* en 1501 à Ferrare ; pour le mariage de Lucrece Borgia en 1502 furent représentées sur cinq jours consécutifs *Epid.*, *Bacch.*, *Mil.*, *Asin.* et *Cas.*, les *Men.* au Vatican en 1502.

À partir de 1482, Hermolaus Barbarus, Antonius Urceus (surnommé Codrus) et d'autres inconnus s'employèrent, avec un certain succès, à compléter les comédies transmises de manière lacunaire, *Amph.*, *Bacch.* et *Aul.*, si bien que, grâce aux Palatini, J. Camerarius ne put supprimer ces ajouts comme non-plautiniens que dans son édition (Bâle, 1552).

Ce ne furent pas là que de simples imitations de Plaute, car les œuvres de la tradition médiévale, comme les farces populaires contemporaines, eurent une influence notable dans l'exécution de ces comédies. On les utilisa, au début, comme un instrument de la satire morale et sociale, puis comme pamphlets dans les conflits religieux du XVI^eS. (Thomas Naogeorgus, *Pammachius*, 1538 entre autres). Très vite s'y substituèrent de libres imitations, en italien (Lodovico Ariosto, *Cassaria*, 1508, *I suppositi*, 1529; Bernardo Bibbiena, *Calandria*, 1513; Niccolò Machiavelli, *Clizia*, 1525; Giangiorgio Trissino, *I simillimi*, 1548), qui stimulèrent la littérature française (l'apogée de la postérité plautinienne se lit, en France, chez Jean de Rotrou, *Ménechmes*, 1636, *Les Sosies* et *Captifs*, 1638) et enfin elles occupèrent à titre définitif l'arrière-plan de la forme littérisée de la Commedia dell'Arte de Carlo Goldoni. En Angleterre, où les représentations de Plaute faisaient partie des obligations des étudiants, Nicholas Udall osa dès 1552 avec son *Ralph Roister Doister* une adaptation du *Miles gloriosus*. Dans les drames de Shakespeare et de Ben Jonson, on constate de nombreux emprunts tirés de Plaute. Les défenseurs les plus significatifs de Plaute en Allemagne furent G. E. Lessing et J. M. R. Lenz. Les adaptations et les emprunts ne sont pas rares jusqu'au XX^eS., tandis que les représentations en latin ou en allemand se limitent aux universités et aux écoles.

§ 128. Caecilius Statius

Bibl. 1: *Edd.*: CRF ³1898, 40-94; ROL 1, 1935, 468-561; Traina, *Comoedia*, 85-96; T. Guardi (*Texte, comm.*), Palerme 1974 (recensé par: J. Granarolo, *Latomus* 41, 1982, 857-862). – *Etudes*: C. Pascal, *Feste e poesie antiche*, Milan 1926, 149-182; Schanz, 101-103; Bardon, 39.48 sq.; A. Pociña, *Sodalitas* 1, 1980, 209-231; Id., *EClás* 25, 1981-1983, 63-78; Von Albrecht, *GRL*, 167-173. – *Bibl. chez Riedweg*, 1993 (*Bibl. 3*), 155-159.

A. Biographie

Bibl. 2: D. A. Robson, *AJPh* 59, 1938, 301-308 (spéculations sur la nationalité); M. T. Camilloni, *Maia* 9, 1957, 115-143 (reconstruction biographique); Guardì, 1974 (*Bibl. 1*), 7-38 (examen d'ensemble); R. Reggiani, *Prometheus* 3, 1977, 69-74 (mort); O. Salomies, *Die röm. Vornamen*, Helsinki 1987, 90 f. 169. 231; J. Blänsdorf, à propos de Caecilius [III 6] Statius, *NP* 2, 1997, 895-897.

T.: 1 Selon la chronologie émise à partir du Abr. 1838 p.138 H. = 179 av. J.C.: *Statius Caecilius comoediarum scriptor clarus habetur natione Insuber Gallus et Ennii primum contubernalis. Quidam Mediolanensem ferunt. Mortuus est anno post mortem Ennii et iuxta Ianiculum sepultus.* **2** Gell. 4,20,13: *Caecilius quoque ille comoediarum poeta inclutus servus fuit et propterea nomen habuit Statius. Sed postea versum est quasi in cognomentum, appellatusque est Caecilius Statius.* **3** Suet. vita Ter. 3 (selon la chronologie du Abr. 1859 p. 142 H. = 158): *Andriam cum aedilibus daret, iussus ante Caecilio recitare.* - erreur de chronologie chez Aulu-Gelle, 17, 21, 47-49.

Caecilius Statius (Caecil.), auteur de *palliata*, était un celte de la nation des Insubres. Sa patrie d'origine fut peut-être Mediolanum (T.1). Né autour de 230/220 av. J.C., il vint à Rome comme esclave, vraisemblablement après une incursion contre les Insubres (223/222 ou 200-194), et y fut affranchi par un certain Caecilius ; son nom de famille devint ensuite son *cognomen* (T.2). Comme *contubernalis* d'Ennius, ou plutôt comme son élève, il habita sur l'Aventin, c'est-à-dire à proximité du temple de Minerve, qui était consacré au *collegium scribarum histrionumque*. Saint Jérôme situe son apogée en l'an -179. Il mourut un an après Ennius, soit en -168 ou en -167, et il fut placé à ses côtés sur le Janicule (T. 1). L'information selon laquelle le jeune Térence aurait lu aux édiles son *Andria* (représentée en 166) en présence de Caecilius (T.3), ne correspond pas exactement avec la date de la mort de Caecilius, à moins qu'il faille dater d'un peu plus tard la mort d'Ennius (*cf* § 129 Bibl. 2e).

B. L'œuvre

Bibl. 3 : Traina, Vortit, 41-53, initialement 1958 ; R. Argenio, RSC 13, 1965, 257-277 ; A. Marzullo, Dalla salira al teatro popolare latino, Milan 1973, 85-104 (*Plocium*) ; B. Gentili, Lo spettacolo nel inonda antico, Rome, par ex. 1977, 44-50 ; C.W. Ooms, Studies in the language of Caecilius Statius, Diss. Univ. of Minnesota Minneapolis (Minn.) 1977, Ann Arbor Microfilm 1982 ; P. Frassinetti, dans: Studi di poesia Latina (dirigé par) A. Titaglia, Rome 1979, 77-86 (Caecil./Menander); M.T. Camilloni, dans: Su le vestigia degli antichi padri, *cf* G. D'Anna, Ancône 1985, 212-222; A. M. Negri, Dioniso 60, 1, 1990, 54-57 (*Plocium* Menander/Caecil.); L. Rychlewska, Eos 78, 1990, 297-314 (en polonais avec un résumé en latin); C. Riedweg, Drama 2, 1993, 133-159 (*Plocium* Frg. I); K. Kleve, CronErc 26, 1996, 5-14 (PHerc. 78); S. Boscherini, SIFC, Ser.3,17 1999, 99-115 (particularismes de langue et propriétés stylistiques)

T.: 4 Ter. Hec. 14 sqq (prol. II): *In is quas primum Caecili didici novas, / partim sum earum exactus, partim vix steti. / Quia scibam dubiant fortunam esse scaenicam, / spe incerta certum mihi laborem sustuli, / (10) easdem agere coepi ut ab eodem alias discerem / novas, studiose ne ilium ab studio abducerem. / Perfeci ut spectarentur : ubi sunt cognitae, / placitae sunt. Ita poetam restitui in locum / prope iam remotum iniuria advorsarium / (15) ab studio atque ab labore atque arte musica.* 5 Ter. Andr. 18 sq (prol.): *Qui quom hunc accusant, Naevium, Plautum, Ennium / accusant.*

Dans un genre différent de celui de son maître Ennius (§ 117), mais d'une manière comparable à Plaute, son concurrent pendant des années (§ 127), Caecilius se limita à la *palliata*. Pour mettre en œuvre ses principes artistiques, il put compter sur Ambivius Turpio, chef de troupe et acteur, qui l'aida, comme il le fit plus tard pour Térence (§ 129), à rencontrer peu à peu les faveurs du public (T.4). Il suivit ses modèles grecs, Ménandre avant tout autre, plus fidèlement sans doute que Plaute ; Térence (T.5) ne le mentionne pas parmi ceux qui pratiquèrent la contamination de plusieurs modèles (*cf* Leo, GRL, 99).

Cicéron et les grammairiens recensent 42 titres de comédies et 177 fragments comprenant 294 vers (le plus long, de 15 vers, étant tiré du *Plocium*).

Parmi les auteurs grecs de comédie, Caecilius donna sa préférence à Ménandre : sur 18 titres, pas moins de 14 dépendent de Ménandre; par ailleurs, sur 4 titres de Philémon, on en retrouve 2 chez Caecilius ; de Diphile, Posidippe et Makon, on retrouverait pour chacun un titre, mais sans certitude ; il y figure peu d'auteurs de la comédie moyenne : sur 4 titres d'Antiphane et 2 d'Alexis, il y en a tout au plus 1 pour chacun dont l'emprunt soit sûr. – La majorité des titres sont grecs, et représentent des noms propres, des objets ou des fonctions : *Aethrio, Andrea, Androgynos, Asotus, Chalcia, Chrysiion, Dardanus, Davos, Ephesio, Epicleros, Epistathmus, Exhautuhestos, Gamos, Harpazomene, Hymnis* (à ce sujet M. Bettini, RFIC 101, 1973, 318-328), *Hypobolimaheus sive Subditivos Chaerestratus / Rastraria, Hypobolimaheus Aeschinus, Imbrii, Karine, Nauclerus, Nothus Nicasio, Obolostates sive Faenerator, Pausimachus, Philumena, Plocium, Polumeni, Progamos, Symbolum, Synaristosae, Synephebi, Syracusii, Titthe*. Les titres latins - *Demandati, Epistula, Exul, Fallacia, Meretrix, Portitor, Pugil, Triumphus, Venator* (sans nom propre les accompagnant) – peuvent être des traductions et n'autorisent nullement à supposer qu'il s'agisse de reprises de pièces plautiniennes dont l'auteur aurait voulu helléniser le style.

Il n'y a que 3 comédies dont on peut reconstruire les contours de l'intrigue. Celle du *Plocium* (19 fragments, 44 vers ; résumé chez Aulu-Gelle 2,23) s'apparente partiellement à celle des *Epitrepontes* de Ménandre ; le collier éponyme vise vraisemblablement une reconnaissance et une réconciliation. L'*Hypobolimaesus Chaerestratus* (15 fragments avec 16 vers partiellement lacunaires ; probablement identique avec le *Hypobolimaesus Rastraria*) s'apparente aux *Adelphoe* de Térence, également tirés de Ménandre. Dans les *Synephebi* aussi (4 fragments avec 18 vers), qui furent très appréciés de Cicéron (T.13), deux fils prodiges constituent le nœud de l'intrigue, l'un ayant un père généreux, l'autre un père avare. De l'*Obolostates sive Faenerator* nous conservons de plus amples fragments dans le PHerc 78.

Dans le choix des thèmes et sa plus grande fidélité à l'égard de l'original grec, Caecilius apparaît comme le devancier de Térence, mais par la langue et le style, il se montre plus proche de Plaute. La caractérisation des personnages et l'expression d'émotions violentes sont remarquables. Les échantillons du *Plocium* montrent un style puissant, reconstruit sur le modèle de la langue du *carmen* et du drame archaïque. L'effort pour restituer fidèlement les originaux grecs, se déduit de la rareté des allusions romaines et de l'absence d'adresses au public, rompant l'illusion scénique. La comparaison importante pour l'histoire des recherches, rendue possible par Aulu-Gelle (T.18), montre, entre le *Plocium* et son original grec, que Caecilius l'a traduit selon le sens, et non littéralement. Il a adapté la versification de Ménandre au vers du récitatif et du *canticum* avec une totale virtuosité. L'accent mis sur l'aspect social est frappant.

Bibl.4 : La métrique du dialogue et du récitatif (sénaires iambiques, septénaires, ou octonaires, iambiques et trochaïques) et la polymétrie des *cantica* se distinguent de celle de Plaute (anapestes, bacchées, crétiques). - C. Questa, *Numeri innumeri*, Rome 1984, 381-397, 1^{ère} éd. 1974 (métrique, pages 142-147 R³).

C. Postérité

T. : 6 Volcac. *carm.* Frg. 1,5 (Gell. 15,24): *Caecilio palmam Statio do cornico (mimico J. Gronov; cf T.18, 12). Plautus secundus facile exuperat ceteros. **7** Hor. *epist.* 2, 1, 59: (*Dicitur*) *vincere Caecilius gravitate, Terentius arte. **8** Quint. *inst.* 10,1,99: *In comoedia maxime claudicamus... licet Caecilium veteres laudibus ferant. **9** Varro *sat.Menipp.* 399 B.: *In argumentis Caecilius poscit palmam. **10** Varro Frg.40 *Fun.* chez Char. GL 1, 241, 28 K.: *pa&qh vero Trabea Atilius Caecilius facile moverunt. **11** Vell. 1, 17, 1: *Dulcesque Latini leporis facetiae per Caecilium Terentiumque et Afranium suppari aetate nituerunt. **12** Cic. *de orat.*******

2,257 : *Saepe etiam versus facete interponitur, vel ut est vel paululum immutatus, aut aliqua pars versus, ut Stati a Scauro stomachante.* Citations chez Cicéron : S. Rosc. 46 (sur lequel s'appuie Quint. *inst.* 1,10,18), Cato 24 *sqq.*, *Tusc.* 4,68, fin. 2,13 à 2,22. **13** *opt. gen.* 2 : *Itaque licet dicere et Ennium summum epicum poetam, si cui ita videtur, et Pacuvium tragicum et Caecilium fortasse comicum;* ib. 18 : *Idem Andriam et Synephebos nec minus [Terentium et Caecilium quam Menandrum legunt, nec]* (coupé par Jahn) *Andromacham aut Antiopam aut Epigonos Latinos recipiunt.* **14** Att. 7, 3,10: *Secutusque sum... non dico Caecilium... - malus enim auctor Latinitatis est.* **15** Brut. 258 : *Illorum aequales Caecilium et Pacuvium male locutos videmus.* **16** fin. 1,4 (c'est un philhellène qui parle) : *Synephebos ego, inquit, potius Caecilii aut Andriam Terentii quam utramque Menandri legam ?* **17** Hor. ars 53 *sqq.* : *Quid autem / Caecilio Plautoque dabit Romanus ademptum / Vergilio Varioque?* **18** Gell. 2, 23, 4: *Caecili Plocium legebamus; hautquaquam mihi et, qui aderant, displicebat. Libitum et Menandri quoque Plocium legere, a quo istam comoediam verterat. Sed enim postquam in manus Menander venit, a principio statim, di boni, quantum stupere atque frigere quantumque mutare a Menandro Caecilius visus est. (12)... et alia nescio qua mimica inculcavit et illud Menandri de vita hominum media sumptum, simplex et verum et delectabile, nescio quo pacto omisit. (21) Ad horum autem sinceritatem veritatemque verborum an adspiraverit Caecilius, consideremus. Versus sunt hi Caecili trunca quaedam ex Menandro dicentis et consarcinantis verba tragici tumoris.*

Volcaci Sedigitus, dans son canon des auteurs comiques (§ 144), met Caecilius devant Plaute à la place la plus haute (T.6) ; Horace et Quintilien témoignent eux aussi de la préférence qu'on lui accordait à l'époque antérieure (T.7.8). Varron ne loue pas moins la matière de ses pièces (*argumenta*) que les effets sur les affects des spectateurs (T.9.10) et Velleius Paterculus loue même son humour raffiné (T.11). Cicéron, qui apprécie le contenu des comédies et y fait allusion dans ses discours comme dans ses écrits philosophiques (T.12), lui rend hommage comme poète (T.13), mais blâme en revanche son mauvais latin (T.14.15). Il témoigne que, quitte à choisir entre le modèle et l'adaptation, il préfère lire l'original grec (T.16). A l'époque augustéenne, la critique classique vise le style de Caecilius. Horace, qui met sur le compte de son inspiration, ses néologismes (T.17), se moque de la *gravitas* des comédies de Caecilius que l'on prisait auparavant (T.7). Par rapport aux originaux grecs, Caecilius manque, aux yeux de Quintilien (T.8) et d'Aulu-Gelle (T.18), de style et d'intelligibilité, là où Ménandre affichait une sobriété limpide et un réalisme vivant.

§ 129. P. Terentius Afer (P. Térence l'Africain)

Bibl. 1 : *Edd* : R. Kauer / W. M. Lindsay, Oxford 1926 (éd. courante, apparat critique trop court; l'ancien *exitus* des *Andr.* y est adjoint depuis 1958 par O. Skutsch, Bibl. 8); Ed. princ. : Strasbourg (1470); autres éd.: F. Umpfenbach, Berlin 1870; C. Dziatzko, Leipzig 1884 (encore valable; Jachmann, 1934, voir *infra* recherche: « le texte relativement le meilleur »); S. Prete, Heidelberg 1954 (recension critique: O. Skutsch, C. R N. S. 6, 1956, 129-133). – *Texte, trad.*: J. Sargeant, 1-2, Londres 1912; J. Marouzeau, Paris: 1, 1942 (corr. 1947), 2, 1947 (corr. 1956), 3, 1949 (critiquée par Marti, 1961, par ex. *état de la question*, 227); L. Rubio, 1-3, Barcelone ²1991-92; O. Bianco, Turin 1993 (introduction résumée; biblio.). – *Texte, comm.*: R. Bentley, Amsterdam ²1727 (explications de Bentley et G. Faernus; pénétrant), éd. E. Vollbehr, Kiel 1846; S. G. Ashmore, New York ²1908. – *Trad.*: Th. Benfey 1-2 (9 tomes), Stuttgart 1837; J. J. C. Donner, Leipzig par ex. 1864; V. von Marnitz, Stuttgart 1960; D. Ebener, Berlin, par ex. 1988. – A. Ronconi, Florence 1960, 1969, Milan 1977. – *Texte, trad., comm.*: A. Dacier, 1-3, Paris 1688 (remarques riches). – *Comm.*: J. Barsby, Bristol 1991 (*Eun., Phorm., Ad.*). – *Lexique* : E. B. Jenkins, Index verborum Terentianus, Chapel Hill 1932; P. McGlynn, Lexicon Terentianum, 1-2, Londres entre autres 1963/1967. – *Bibliographie*: G. Cupaiuolo, Bibliografia Terenziana (1470-1983), Naples 1984 (malgré des erreurs, instrument de travail éclairant); Id., Supplementum Terentianum, BStudLat 22, 1992, 32-57; Spazio lett. 5, 1991, 245-254. – *Etat de la question*: 1872-1873: W. Wagner, JAW 1, 1873,443-459; 1874-1875: 3, 1874/75,798-810; 1876: A. Spengel, 6, 1876, 356-393; 1877: 10, 1877, 314-323; 1878-1881: 27, 1881, 177-192; 1882-1884: 38, 1884, 74-86; 1884-1888: 68, 1891, 171-192; 1889-1896: F. Schlee, 93, 1897, 116-159; 1898-1908: R. Kauer, JAW 143,1909,176-270;1909-1959: H. Marti, Lustrum 6,1961,114-238; 8, 1963, 5-101 (résumé); 1959-1980: S. M. Goldberg, CW 75, 1981/82, 77-115; 1968-1978: L. Perelli, BStud-Lat 9, 1979, 281-315; 1979-1993: M. Lentano, *ib.*, (1) 27, 1997, 497-564; (2) 28,1998,163-171; *cf* Gaiser, 1972 (§ 126 Bibl.1). – *Etudes* : (voir aussi § 125 Bibl. 1 et § 126 Bibl. 1-4): G. (=W.) Ihne, Quaestiones Terentianae, Diss. Bonn 1843; Ritschl, Parerga; Th. Ladewig, Beiträge zur Kritik des Terentius, Progr. Neu-Strelitz 1858; F. Nencini, De Terentio eiusque fontibus, Libourne 1891; E. Costa, Il diritto privato nelle comedie di Terenzio, AG 50, 1893, 407-527, nouvelle éd. séparée Rome 1970; C. Lindskog, Studien zum antiken Drama, Lund 1897; Leo, GRL, 232-258; G. Norwood, The art of Terence, Oxford 1923; Schanz, 103-124; Norwood, 1932 (§ 125 Bibl. 1); G. Jachmann, P. Terentius Afer, REV A 1, 1934, 598-650; B. Croce, Terenzio, in: Id., Poesia antica e moderna, Bari ³1950, 1-30, 1^{ère}

éd. 1936; W. E. J. Kuiper, Grieksche origineelen en latijnsche navolgingen. Zes komedies van Menander bij Terentius en Plautus, Amsterdam 1936 (recensé par A. Klotz, PhW 57, 1937, 1029-1044; P. J. Enk, Gnomon 15, 1939, 124-136); Id., Two comedies by Apollodorus of Carystus. Terence's Hecyra and Phormio, Leyde 1938 (recensé par A. Klotz, PhW 59, 1939, 712-718; K. Büchner, Gnomon 16, 1940, 373-377); H. Drexler, Hermes 73, 1938, 39-98 (pour *Andr.*, *Haut.*, *Eun.*); G. Coppola, Teatro di Terenzio, Bologna 1942; E. Arnaldi, Da Plauto a Terenzio 2: Terenzio, Neapel 1947; I. Lana, Terenzio e il movimento filellenico in Roma, RFC N. S. 25, 1947, 44-80. 155-175; W. Beare, Terence, an original dramatist in Rome, Hermathena 71, 1948, 64-82; K. Mras, Apollodoros von Karystos als Neuerer, AAWW 85, 1948, 184-203; A. Barbieri, La vis comica in Terenzio, Arona 1951; Duckworth, 1952 (§ 118 Bibl. 1a); H. Haffter, Terenz und seine künstlerische Eigenart, MH 10, 1953, 1-20. 73-102 (= éd. part. Darmstadt 1967); K. Büchner, Terenz in der Kontinuität der abendländischen Humanität, dans: Id., Humanitas Romana, Heidelberg 1957, 35-63. 334; O. Bianco, Terenzio, Rome 1962; Beare (Index); H.-J. Glücklich, Aussparung und Antithese. Studien zur terenzischen Komödie, Diss. Heidelberg 1966; W. Ludwig, The originality of Terence and his Greek models, GRBS 9, 1968, 169-182 = Recueil Komödie, 424-442 (en allemand, avec analyse 1971); E. Fantham, Hautontimoroumenos and Adelphoe: A study of fatherhood in Terence and Menander, Latomus 30, 1971, 970-998; P. L. Schmidt, Terenz, dans: Die Großen der Weltgeschichte 1, Zürich 1971, 784-797; Gaiser, 1972 (cf C.R. de recherche); A. Ronconi, Interpretazioni letterarie nei classici, Florence 1972; H. Lloyd-Jones, Terentian technique in the Adelphi and the Eunuchus, CQ 23, 1973, 279-284; L. Perelli, Il teatro rivoluzionario di Terenzio, Florence 1973; Büchner, Das Theater des Terenz, Heidelberg 1974 (bonnes observations sur la structure; recensé par E. Lefèvre, Gnomon 50, 1978, 15-26); Sandbach, 1977 (§ 125 Bibl. 1); L. Cicu, L'originalità del teatro di Terenzio alla luce della nuova estetica e della politica del circolo scipionico, Sandalion 1, 1978, 73-121; H. Juhnke, Terenz, dans: Recueil Drama, 223-307; D. Gilula, The concept of the *bona meretrix*. A study of Terence's courtesans, RFIC 108, 1980, 142-165; A. S. Gratwick, dans: CHLL, 116-127. 814-820; Konstan, 1983 (§ 126 Bibl. 1); J.C.B. Lowe, Terentian originality in the Phormio and Hecyra, Hermes 111, 1983, 431-452; W. E. Forehand, Terence, Boston 1985; S. M. Goldberg, Understanding Terence, Princeton 1986; A. Minarini, Studi terenziani, Bologne 1987; G. Cupaiuolo, Terenzio, Naples 1991; Von Albrecht, GRL, 173-194; G. Calboli, Zur Hellenisierung Roms: Cato und Terenz, WS 106 1993, 69-83; B. Sherberg, Das Vater-Sohn-Verhältnis in der griech. und röm. Komödie, ScriptOralia 80, 1995; A. C. Scafuro, The forensic stage. Settling disputes in Greco-Roman New Comedy, Cambridge 1997; J. B. C. Lowe, Terenzio autore di teatro, StudUrb (Ser B) 68, 1997/98, 235-248.

A. Biographie

T : 1 Suet.Vita Ter. 1-7. **2** Don. Vita Ter. 8-10 (Auctarium Donati).

La source biographique la plus importante sur Publius Terentius Afer (Ter.) est la *Vita Terentii*, qui nous a été transmise au début du commentaire de Donat, et date du IV^eS. ap. J.C., avec cette mention : *haec Suetonius Tranquillus*. Elle provient sûrement de l'écrit *De viris illustribus* (§ 404 Pr.16) et comprend, dans une rédaction concise, un panorama de la vie de l'auteur et de jugements distincts de savants antiques sur son œuvre.

Publius Terentius Afer est vraisemblablement né en 195/94 à Carthage. Son *cognomen Afer* peut indiquer une provenance aussi bien punique que lybienne. Térence devait être de peau mate (*colore fusco*). C'est jeune homme qu'il vint à Rome. Comme ses dates, selon la *Vita*, oscillent entre la 2^{ème} et 3^{ème} guerre punique, il n'a pas été un prisonnier de guerre. A Rome, il vit comme esclave dans la maison du sénateur Terentius Lucanus, qui l'appréciait pour ses qualités et finit par l'affranchir. Acquit-il son instruction grecque dans sa patrie ou plutôt à Rome, nous l'ignorons. Térence, selon la *Vita*, est admis dans le cercle des hommes les plus en vue de son temps, Scipio Africanus minor, C. Laelius et L. Furius Philus. Les prologues montrent des liens avec des personnalités haut placées. On a consigné ce reproche selon lequel Térence aurait composé ses comédies avec leur aide. Il ne repousse pas cette hypothèse, et donne même un sens positif à ce qui demeure un point essentiel de la critique. Que les *Adelphoe* et l'*Hecyra* furent représentées pour les jeux funèbres en l'honneur d'Aemilius Paullus, se comprend d'après les rapports étroits que Térence entretenait avec les Scipions. Laelius aurait même composé quelques vers de l'*Heautontimorumenos*. Il n'est pas aisé de saisir exactement jusqu'où s'étend cette aide : rédaction directe de passages littéraires ou bien intervention selon les circonstances ? Comprend-elle le choix des modèles qui était l'enjeu des discussions de cet ordre ? On rapporte que le vieux Caecilius aurait admiré le jeune poète, mais cela est chronologiquement difficile. Pour se trouver de nouveaux modèles grecs, Térence dut effectuer un voyage en Grèce, dont il ne revint pas. La date (sans doute -159) et les circonstances de sa mort sont incertaines.

Bibl. 2 (voir aussi § 404, S. 36) : **a** Ed. de la *Vita* : F. Ritschl, dans : C. Svetoni Tranquilli praeter Caesarum libros reliquiae, éd. A. Reifferscheid, Leipzig 1860, 26-35. 479-538 (Texte, comment.) ; P. Wessner, Aeli Donati commentum Terenti 1, Leipzig 1902 (cité *infra*) ; N.

Terzaghi, Prolegomeni a Terenzio, Turin 1931 ; A. Rostagni, Suetonio De poetis e biografii minori, Turin 1944 (Texte, comment.). – *Etudes* : T. Frank, AJPh 54, 1933, 269-273 ; Jachmann, 1934 (Bibl. 1), 598-601 ; W. Beare, Hermathena 59, 1942, 20-29 ; G. D’Anna, RIL 89, 1956, 31-46 ; M. Brožek, Eos 50, 1959/60, 109-126 (tous concernant la *Vita*) ; Marti, 1961 (Bibl.1), 220-225 (littérature) ; D. C. Earl, Terence and Roman politics, Historia 11, 1962, 469-485 ; Cicu, 1978 (Bibl.1) ; M. Martina, Terenzio e i nobiles. Sul prologo del Eunuchus, QS 9, 1983, 161-167 ; D. Gilula, How rich was Terence ?, SCI 8/9, 1985/88, 74-78 ; Lefèvre, 1994 (Bibl.12), 178-184 ; A. La Penna, Il viaggio di Terenzio in Asia, RFIC 124, 1996, 282-284 ; H. N. Parker, Plautus vs. Terence : audience and popularity re-examined, AJPh 117, 1996, 585-617. - **b** Aussi précieuse que soit la *Vita*, elle présente beaucoup d’incertitudes ; voir la critique aigüe de Beare, 1942, et celle de : Duckworth, 1952 (§ 118 Bibl. la), 59 ; sur les passages sûrs : Haffner, 1953/1967 (Bibl. 1), 9. La *Vita* provenant de Suétone (1-7) est suivie d’un passage de Donat (8-10 : *Auctarium Donati*). Sur les autres vies dans les manuscrits (Dziatzko, 1894). - **c** *Année de naissance et de mort*. L’année de mort est donnée dans la *Vita* 5 par le nom des consuls de 159. Selon le témoignage le plus ancien (Volcacijs, *ibid.*), Térence n’étant pas revenu d’un voyage entrepris en -160, la date retenue pour sa mort est probable. Si l’on s’en tient à -159, on peut déduire sa date de naissance de la lecture de la *Vita* (*nondum quintum atque vicesimum/trigesimum egressus annum*) à : 185/84, ou 195/94. La première date paraît douteuse, car alors Térence aurait eu juste 19 ans au moment de produire sur scène l’*Andria*. H. Sauppe (NAWG 7, 1870, 111-122) attire l’attention sur le fait que -185 est la date de naissance de Scipion, qui, d’après les témoignages, était l’ami de Térence, ce qui rend crédible le choix de cette date (même chose pour Jachmann, 1934, 599). Cette première date est encore remise en question par la remarque de Fénestella, selon laquelle Térence était plus âgé que Scipion (*Vita* 2). Dans ce cas, c’est 195/94, sinon un compromis autour de 190, qui sera retenu. - Il est crédible que Térence ait entrepris un voyage en 160 en Grèce et en Asie mineure. La Penna, 1996, tient *in Asiam*, dans la citation de Volcacijs (*Vita* 5), pour une altération d’*Achaiam*. Peut-être était-ce un voyage d’études. La manière dont le poète mourut n’est pas claire, les explications fournies à ce sujet dans la *Vita* 5 ayant un côté fabuleux. Selon Cossonius, il serait mort en mer, tandis que d’autres parlent de l’Arcadie (Stymphalos). C’est la maladie qui l’aurait emporté, ou le désespoir d’avoir perdu des pièces nouvelles de Ménandre. Le Comment. Lucan. (5,652) donne Ambracia comme lieu de mort. Le chiffre selon lequel Térence serait revenu *cum C et VIII fabulis conversis a Menandro* repose sur une interpolation, une réécriture du *cum* ou une confusion, puisque l’on sait qu’il avait déjà travaillé à toutes les comédies de Ménandre connues. Selon la *Vita* 6, Térence laissa une fille qui épousa un chevalier

romain. Sa dot devait se constituer de quelques biens meubles (Gilula, 1985/88). - **d Provenance et aspect** : alors que la recherche ancienne prit Térence pour un libyen, Frank, 1933, D'Anna, 1956, et Brozek, 1959/60, ont clairement montré que le *cognomen Afer* pouvait indiquer aussi bien une provenance punique que non punique. Selon Frank, 1933, sa mère pouvait très bien être une captive de guerre de la deuxième guerre punique, vivant dans le sud de l'Italie. Concernant son apparence extérieure, la *Vita* 6 le dit : de taille moyenne, mince, à la peau sombre. Des « portraits » se trouvent dans les illustrations des manuscrits (Jones / Morey, 1931, Bibl. 20; K. Schefold, *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker*, Bâle ³1997, 436, image 323) et les médaillons (K. Schefold, 424, image 311). G. Hafner, *Bildnisse röm. Dichter : Plautus und Terenz*, AK 10, 1967, 105-111, en l'occurrence 110 sqq., image 32.2 et 5, croit devoir reconnaître dans un buste d'Hermès de Copenhague un portrait de Térence, datant d'environ 160 av. J.C.. - **e Cercle d'amis et relations à Caecilius**: la liaison au « cercle des Scipions » (§ 178.1) et son influence sur Térence faisaient déjà débat dans l'Antiquité (Cic. Att. 7,3,10; Quint. inst. 10,1,99). Dans les faits, les allusions à une subordination à ses protecteurs (*Haut.* 22-26; *Ad.* 15-21), que Térence ne conteste aucunement, fournissent des preuves incontestables. Ce que vient renforcer l'information de la *Vita* 4 (Laelius auteur d'une partie de l'*Haut.*) comme le fait que l'*Hec.* et les *Ad.* furent joués aux *ludi funebres* en l'honneur d'Aemilius Paullus, le père biologique de Scipion le Jeune. Encore doit-on considérer avec circonspection que cette liaison au « cercle des Scipions » n'ait comporté que des tendances « humanistes » (Lefèvre, 1994). (Parmi les édiles, qui permettent la représentation de pièces de Térence, se trouvent aussi des opposants à Scipion le Jeune : Parker, 1996, 605 sqq.). L'accusation d'homosexualité ne semble reposer que sur des rumeurs : selon la *Vita* (3), Térence récita l'*Andria* devant Caecilius (que les édiles pouvaient avoir prié de donner son avis); elle lui plut tellement qu'il invita le jeune poète à sa table. Comme Caecilius était déjà mort en 168 (§ 128.A), on ne crut généralement pas à cette anecdote. Néanmoins, l'*Andria*, deux ans avant la représentation attestée de 166, peut avoir été achevée dans une première version, ou bien même jouée dans une première tentative de mise en scène (*cf* Bibl 4b sur l'*Andr.*).

B. L'œuvre

a Généralités

Térence est le seul poète archaïque dont l'œuvre a été conservée dans son intégralité. On peut la dater avec exactitude grâce aux didascalies. Les prologues, d'une façon novatrice, orientent des questions de critique littéraire. Toutes les pièces se rapportent à des modèles de la Comédie Nouvelle d'Athènes (ne&a kwmw|di&a). Quatre sont composées d'après Ménandre (*Andria*, *Heautontimorumenos*, *Eunuchus*, *Adelphoe*), deux d'après Apollodore de Karystos (*Hecyra*, *Phormio*). Comme la dernière est une suite de la première, Térence s'est appuyé sur un modèle unique. Dans les trois cas, il « contamine », c'est-à-dire qu'il introduit des parties issues d'une seconde pièce : *Andria* (*Perinthia* de Ménandre), *Eunuchus* (*Kolax* de Ménandre) et *Adelphoe* (*Synapothneskontes* de Diphile).

b *Didascalies*

Les didascalies sont des sources importantes pour connaître l'organisation du théâtre romain et pour dater les comédies de Térence. Elles révèlent que les comédies sont données lors des jeux par des édiles curules, que la musique leur est étroitement liée, elles divulguent l'identité du chef de troupe et de l'acteur principal. Elles nous transmettent que toutes les pièces ont été données par Ambivius Turpio et en partie aussi jouées par lui. Sont cités: l'auteur, le titre de la comédie romaine et de son (ses) modèle(s) grec(s), la fête où elle fut représentée, les commanditaires (édiles), le directeur du théâtre, le compositeur, le genre musical, son numéro d'ordre dans l'ensemble de l'œuvre, les consuls de l'année de la représentation.

Bibl. 3: a K. Dziatzko, RhM 20, 1865, 570-598; 21, 1866, 64-92; F. Scholl, *ibid.* 31, 1876, 469-471; K. Dziatzko, *ibid.* 39, 1884, 339-347; M. R. Posani, BPEC 1, 1942, 247-280; D. Klose, Die Didaskalien und Prologe des Terenz, Diss. Freiburg i. Br., Bamberg 1966; R. Raffaelli, Prologhi, perioche, didascalie nel Terenzio bembino (e nel Plauto ambrosiano), S&C 4, 1980, 41-101; J. Linderski, The aediles and the didascaliae, AHB 1, 1987, 83-88. - **b** Transmission : On trouve des didascalies dans trois manuscrits : le Cod. Bembinus (A), le manuscrit de la Recensio Calliopiana (Rec. Call.; Σ chez Kauer/Lindsay; pour A et Σ cf Bibl. 20) et les *Praefationes* de Donat qui les paraphrase dans chaque comédie. Donat n'est pas conservé pour le *Haut.*; il est hasardeux de rétablir à partir de lui seul les didascalies de l'*Andr.* Ritschl, 1845 (Bibl. 1), 267 et Dziatzko, 1865, produisirent, à partir des didascalies des pièces de Térence, comme pour les formulaires plautiniens du *Stichus*, des recueils, dans lesquels sont listées dans un ordre strict les informations particulières concernant la composition jusqu'aux consuls de l'année de représentation (de même Jachmann, 1924, Bibl. 20, 85 sqq et 1934, Bibl.

1, 601 sqq). Néanmoins, dans deux didascalies de la transmission A (*Haut., Ad.*), les listes correspondent, tandis que, chez Donat, les données sont en désordre, et que leur série est aussi matière à caution dans la Rec. Call.; il ne semble pas, à partir de ce constat, qu'il y ait eu un schéma antique des didascalies (Klose, 1966, 12). Les informations du Bembinus sont fréquemment lacunaires et confuses, en particulier dans la dénomination des consuls et des édiles ; les données concernant les fêtes religieuses sont aussi bien superficielles dans le manuscrit Σ - **c** *Autorité*: Dans la plupart des versions, les didascalies se fondent sur les informations que fournissent dans les archives les édiles organisateurs des jeux (*antiqui commentarii*): Varron tient pour certains leur chronologie (*De act. scaen.*), comme l'*editor* qui en assure le déroulement (Leo, GRL, 235; Jachmann, 1934, Bibl. 1, 602; de même Ritschl, Arnaldi, Mattingly, Bianco par ex.; cf Klose, 1966, 30-41). Les grammairiens ont ainsi dénombré les œuvres (Posani, 1942, 278). Dziatzko, 1866, oppose à cela que des dates sont fournies pour les grands spectacles, mais que, pour les représentations privées, comme celle des jeux funèbres en l'honneur d'Aemilius Paullus, il n'y pas d'informations officielles. Selon Klose, il ne suffit pas que Cicéron fasse mention des *veteres*, c'est-à-dire des *antiqui commentarii* (*Brut.* 60. 72), pour prouver l'existence des archives des édiles, qui ne devaient pas s'intéresser plus que cela aux informations des didascalies – ce qui va là aussi à l'encontre d'une prise en considération des grands spectacles ; Térence a conservé les dates dans son propre volume. C'est cela qui, contenu dans la bibliothèque des Scipions, aurait ensuite permis d'établir une édition plus tardive. - **d** *Chefs de troupes* : le nom de L. Ambivius Turpio est cité comme *actor* dans les didascalies de chaque pièce, c'est-à-dire à la fois comme metteur en scène et comme acteur principal ; il s'était déjà investi pour Caecilius (*Hec.* 14 sqq) avant de promouvoir Térence. Le poète est particulièrement content de lui dans le rôle de Phormio (Don. Ter. *Phorm.* 315). Ambivius se charge aussi d'être le porte-parole des prologues (*Haut., Hec.* III). Cicéron (Cato 48) et Tacite (dial. 20,3) font encore son éloge. Dans certains cas, d'autres *actores* sont nommés à ses côtés, surtout L. Atilius Praenestinus. Selon Dziatzko, 1865, ce système suppose que les organisateurs donnaient plusieurs représentations. Cela confirmerait que des magistrats soient nommés plusieurs fois (cf Bibl. 4). - **e** *Composition musicale* – Le musicien Flaccus, l'esclave de Claudius, a joué de la musique, dans toutes les pièces, sur un instrument semblable à une flûte.

c *Chronologie*

Selon la *communis opinio*, la chronologie des pièces s'établit d'après les années consulaires données dans les didascalies : *Andria* (*ludi Megalenses*, 166), *Hecyra* I (*ludi Megalenses*, 165), *Heautontimorumenos* (*ludi Megalenses*, 163), *Eunuchus* (*ludi Megalenses*, 161), *Phormio* (vraisemblablement aux *ludi Romani*, 161), *Hecyra* II et *Adelphoe* (*ludi funebres* pour Aemilius Paullus, 160), *Hecyra* III (*ludi Romani*, 160). Les didascalies endommagées du *Phormio* demeurent problématiques, tout comme les indications incohérentes fournies par l'*Eunuchus* et l'*Heautontimorumenos*. A partir de là, on se doit de reconstruire dans une autre perspective la chronologie, à partir des prologues – De nouvelles représentations furent données après la mort de l'auteur, comme le prouvent sporadiquement les didascalies, la dernière datant de -141 (*Phormio*).

Bibl. 4: a R. Blum, SIFC 13, 1936, 106-116; L. Gestri, *ibid.* 61-105; Id., SIFC 20, 1943, 3-58; Arnaldi, 1947 (Bibl. 1), 103-138; L. Gestri, SIFC 23, 1948, 153-178; O. Bianco, ASNP 25, 1956, 173-190; H. B. Mattingly, *Athenaeum* 37, 1959, 148-173; M. Brozek, *Eos* 51, 1961, 79-84; H. B. Mattingly, *RCCM* 5, 1963, 12-61; G. Rambelli, *RIL* 103, 1969, 339-368. Cf plus loin Dziatzko, 1865 et 1866; Klose, 1966 (tous les deux dans Bibl. 3). - **b** *Andria* : Les consuls nommés dans la *Praefatio* de Donat, M. Marcellus et C. Sulpicius, permettent de dater la première représentation à 166. Parmi les quatre édiles curules, M. Fulvius, M. Glabrio, Q. Minucius et Valerius, les deux derniers font référence à des reprises (d'après Dziatzko, 1866, 64 sqq et Klose, 1966, 13 entre 143 et 134 ; nouvelle proposition chez Linderski, 1987, Bibl. 3). Le chef de troupe L. Ambivius Turpio en fit partie ; Atilius Praenestinus appartient bien à une, ou plusieurs, de ces reprises (Dziatzko, Klose). Une seconde représentation eut lieu du vivant de l'auteur, puisque le prologue de l'*Andria* semble en présupposer une première (F Leo, *Ausgew. Kl. Schr.* 1, éd. E. Fraenkel, Rome 1960, 142 Rem. 1, d'abord en 1898 ; Leo, *Plaut. Forsch.*, 100 ; Jachmann, 1934, Bibl. 1, 605). La possibilité demeure, même si la preuve manque (Fabia, 1888, Bibl. 5, 32). - **c** *Hecyra* : Selon les deux prologues joints à la deuxième et troisième représentation, ainsi que les didascalies, l'*Hec.* fut jouée trois fois : en 165, sous les consulats de T. Manlius et Cn. Octavius (Cod. A, voir *infra* Bibl. 20, et Donat : *ludi Megalenses*), en 160, aux jeux funèbres en l'honneur d'Aemilius Paullus et vraisemblablement aux *ludi Romani* sous les édiles curules Q. Fulvius et L. Marcius (Dziatzko, 1866, 72 sqq; Klose, 1966, 15). L'information de *A acta primo sine prologo data secundo* est selon Dziatzko, 1865, 580 sqq une interpolation (Klose, 17.77). Les prologues détaillent ce que la didascalie, dans A, ne décrit qu'avec les mots concis de *non est placita* : la première représentation fut interrompue parce que le public y attendait un funambule et un match de boxe, et de même à la seconde, où il

attendait des gladiateurs. D'après Gilula, 1981, Sandbach, 1982 (tous les deux dans Bibl. 10), et Parker, 1996 (Bibl. 2), le public mal informé grondait à l'intérieur. Pour Gilula, cette réaction d'« external disturbances », ne signifie pas, comme on l'a mal compris, qu'il y ait eu une réaction négative à la pièce de Térence, qui échoua pour la seconde fois. A la troisième tentative, la même année, Turpio, à nouveau directeur de la troupe et acteur principal, prononça le prologue. - **d** *Heautontimorumenos* et *Eunuchus* : Malgré les données différentes de A et de la *Rec. Call.* (cf *infra* Bibl. 20), ce sont les noms des consuls M. Iuventius et Ti. Sempronius qu'il faut restituer (Dziatzko, 1866, 69 ; Kauer / Lindsay, 1926, Bibl. 1), et donc la première représentation date de 163 (*ludi Megalenses*). Il y eut vraisemblablement une reprise pendant le mandat du consul Cn. Cornelius (en A, à la place de Sempronius) (146 : Dziatzko, 1866, 69; Klose, 1966, 13). L'*Eun.* fut joué pour la première fois pendant le consulat de M. Valerius Messalla und C. Fannius Strabo en 161 (*ludi Megalenses*). Les édiles nommés dans la *Rec. Calli.* et chez Donat, L. Postumius Albinus et L. Cornelius Merula, appartiennent à la même année. La mention du troisième consul, L. Mummius, dans la *Rec. Call.* se réfère sans doute à une reprise (146). A celle-ci correspond la date des Jeux (*ludi Romani*) et les édiles de A (M. Iunius et L. Iulius) tout comme le producteur du spectacle, L. Atilius Praenestinus, dont le nom est cité partout (Dziatzko, 1866, 65-68). Une difficulté subsiste dans le fait que l'*Eun.* est décrit dans les didascalies comme *facta II* (A ; la formulation particulière *acta II* dans la *Rec. Call.* est selon Kloser, 1966, 8, une erreur de copiste). D'après Dziatzko, 1866, 84-87, et Jachmann, 1934 (Bibl. 1), 606, il s'agit d'une erreur ou d'une faute de transmission. Selon Klose, 1966, 19 sqq, *facta* ne vise pas la représentation (comme *edita*), mais la rédaction, si bien qu'il n'y a pas de contradiction ; l'*Eun.* aurait été composé avant l'*Haut.*, mais représenté deux ans après (161). - **e** *Phormio* : Première représentation en 161 sous les consuls C. Fannius Strabo et M. Valerius Messalla. Les consuls Q. Pompeius et Cn. Servilius Caepio, nommés en A, concernent une reprise (141). S'agissant des Jeux, un doute subsiste : s'agit-il des *ludi Romani* (*Rec. Call.*) ou des *ludi Megalenses* (Donat) ? Comme A mentionne à chaque fois ces derniers pour des reprises, il est plus probable de leur préférer les premiers, d'autant plus que l'*Eun.* fut représenté aux *ludi Megalenses* de 161. - **f** *Adelphoe* : D'après les didascalies, les *Ad.* furent représentés en 160, comme la dernière pièce de Térence, sous les consuls L. Anicius Gallus und M. Cornelius Cethegus, aux *ludi funebres* d'Aemilius Paullus. Donat remarque dans sa *praefatio* (1,8): *hanc dicunt ex Terentianis secundo loto actant*. Dziatzko, 1866, 78 sqq, retient 160 pour une reprise, en raison, avant tout, de la difficulté de rédiger, en un temps si court, une pièce entièrement nouvelle pour les jeux funèbres. Klose, 1966, 16, donne pourtant raison à Donat dans sa formulation *dicunt* et la position de *Ad.* comme dernière pièce, dans son commentaire.

- g Gestri, 1936, ôte toute valeur aux didascalies, et fonde sa datation sur l'analyse des prologues : *Hec.* I-III, *Andr.*, *Phorm.*, *Eun.*, *Haut.*, *Ad.* Pareillement, de façon rigoureuse, Blum, 1936 (*Andr.* I, *Hec.* I-III, *Andr.* II, *Phorm.* I, *Haut.*, *Eun.*, *Phorm.* II, *Hec.* IV, *Ad.*, *Hec.* V) et Mattingly, 1963 (*Andr.*, *Haut.*, *Ad.*, *Hec.* I-III, *Phorm.*, *Eun.*). Posani, 1942 (Bibl. 3), et Klose, 1966, défendent de manière concluante l'ordre traditionnel.

d *Les prologues*

Dans la *Ne&a*, les prologues jouent le rôle d'exposition, et sont prononcés par des divinités ou des figures de comédie. Plaute, quant à lui, glisse, à l'occasion, dans la narration précédant l'histoire, des remarques sur les auteurs grecs et romains, ou bien sur les spectateurs, qu'il relie à la situation comique. Térence pour sa part rompt avec la tradition, et sépare le prologue du drame. Il abandonne la représentation de l'histoire qui précède, et émet à ce sujet reproches et critiques ; il la rejette avec un esprit très polémique, et la réclame à la fois pour chaque comédie spécifiquement. Ses prologues ont une valeur documentaire de premier plan concernant la compétition qui animait le paysage théâtral de Rome autour de 166–160. Dans quatre d'entre eux, c'est un *Prologus* qui parle, sans doute un jeune acteur, ou encore Ambivius Turpio, chef de troupe et acteur principal, qui apparaît dans les deux prologues de l'*Heautontimorumenos* et dans la troisième représentation de l'*Hecyra*. Les prologues nomment les auteurs du (des) modèle(s), les transformations effectuées et la justification de celles-ci, une critique publique à voix haute avec un droit de réponse de l'auteur, les points positifs de sa propre comédie, dans la langue (*pura oratio*), le contenu, ou d'après les représentations antérieures comme c'est le cas de l'*Hecyra*. Comme les prologues ne contiennent pas d'exposition, Térence est obligé d'incorporer à sa comédie l'histoire qui précède, ce qui se produit dans *Andr.*, *Hec.* et *Phorm.* à travers les insertions et l'introduction de *pro&swpa protatika&* (personnages qui n'entrent en scène qu'au début de la pièce). Ils se rencontrent déjà chez Ménandre et Plaute.

Bibl. 5: a Ph. Fabia, *Les prologues de Térence*, Paris 1888; R. C. Flickinger, *PhQ* 6, 1927, 235-269; J. F. D'Alton, *Roman literary theory and criticism*, Londres, entre autres 1931; H. Oppermann, *Zur Entwicklung der fabula palliata*, *Hermes* 74, 1939, 113-129; Id., *Caecilius und die Entwicklung der röm. Komödie*, *F&F* 15, 1939, 196 sqq; M. Pohlenz, *SIFC* 27/28, 1956, 434-443; F. Stoessl, *Prologos* 2, *RE* XXIII 2, 1959, 2312-2440; M. R. Posani, *SIFC* 37, 1965, 85-113; A. Ronconi, *La polemica letteraria nei prologhi di Terenzio*, dans: Id., 1972 (Bibl. 1), 17-47, abrégé dès 1966; M. Simon, *WZ Jena* 20.5, 1971, 169-177; H. Gelhaus, *Die Prologe des*

Terenz. Eine Erklärung nach den Lehren von der *inventio* und *dispositio*, Heidelberg 1972 (recensé par E. Lefèvre, *Gnomon* 48, 1976, 346-353); Garton, 1972 (§ 119 Bibl. 1), en particulier 60 sqq; G. Focardi, *Linguaggio forense nei prologhi terenziani*, SIFC 44, 1972, 55-88; Ead., *Lo stile oratorio nei prologhi terenziani*, *ibid.* 50, 1978, 70-89; A. Ronconi, *RCCM* 20, 1978, 1129-1148; S. M. Goldberg, *Terence, Cato, and die rhetorical prologue*, *CPh* 78, 1983, 198-211; W. G. Arnott, *Papers Liverpool Lat. Seminar* 5, 1985, 1-7; R. K. Ehrman, *Terentian prologues and the parabases of Old Comedy*, *Latomus* 44, 1985, 370-376; D. Gilula, *QUCC* 33, 1989, 95-106; K. Dér, *ACD* 26, 1990, 35-48; N.W. Slater, *Two republican poets on drama: Terence and Accius*, *Drama* 1, 1992, 85-103. - **b Provenance**: les modèles dramatiques pour les prologues de critique littéraire, dans lesquels l'auteur se tourne directement vers le public, ne sont pas connus. Les ressemblances avec les parabases d'Aristophane (Süss, 1910 ; Arnott, 1985; Ehrman, 1985) sont trop générales pour arguer avec assez de certitude de notre connaissance de l'Ancienne Comédie. Plaute, il est vrai, se met en avant comme auteur, mais n'en déduit pas de séparation nette entre le prologue et la comédie, et il y glisse même du comique. Leo, *GRL*, 220, und Oppermann, 1939, tiennent Caecilius pour l'*inventor* des prologues de critique littéraire, ce qui est rejeté, entre autres, par Haffter, 1953/1967 (Bibl. 1), 6-8, et Pohlenz, 1956, 435. Peut-être que le précurseur en est Luscius Lanuvinus (§ 130). - **c Critique** : d'un côté Térence formule une critique à l'égard des principes de composition (*contaminare* : *Andr.* 15 sqq, *Haut.* 11-19; *furtum*: *Eun.* 23-28, *Ad.* 8-14) et du style (*tenuis oratio, scriptura levis*: *Phorm.* 5); de l'autre, on comprend que, dans la composition même, il a reçu l'assistance de ses amis (*Haut.* 22-26, *Ad.* 15-24). Soit Térence récuse les reproches de manière polémique, soit il tente de les retourner et de faire le distinguo entre ses aptitudes et des fautes qui ne viennent pas de lui (par ex. *Haut.* 30-32, *Eun.* 7-13). Le contenu exact de sa critique et le crédit qu'on peut lui porter sont controversés. - **d Division** : la construction et le style, dans le contenu et l'objectif, s'apparentent à la rhétorique judiciaire romaine (déjà selon Fabia, 1888). Des comparaisons stylistiques (avec Caton) et structurelles (avec les discours judiciaires) se trouvent, entre autres, chez Focardi, 1972/1978, Goldberg, 1983, Cachou, 1993 (Bibl. 1), qui conclut à la fonction exemplaire du discours judiciaire. La conception d'une division rigide des prologues, chez Gelhaus, 1972, ne rencontre pas l'assentiment. Beare, 95, et Gilula, 1989, avancent que sa conception novatrice des prologues est, pour Térence, une manière de réagir aux critiques. Garton, 1972, suppose qu'Ambivius Turpio fut coauteur dans les prologues qu'il prononça ; selon Gilula, Térence laisse les *prologi* et Ambivius parler avec tant de naturel que l'illusion consiste à faire croire qu'ils rentrent aussitôt dans le vif du sujet.

e *Contamination*

Par “contamination”, on entend, dans la recherche moderne sur la *palliata* (cf § 126 sqq et T.25), l’adaptation de deux modèles, ou plus, pour la production d’une pièce, ce qui, chez Térence, se rencontre dans l’*Andria*, l’*Eunuchus* et les *Adelphoe*. Seul le prologue de l’*Andria* (16) comporte ce type de rédaction déjà visible pour les Anciens. Au sens propre, *contaminare* signifie, comme nous l’apprend le prologue de l’*Heautontimorurnenos* (17), « salir », « abîmer ». Si Térence a été relégué à la deuxième place, c’est qu’il a « abîmé » de nombreux originaux grecs, pour en tirer un petit nombre de pièces latines. Le but de cette critique est clair : compte tenu du désir du poète latin, de faire connaître à Rome les comédies grecques qui n’ont pas été encore adaptées (*novae comoediae*), et compte tenu de la rareté des modèles dont il dispose, il est déloyal, au regard de la concurrence, de fabriquer une pièce nouvelle, plutôt que d’« abîmer » un original grec, ce qui revient à rendre l’adaptation sans valeur à Rome.

Bibl.6 (cf aussi § 126 sqq): **a** W. Schwering, NJA 19, 1916, 167-185; A. Walde / J. B. Hofmann, Dictionnaire étymologique du latin 1, Heidelberg ³1938, 266 sqq; W. R. Chalmers, CR 7, 1957, 12-14; W. Beare, *ibid.* 9, 1959, 7-11; M. Simon, Helikon 1, 1961, 487-492; O. Kujore, CPh 69, 1974, 39-42; Guastella, 1088 (§ 127, Bibl. 64) 11-80. - **b** La parenté de *contaminare* avec *tangere* est patente (Walde / Hofmann, 1938). Le travail de Schwering, 1916, est capital. Aperçu approfondi chez Marti, 1963 (Bibl. 1), 23-27. Chalmers, 1957 (*contaminare* : “to render useless”), et Schmidt, 1971 (Bibl. 1) ont raison de supposer, à l’arrière-plan de la discussion, que les auteurs ne disposent, dans leur désir d’offrir des pièces grecques qui n’ont pas été encore adaptées, que de trop peu d’originaux pour leur réalisation.

f *Les comédies séparément*

1. *Andria* (*Andr.*) - « *L’Andrienne* »

Bibl. 7 : *Edd.*: A. Thierfelder, Heidelberg ³1972 (bonne introduction); *Texte, trad.*: M.R. Posani, Bologne 1990. *Texte, trad., comm.*: O. Bianco, Turin 1970. *Texte, comm.*: A. Spengel, Berlin ²1888; F. Nencini, Rome 1905; U. Moricca, Florence 1921; R. Kauer, 1-2, Bielefeld 1930; G. P. Shipp, Melbourne ²1960; R. C. Monti, Bryn Mawr 1986.

Résumé : Simo est fâché, comme il l'expose à l'affranchi Sosia, de ce que son fils Pamphilus aime Glycerium, la prétendue sœur d'une courtisane récemment ruinée. Il avait arrangé, avec son voisin Chrémès, le mariage de son fils Pamphilus avec Philumena, la fille de ce dernier. Quand il apprend les relations de Pamphilus, Chrémès veut retirer son consentement ; Simo décide de châtier son fils, et feint des préparatifs de mariage pour causer une réaction du fils. Sur les conseils de l'esclave Davos, Pamphilus donne son accord, afin que Simo puisse de nouveau convaincre Chrémès. Mais Pamphilus se trouve dans l'embarras, car il ne veut pas abandonner Glycerium, qui, avec l'aide de la sage-femme Lesbia met au monde un enfant. Davos s'inquiète de ce que Chrémès retire cette fois son consentement. Simo croit qu'il s'agit d'une imposture, et cause, de par ses fausses explications, une plus grosse confusion encore. Crito, le cousin de la courtisane ruinée, vient à point élucider l'affaire : il révèle que Glycerium est une citoyenne de l'Attique et la fille de Chrémès disparue depuis longtemps. Plus rien n'empêche le mariage avec Pamphilus.

Caractéristiques : Le titre (« La fille de l'île d'Andros ») se rapporte à Glycerium, qui a grandi là-bas; il n'importe pas pour la pièce. Charinus, le deuxième jeune homme, est lié superficiellement à l'action principale, lui qui apparaît soudain avec l'esclave Byrria et qui explique qu'il aime Philumena. Dans l'intrigue, Charinus et Byrria n'ont pas de place particulière, mais ils tirent des événements des conclusions (la plupart du temps fausses) et les commentent de manière pathétique et sentimentale. Les effets comiques de la pièce résultent en première ligne de l'opposition des deux jeunes hommes, tandis que le conflit entre Simo et son fils est plutôt présenté comme sérieux. L'exigence de l'action consiste à se nourrir d'intrigue et de contre-intrigue, de divergence entre réalité et apparence. L'*Andria*, fondée sur une comédie de Ménandre du même nom, est aussi enrichie d'éléments de sa *Perinthia* ; dans le cas présent, les traces de ce travail restent difficiles à déceler.

Bibl. 8: a A. Spengel, Ueber die Composition der *Andria* des Terentius, SBAW 5, 1873; F. Jacoby, Ein Selbstzeugnis des Terenz, Hermes 44, 1909, 362-369; F. Schöll, Menanders Perinthia in der Andria des Terenz, SHAW 7, 1912; H. De La Ville de Mirmont, Les personnages épisodiques dans l'*Andrienne* de Térence, RPh 38, 1914, 137-150 ; H. Oppermann, Hermes 69, 1934, 262-285 = Recueil Komödie 312-344; Kuiper, 1936 (Bibl. 1), 91-119; G. Rambelli, Due scene dell'*Andria*, SIFC 13, 1936, 130-160; Drexler, 1938 (Bibl. 1), 39-65; E. Bigott, Die Komposition der Andria des Terenz, Diss. Cologne 1939; G. Rambelli, Il prologo e la prima scena dell' *Andria*, SIFC 16, 1939, 79-104; A. Mazzarino, Da Menandro a Terenzio.

Sulla composizione dell'*Andria*, Rome 1947; O. Skutsch, Der zweite Schluß der *Andria*, RhM 100, 1957, 53-68; N. Zorzetti, Ruoli minori e struttura etica nell' *Andria* terenziana, dans: Id., Interpretazioni latine, Padoue 1978, 1-41, initialement 1969; E. Lefèvre, MH 28, 1971, 21-48 (les personnages de scène); W. Steidle, Menander bei Terenz, RhM 116, 1973, 303-347, ici 303-325; T. Mac Garity, Thematic unity in Terence's *Andria*, TAPhA 108, 1978, 103-114; G. Calboli, Terenzio, *Andria* 481-488, Philologus 124, 1980, 33-67; S. M. Goldberg, The dramatic balance of Terence's *Andria*, C&M 33, 1981/82, 135-143; B. A. Victor, The alter exitus *Andriae*, Latomus 48, 1989, 63-74; M. Weissenberger, Der doppelte Simo, Drama 5, 1997, 105-118 (sur la composition). – **b** Bonnes interprétations: Oppermann, 1934; Drexler, 1938; Büchner, 1974 (Bibl. 1), 31-119. – Le principal problème réside dans la contamination. Jusqu'en I, 1, les traces des *Perinthia* ne sont pas évidentes à dégager. En I, 1, Donat remarque (en 14) que, dans l'*Andr.* de Ménandre, le vieux Simo se livre à un monologue, mais que, dans sa *Perinthia*, il s'agit d'un dialogue avec son épouse, que Térence a remplacé par celui qu'il tient avec son affranchi Sosia. Sans doute Térence a-t-il adopté ce changement parce qu'il a placé dans la bouche de Simo son exposition, en raison de l'élimination voulue par Ménandre du prologue prononcé par des dieux, et qu'elle ne peut être racontée que par un personnage neutre (Lefèvre, 1969, Bibl. 19b). (Selon Oppermann, 1934, Térence rapporte aussi ces informations dans les v. 215-225) La *Perinthia* est encore utilisée plus loin dans la représentation hétéroclite de la sage-femme (Lindskog, 1897, Bibl. 1; Körte, 1909; Schöll, 1912; Ludwig, 1968/1973, Bibl. 1). Les contradictions dans la caractérisation du personnage de Simo s'explique encore grâce à la contamination ; ainsi Büchner, 1974 (Bibl. 1) ; sinon Sherberg, 1995 (Bibl. 1). Le jugement porté sur les rôles de Charinus et Byrria est matière à litiges. Leur origine est à chercher dans la *Perinthia*: Schöll, 1912 (Bibl.); Jachmann, 1934 (Bibl. 1); Drexler, 1938; Bigott, 1939; Mazzarino, 1947; T. B. L. Webster, Studies in Menander, Manchester ²1960, 78; Ludwig, 1968/1973; pour une composition libre de Térence: Spengel, 1888 (Bibl. 7); Leo, GRL, 239; Norwood, 1932 (§ 125 Bibl. 1); A. Körte, RE XV 1, 1931, 748 sqq; Duckworth, 1952 (§ 118 Bibl. la); Beare, 1940 (Bibl. 1), 31 et ³1964, 98; Monti, 1986 (Bibl. 7). Les antithèses courantes (provenance de la *Perinthia* / composition libre) sont un faux problème : si Térence a été inspiré par les personnages de la *Perinthia*, il n'a pu les mettre en œuvre qu'à travers une composition libre. Selon Mac Garity, 1978, c'est ce qui garantit, malgré la *communis opinio*, l'unité dramatique et thématique de l'intrigue. La raison de cette insertion, telle qu'elle est fournie par Donat (en 301) – à savoir : Philumena doit recevoir en tout état de cause un fiancé - est généralement rejetée. Spengel, 1888 (Bibl. 7), souligne la possibilité d'intéressants enchevêtrements, pareillement Leo, GRL, et Beare.

Térence aime les doubles intrigues. Ces apports mis à part, le déroulement de l'*Andr.* est conventionnel. – Quelques manuscrits livrent, à la place des vers 977-981, une fin de 21 vers, que Donat et Eugraphius signalent comme inauthentiques ; voir le texte de cet « *alter exitus* » chez Kauer / Lindsay / Skutsch, 1958 (Bibl. 1), son traitement chez Skutsch, 1957, Thierfelder, 1960 (Bibl. 7), 25, Victor, 1989.

2. *Hecyra* (*Hec.*) – « *L'Hécyre* » / « *La Belle-mère* »

Bibl. 9: *Texte, trad., comm.*: S. Ireland, Warminster 1990. *Texte, comm.*: P. Thomas, Paris 1887; S. Stella, Milan 1936; T. F. Carney, Pretoria 1963.

Résumé : Pamphile a épousé Philumène, la fille de son voisin, selon le vœu de son père Lachès, et bien qu'il aime la courtisane Bacchis. Il n'est pas attiré par la vie conjugale, mais commence pourtant à aimer, peu à peu, sa femme. Alors qu'il était en voyage, Philumène s'en est retournée auprès de sa mère Myrrhina car, suite à un viol précédant son mariage, elle attend un enfant. Lachès accuse sa femme Sostrata d'avoir chassé sa belle-fille. Le père de celle-ci, Phidippe, ne devine rien. En rentrant chez lui, Pamphile devient le témoin de la naissance de l'enfant, mais il promet à Myrrhina de garder le silence. Par contre, il refuse de reprendre Philumène, ce qu'il justifie par de la loyauté à l'égard de sa mère Sostrata. Par là il irrite Lachès et Phidippus. Bacchis éclaircit l'affaire, en expliquant qu'elle possède un anneau que Pamphile avait d'abord enlevé à une jeune fille lors d'un *stuprum*. Il en ressort que cette jeune fille était Philumène et que Pamphile est le père de l'enfant, ce qui rend possible la réconciliation entre le couple et la famille.

Caractéristiques : Le titre (« *La Belle-mère* ») se rapporte à Sostrata. La pièce est généralement considérée comme sentimentale, si ce n'est même comme un « drame de famille pénible » (Ribbeck). Le modèle du même nom, composé par Apollodore, est une amplification en négatif des *Epitrepontes* de Ménandre. La « bonne » belle-mère (elles sont effectivement deux), la « noble » courtisane, le fils « obéissant », l'esclave « docile » sortent du cadre prescrit, où, en dépit d'une situation conflictuelle, les relations entre les personnages concernés restent sages, et où seuls les deux pères du jeune couple se montrent bornés, - ce qui semble compréhensible. Bien que Térence glisse aussi des traits amusants - raillerie des femmes, comique des esclaves - la pièce impose au spectateur, qui y est disposé, une représentation des conflits de l'âme. Il la renforce même par rapport à l'original. Il était à la fois hardi et (bien)

hasardeux d'offrir une matière aussi difficile à un public habitué à la comédie burlesque de Plaute et de Caecilius.

Bibl. 10: a W. Schadewaldt, *Hermes* 66, 1931, 1-29 (= Id., *Hellas und Hesperien* 1, Zürich entre autres ²1970, 722-744 et *Recueil Comédie* 279-311) (exceptionnel); Kuiper, 1938 (Bibl. 1), 1-49; M. R. Posani, *Originalità artistica dell' Hecyra di Terenzio*, *A&R* 42, 1940, 225-246 (judicieux); E. Weber, *Die Hecyra des Terenz*, Diss. Vienne 1940 ; M.R. Posani, *Sui rapporti tra l'Hecyra di Terenzio e l'Ekura d'Apollodoro di Caristo*, *A&R* 44, 1942, 141-152; Mras, 1948 (Bibl. 1), 191-203; D. Nardo, *Il significato della Hecyra terenziana*, *AAPat* 79, 1966/67, 5-37; D. Sewart, *The Hecyra of Terence in relation to its Greek original*, Diss. Leeds 1971; R. H. Martin, *Donatus on Hecyra 393*, *BICS* 19, 1972, 113-116; D. Sewart, *Exposition in the Hecyra of Apollodorus*, *Hermes* 102, 1974, 247-260; D. Gilula, *Terence's Hecyra. A delicate balance of suspense and dramatic irony*, *SCI* 5, 1979/80, 137-157; T. Mac Garity, *Reputation vs. reality in Terence's Hecyra*, *CJ* 76, 1980/81, 149-156; D. Gilula, *Who's afraid of rope-walkers and gladiators? (Ter. Hec.1-57)*, *Athenaeum* 59, 1981, 29-37; F. H. Sandbach, *How Terence's Hecyra failed*, *CQ* 32, sqq; Lowe, 1983 (Bibl. 1), 437-451; N. W. Slater, *The fictions of patriarchy in Terence's Hecyra*, *CW* 81, 1987/88, 249-260; E. Lefèvre, *Terenz und Apollodors Hecyra*, Munich 1999. – **b** *Bonnes interprétations*: Schadewaldt, 1931; Posani, 1940; Gilula, 1979/80; Goldberg, 1986 (Bibl. 1). - Norwood, 1923 (Bibl. 1), 3, affirme que l'*Hec.* est "possibly the finest inasterpiece of high comedy in the world". Manifestement elle échoue à deux reprises, mais surtout pour des motifs extérieurs, cf Gilula, 1981 ; Sandbach, 1982; Parker, 1996 (Bibl. 2), de même dans Bibl. 4. Après la découverte des *Epitrepontes*, la thèse selon laquelle cette pièce serait l'imitation directe de Ménandre, fut abandonnée. Térence change l'exposition qui se présentait certainement, dans l'original, comme un prologue de dieux. Une importante partie des informations des vers 114-170 proviennent de lui (Schadewaldt, 1931) ou bien v. 114-175 (Lefèvre, 1969, Bibl. 19b). La notice de Donat au v. 825 (*in Graeca haec aguntur, non narrantur*) s'explique manifestement par une adaptation de deux dernières scènes (Lefèvre, 1969, Bibl. 19b ; Lowe, 1983, Bibl. 1). Comme l'avait déjà dit Croce, 1936 (Bibl. 1), Posani, 1940, fait ressortir le rôle de Bacchis comme « noble » courtisane ; elle se place au-dessus de Habrotonon dans les *Epitrepontes*. Slater, 1987/88, voit des traits ironiques : il n'existe dans aucune autre pièce une divergence aussi aiguë entre les femmes, dans leur manière d'être comme dans le regard que les hommes portent sur elles. La dignité des hommes n'est sauvée qu'en apparence.

3. *Heautontimorumenos* (Haut.) – « L'homme qui se punit lui-même »

Bibl. 11 : *Texte, trad.*: A. Thierfelder, Stuttgart 1981; G. Gazzola, Milan 1990 (avec une introduction judicieuse de D. Del Corno). *Texte, trad., comm.*: A.J. Brothers, Warminster 1988 (excellent). *Texte, comm.*: W. Wagner, Berlin 1872; J. H. Gray, Cambridge 1895; F. G. Ballentine, Boston 1910.

Résumé : Ménédème se punit lui-même par un dur labeur parce qu'il a chassé son fils Clinia de sa maison en raison d'une relation amoureuse. Chrémès, son voisin, lui fait part de ses conseils compatissants. Mais, dans la conversation avec son propre fils, Clitiphon, il se montre tout au contraire autosatisfait et outrecuidant. Il ne devine pas que celui-ci est amoureux de la courtisane Bacchis et qu'il a besoin d'argent. Rentré au pays, Clinia loge au préalable chez Clitiphon. L'esclave Syrus ramène Antiphila, l'amie de Clinia, et Bacchis dans la maison de Chrémès, pour procurer à Clitiphon, grâce à leur aide, de l'argent. Il présente Bacchis (qui se conduit de manière éhontée) comme l'aimée de Clinia. Antiphila est reconnue comme la fille que l'on croyait disparue, grâce à l'anneau de Sostrata, la mère de Clitiphon. Alléguant qu'Antiphila s'est endettée auprès de Bacchis, Syrus réclame de l'argent à Chrémès. Quand celui-ci découvre qu'il a été trompé, il cherche à punir Clitiphon. Sur ce sujet, une vive dispute l'oppose à Sostrata. A la fin, Clitiphon se dit soudainement prêt à épouser une jeune fille qui n'a pas été nommé jusqu'à présent. Syrus lui accorde une remise de peine.

Caractéristiques : Le titre (« Celui qui se punit lui-même ») concerne Ménédème. La scène d'entrée, entre les deux vieillards si différents, était prisee au plus point par Cicéron : l'abattement de Ménédème dont l'attitude rappelle déjà son modèle, l'*Heautontimorumenos* de Ménandre, s'oppose à celle de Chrémès, qui se donne une apparence plus humaine. On comprend presque toujours comme l'expression même de l'humanité sa formule : *homo sum : humani nil a me alienum puto* (77), qui, selon Wieland, « du fait de sa naïveté sans apprêt, est la meilleure qu'un poète ait jamais donnée de la condition humaine », en oubliant que Chrémès, à la fin, échoue piteusement, parce qu'il méconnaît précisément l'humain trop humain. Sa destinée est souvent traitée avec une ironie digne de Ménandre, bien que le manuscrit romain pointe un parallèle avec le Micion des *Adelphoe*, autre échec de l'humanité. La description des deux vieillards est très expressive, et son rapport s'inverse à la fin. L'intrigue est inhabituellement vivante, mais pas toujours claire pour le spectateur.

Lit. 12: a R. Walzer, *Hermes* 70, 1935, 197-202; Kuiper, 1936 (Bibl. 1), 52-90; Drexler, 1938 (Bibl. 1), 65-73; A. Körte, *Hermes* 77, 1942, 101 sq. (*Haut.* 77); A. Primmer, *WS* 77, 1964, 61-75 (prologue); Fantham, 1971 (Bibl. 1); H. D. Jocelyn, *Homo sum: humani nil a me alienum puto*, *Antichthon* 7, 1973, 14-46; E. Lefèvre, *Der Heaut.* des Terenz, dans : *Recueil Komödie* 443-462; W. Steidle, *Menander bei Terenz*, *RhM* 117, 1974, 247-276; P. Grimal, *Térence et Aristote à propos de l'Heaut.*, *BAGB* 1979, 175-187; A. J. Brothers, *CQ* 30, 1980, 94-119 (construction); R. Maltby, *Papers Liverpool Lat. Seminar* 4, 1983 (1984), 27-41 (dernier acte); E. Lefèvre, *Terenz' und Menanders Heaut.*, Munich 1994; O. Knorr, *AJPh* 116, 1995, 221-235 (caractère de Bacchis); J. C. B. Lowe, *RhM* 141, 1998, 163-175 (intrigue). - **b** Compte tenu de la complexité de l'intrigue, la recherche n'est pas parvenue à un consensus. Le plus souvent on discute de la duplicité de l'action. Les poètes et théoriciens français, l'Abbé d'Aubignac et Ménage, se sont farouchement escrimés pour savoir si l'action se déroulait du soir jusqu'au matin, embrassant une durée de 10, 12 ou 15 heures, ou bien si elle était « régulière ». A l'époque moderne, la duplicité d'action est diversement attribuée à Térence : Benfey, 1837 (Bibl. 1, traduction); Nencini, 1891 (Bibl. 1); C. Dziatzko, *DLZ* 13, 1892, 1460; Leo, *GRL*, 242, *Rem.* 1; A. Körte, *RE* XV 1, 1931, 748; Haffter, 1953/1967; Bianco, 1962; Marti, 1963 (tout dans Bibl. 1); Thierfelder, 1981 (Bibl. 11); Lefèvre, 1994. Ni le débat portant sur l'action, simple ou double, des *Epitrepontes* de Ménandre (W. Arnott, *ZPE* 70, 1987, 19-31; 72, 1988, 26), ni l'hypothèse d'une comédie inconnue de Ménandre (CGF Austin, N. 203) ou d'un fragment de Ménandre (E. Handley, dans: Handley/Hurst, 1990, Bibl. 14, 138-143 et 162) n'ont apporté de solution. Lefèvre, 1973 et 1994, tente de prouver que Chrémès, chez Ménandre, est une figure humaine qui fut d'abord remodelée par Térence en figure comique ; chez Ménandre, Chrémès trahit manifestement la véritable filanqrwpi&a. Térence laisse clairement la « noble » courtisane Bacchis, rôle qui va à l'encontre de la conception romaine, devenir le pendant rusé de son Chrémès. L'approche analytique de Del Corno chez Gazzola, 1990 (Bibl. 11) mérite l'attention. La pièce de Ménandre n'est pas dénuée de traits philosophiques (Walzer, 1935; Grimal, 1979); pour les appréhender avec exactitude, il faut assurément prendre en compte leur transformation chez Térence.

4. *Eunuchus* (*Eun.*) – « *L'Eunuque* »

Bibl. 13 : *Texte, Comm.*: P. Fabia, Paris 1895; L. Tromaras, Hildesheim 1994 (reprise de l'éd. de Thessalonique 1991, souvent fautive); J. Barsby, Cambridge 1999 (majeure).

Résumé : La courtisane Thais prie le jeune Phaedria de lui donner deux jours de liberté, car elle attend du soldat Thrason un cadeau : la jeune Pamphila, qui, dans son enfance, lui a tenu de sœur. Elle veut restituer cette citoyenne de l'Attique à ses parents, et gagner pour elle-même un *patronus*. Phaedria accepte d'offrir à Thais une esclave éthiopienne et un eunuque qu'il lui fait parvenir par l'entremise de l'esclave Parménon. Tandis que Gnathon, le parasite de Thrason, se rend avec Pamphila auprès de Thais, Chaerea, le frère de Phaedria, s'approche de Pamphila en ayant revêtu les vêtements de l'eunuque. Chrémès, le frère de Pamphila, suit Thais chez Thrason, ce qui suscite la jalousie de celui-ci. Plus tard, Chrémès veut reprendre Pamphila de force, et allègue pour sa défense son statut de citoyenne. Thais apprend que « l'eunuque » a violé la jeune fille, ce qui contrarie ses plans, mais elle finit par se montrer compréhensive. L'origine de Pamphila est corroborée. Le père de Chaerea accorde le mariage de celui-ci avec Pamphila et promet à Thais son appui. A la fin, Gnathon demande à Phaedria de partager Thais avec Thrason. En raison de son style de vie coûteux, celui-ci est d'accord.

Caractéristiques : Le titre (« L'Eunuque ») concerne le travestissement de Chaerea. *L'Eunuchus* possède le comique le plus riche de toutes les pièces de Térence. A la première représentation, il atteint un succès considérable qui lui valut sans doute d'être rejoué le jour même. Térence toucha le salaire exceptionnel de 8000 sesterces. Son modèle est la comédie de Ménandre du même nom, mais Térence a repris (en les « contaminant ») les figures de Thrason et de Gnathon au *Kolax* de Ménandre. C'est sur ces derniers que repose essentiellement le comique. Thrason est un beau parleur, mais au fond il est lâche. Gnathon figure un dilettante qui exhibe une philosophie de la flatterie ; il fait en pratique avec Thrason la démonstration de sa théorie. Ce couple, qui nous ramène, en pareil cas, à Ménandre, est étranger aux Romains de l'époque. Ce qui n'empêche pas Térence d'affûter leurs actions et leurs propos. Thais est chez Ménandre une « noble » courtisane, que les revers de fortune ont rendue réfléchie et qui se forge un sens du monde. Chez Térence elle perd en dignité. Donat la décrit souvent comme « rusée ». C'est pourquoi le triomphe du parasite est, chez Térence, compréhensible à la fin, puisque Thais s'y trouve l'objet d'un marchandage.

Bibl. 14 (résumé en Bibl. 1) : a E. Fraenkel, *Zum Prolog des Terenzischen Eunuchus*, *Sokrates* 6, 1918, 302-317; G. Jachmann, *Der Eunuchus des Terenz*, NGG 1921; E. Meyerhöfer, *Der Aufbau des Terenzischen Eunuchus*, Diss. Erlangen 1927 ; P. Boyancé, *REA* 31, 1929, 314-326; E. K. Rand, *TAPhA* 63, 1932, 54-72; Kuiper, 1936, 15-51; G. Pasquali, *SIFC* 13, 1936, 117-129; U. Knoche, *Über einige Szenen des Eunuchus*, NGG N.S.1.8, 1936, 145-184;

ib. 3.3, 1938, 31-87 ; K. Büchner, *Epikur bei Menander*, SIFC 14, 1937, 151-166; Drexler, 1938, 73-98; E. Reitzenstein, *Terenz als Dichter*, Leipzig 1940 (recensé par H. Drexler, *Gnomon* 18, 1942, 19-38); H. Drexler, *Hermes* 76, 1941, 75-83; U. Knoche, *Terenz oder Menander ?*, ib., 251-269; A. Klotz, *Der Eun. des Ter. und seine Vorlagen*, WJA 1, 1946, 1-28 ; E. Dieffenbach, *Die Komposition des Eunuchus des Terenz*, Diss. Cologne 1949; W. Ludwig, *Von Terenz zu Menander*, *Philologus* 103, 1959, 1-38 = *Receuil Komödie*, 354-408 (suppl. 1971); E. Fraenkel, *Zur rom. Komödie*, MH 25, 1968, 231-242, ici 235-242; A. J. Brothers, CQ 19, 1969, 314-319 (*Eun.* 189-206); Lloyd-Jones, 1973; Steidle, 1973 (*Bibl.* 8a), ici 326-347; G. Maurach, *Gymnasium* 88, 1981, 123-138 (*Eun.* I 1); J. C. B. Lowe, *The Eunuchus: Terence and Menander*, CQ 33, 1983, 428-444; D. Konstan, *Love in Terence's Eunuch: The origins of erotic subjectivity*, *AJPh* 107, 1986, 369-393; Minarini, 1987, 11-79; J. A. Barsby, *Prudentia* 22, 1990, 4-12 (*Parmenon en I 1*); P. G. Mc C. Brown, dans: *Relire Ménandre*, éd. E. Handley/A. Hurst, Genf 1990, 37-61 (sur la fin); Id., *The skinny virgins of Ter. Eun.* 313-17, dans: *Tria Lustra. Essays (Hommage) J. Pinsent*, éd. de H.D. Jocelyn, Liverpool 1993, 229-234; J. A. Barsby, *Problems of adaptation in the Eun. of Ter.*, *Drama* 2, 1993, 160-179; R. H. Martin, *A not-so-minor character in Terence's Eun.*, *CPh* 90, 1995, 139-151; A. Minarini, *Il monologo di Gnatone*, Bologne 1995; G. Maurach, *Literaturwitze bei Terenz*, dans: *Vir bonus dicendi peritus. Hommage à A. Weische*, éd. de B. Czapla, Wiesbaden 1997, 299-306 (pour III 1).- **b** Une très importante question est de savoir s'il existe, dans l'*Eunuchos* de Ménandre, des personnages analogues à Thrason et Gnathon, à qui ils se sont substitués, et si, à ce titre, des parties de l'intrigue ont été adaptées ou ajoutées. Malgré l'acuité de l'analyse portant sur l'*Eun.*, il n'y a pas eu consensus sur ce sujet. Excellents sont les travaux de Jachmann, 1921 ; Pasquali, 1936; Knoche, 1936/38 (même si Térence y est souvent perçu comme peu personnel); Drexler, 1938; Klotz, 1946; Ludwig, 1959/1973 (en particulier la figure de la « noble » courtisane); Barsby, 1993; bonne vue d'ensemble jusqu'en 1959 chez Marti, 1963, 63-72, puis chez Barsby, 1993. On a supposé que le rival, dans l'*Eunuchos* de Ménandre, aurait été un marchand (Knoche, 1936, 181 Rem. 3). En tel cas, il ne serait pas question, en IV 7, de « siège », mais seulement d'une altercation. On ne doit donc pas en conclure que ce siège provient du *Kolax*, du fait que, dans ce dernier, la dispute roule au sujet d'une courtisane. L'accord de partage, à la fin de la pièce, ne se réfère sûrement pas pour sa part à l'*Eunuchos* ; peut-être provient-il du *Kolax*. Outre Thrason et Gnathon, Térence parvient à animer l'action grâce à Antiphon, l'ami de Chaerea, en III 4-5. La justesse du témoignage de Donat pour 539 (*bene inventa persona est, cui narret Chaerea, ne unus diu loquatur, ut apud Menandrum*) est remise en cause, avant tout par : Ihne, 1843 ; Jachmann, 1934, 635 sq.; Fraenkel, 1968; Ludwig,

dans : Recueil Komödie, 405; Il est défendu par : Leo, GRL, 244; Pasquali, 1936; Drexler, 1938; Haffter, 1953/1967; Bianco, 1962; Büchner, 1974. Donat décrit bien la fonction de la figure de Chaerea qui consiste à donner plus de relief aux émotions. Dorias, la servante de Thais, est effacée chez Térence (Drexler, 1938 ; Barsby, 1993). Mais elle donne de la vivacité à l'action dans l'acte IV. L'introduction de personnages supplémentaires par rapport au modèle principal rejoint la technique de l'*Andria*. Sur la signification du parasite chez Térence, cf Bibl. 16.

5. *Phormio* (*Phorm.*) - *Phormion*

Bibl. 15 : *Texte, comm.*: K. Dziatzko/E. Hauler, Leipzig ⁴1913 (pas de mise à jour); R. H. Martin, Londres 1959, corrections 1964; E. M. Coury, 1-2, Chicago 1982 (avec reproductions photographiques du Bembinus). *Commentaire* : Barsby 1991 (Bibl. 1).

Résumé : Pendant que deux frères, Chrémès et Démiphon, se trouvent en voyage, leurs fils, Antiphon et Phaedria, commencent à entretenir des relations amoureuses : Antiphon avec sa concitoyenne Phanium, dépourvue de tout bien, et Phaedria avec une courtisane qu'il voudrait racheter au proxénète Dorio. Le parasite Phormion trouve une échappatoire pour l'un et l'autre. Devant un tribunal, il fait passer Antiphon pour le plus proche parent de Phanium ce qui « l'oblige » à l'épouser, en vertu de la loi athénienne sur la fille épiclère. Quand il rentre de voyage, Démiphon offre à Phormion 30 mines, afin qu'il fasse annuler le mariage, et qu'il épouse lui-même Phanium, car Démiphon et Chrémès ont promis Antiphon en mariage à une fille illégitime de Chrémès, native de Lemnos. Phormion fait semblant de s'exécuter, mais donne l'argent à Phaedria pour qu'il puisse acheter son amie. Quand il s'avère, grâce à sa nourrice Sophrona, que Phanium est la fille retrouvée de Chrémès, Démiphon veut annuler son pacte avec Phormion. Celui-ci s'entête à conserver l'argent, et ridiculise Chrémès devant sa femme Nausistrata, en dévoilant sa double vie. Offusquée, Nausistrata promet à Phormion sa bienveillance à l'avenir.

Caractéristiques : Le titre fait allusion au parasite comme personnage principal. Le modèle en est l'*Epidikazomenos* d'Apollodore. Central y est, comme dans l'*Eunuque*, le personnage du parasite rusé, avec lequel Térence renouvelle Plaute et se rattache à l'atellane. La dépréciation du *Pater familias* Démiphon, par l'action conjuguée de Phormion et de Nausistrata, va dans la même direction, et n'appartient pas à l'original. La tendance au burlesque, observée depuis

l'*Heautontimorumenos*, se confirme. La manière dont la femme triomphe de la femme est une nouveauté, comme chez Plaute (*Asinaria*, *Casina*). Térence délaisse la conception de la Fortune (*Tyché*) comme représentation du monde dans la vision d'Apollodore, et élabore le rôle du parasite fourbe, qui, chez lui, a les traits du beau-parleur : il devient le maître conscient de l'intrigue et de la parole. Tout comme est exposé, à travers le Thrason et le Gnathon de l'*Eunuchus*, un monde irréel pour Rome, de même ici l'exégération dépasse le modèle original.

Lit.16 : a Kuiper, 1938 (Bibl. 1), 50-94; M. Durry, Le vocabulaire militaire dans le *Phormio*, REL 18, 1940, 57-64; M. R., Posani, A&R 43, 1941, 29-55; Mras, 1948 (Bibl. 1), 185-191; W. G. Arnott, *Phormio parasitus*. A study in dramatic methods of characterization, G&R 17, 1970, 32-57; Steidle, 1975 (§ 127 Bibl. 62), ici 367-381; E. Lefèvre, Der *Phormio* des Terenz und der *Epidikazomenos* des Apollodor von Karystos, Munich 1978 (recensé par A. Blanchard, REL 58, 1980, 49-66), E. Segal/C. Moulton, *Contortor legum: The hero of the Phormio*, RhM 121, 1978, 276-288; K. Quinn, Texts and contexts, Londres 1971, 100-112; P. Grimal, Le *Phormion* de Térence et l'histoire de la comédie, VL 91, 1983, 2-10; Lowe, 1983 (Bibl. 1), 431-437; D. Gilula, SCI 7, 1983/84, 26-29 (Phorm. 85-108); F. Dupont, La psychologie des *adulescentes...*, REL 64, 1986, 59-71; A. Michel, Esthétique et moralité dans le *Phormion*, dans: Della Corte 2, 1987, 111-126; J. Barsby, The stage movements of Demipho in the Greek original of Terence *Phormio* 311 sq., C&M 43, 1992, 141-145; Id., The stage action of Terence, *Phormio* v. 979-989, CQ 43, 1993, 329-335; Frangoulidis, 1997 (§ 126 Bibl. 4), 77-132; L. Braun, *Phormio* und *Epidikazomenos*, Hermes 127, 1999, 33-46. - **b** *Bonnes interprétations* : Posani, 1941; Arnott, 1970; Segal/Moulton, 1978. – Sur l'analyse audacieuse de Kuiper, 1938, cf Marti, 1963 (Bibl. 1 FBer.), 51 sq. Le *Phormio* est la seule pièce dont Térence change le titre originel : La loi sur la fille épicière, qui oblige le parent le plus proche à marier une veuve de sa famille ou à l'épouser lui-même, (e0pidikazo&menoj désigne celui qui, devant un tribunal, promet la jeune fille au plus proche parent) est inconnue à Rome. (La version de Donat, en 24, donnant comme original 0Epidikazome&nh, et visant la jeune fille que l'on a promise à quelqu'un, doit être une erreur; cf Dziatzko/Hauler, 1913, Bibl. 15, 77, Rem. 1.). Le fort accent mis sur le rôle de *Phormion* se réfère au théâtre populaire de Rome (J. C. B. Lowe, Plautus' parasites and the *Atellana*, dans : ScriptOralia 12, 1989, 161-169). La mise entre parenthèses de la composante propre au monde de l'original tombe sous le sens avec la suppression du prologue divin (Lowe, 1983). Térence rend l'action vivante grâce à des éléments émotionnels, où intervient Antiphon, en III 1-3, IV 3-4 (Büchner, 1974, Bibl. 1 ; auquel s'accorde Lowe, 1983), qui rappelle la technique de l'*Andr.* et de l'*Eun.*. Dziatzko insiste, dans la 2^{ème} partie de son commentaire

(Leipzig 1885), sur le fait que l'intrigue aurait pu trouver une issue rapide après le v. 947. En conclusion à cela, Büchner, 1974, explique que les v. 948-1055 sont une trouvaille térencinienne, et que la situation ridicule de Chrémès devant Nausistrata fait défaut à l'original. Lefèvre, 1978, place ce morceau dès après le v. 937 ; car le Phormion d'Apollodore n'y apprendrait pas le secret du vieil homme. On ne sait si Antiphon, dans l'original, a conclu aussitôt le mariage, ou s'il veut le conclure seulement au moment de la fête, lorsque son père rentre par surprise. Quelques raisons structurelles indiquent qu'Apollodore a retenu la deuxième conception (Lefèvre, 1978) et qu'il laisse l'intrigue sur le fil du rasoir. Donat (*praef.* 1,2) caractérise à raison cette pièce turbulente comme une *prope tota, motoria (fabula)*. L'analyse de Braun, 1999, revient en arrière, en particulier sur les v. 8 et 9. Pour ces scènes, Lowe, 1997 (Bibl. 19b), 167, est judicieux.

6. *Adelphoe (Ad.)* – « *Les Adelphes* » / « *Les deux frères* »

Bibl. 17: *Texte, trad.:* D. Del Corno, Milan 1987. *Texte, trad., comm.:* O. Bianco, Rome 1966; A. S. Gratwick, Warminster 1987. *Texte, comm.:* K. Dziatzko/R. Kauer, Leipzig ²1903 (n'a pas été réédité); A. Spengel, Berlin ²1905; R. H. Martin, Cambridge 1976 (bon). *Comm.:* Barsby, 1991 (Bibl.1).

Résumé : Deux frères ont élevé chacun leur fils : l'un, Ctésiphon, l'a été par le sévère Déméa, tandis que l'autre, Eschine, l'a été par le très libéral Micion. Lorsqu'Eschine enlève une courtisane des griffes d'un proxénète, Déméa se moque de Micion qui se montre compréhensif face à la situation. En réalité, Eschine a agi pour son frère, car il aime pour sa part une femme de la ville, dont il attend un enfant. Eschine finit par l'avouer à son père. La conversation montre le succès de la méthode éducative de Micion. Déméa est consterné de découvrir que Ctésiphon aime une courtisane, et qu'Eschine de son côté va se marier civilement. Il se décide donc soudain à surpasser Micion en libéralités : il affranchit l'esclave Syrus aux frais de son frère, et le force en outre à se marier contre sa volonté. De fait, et contrairement à la conception affichée dans les trois quarts du I^{er} Acte, c'est Déméa qui apparaît comme un habile calculateur, et Micion, à l'opposé, comme un raté.

Caractéristiques : Le modèle est la pièce de Ménandre du même nom. Le titre se rapporte aux deux frères âgés. A l'époque moderne, les *Adelphoe* sont, en raison de leur problématique sur l'éducation, une pièce très connue. L'art de Ménandre consiste à représenter deux versions

contraires de pères en action et à les juger. Le père libéral est le représentant de la *filanqrwpi&a* hellénistique, qui ne se diffusa pas dans la Rome du II^{ème} s.. Dans une certaine mesure, il n'est donc pas étonnant que le père humain soit, chez Térence, raillé à la fin de la pièce en raison de sa faiblesse. On ne peut trancher avec certitude si le poète romain se montre critique à l'égard de la conception grecque, ou bien s'il se plie au goût du public. Vraisemblablement s'accorde-t-il avec ses protecteurs, et peut-être même s'est-il donné le plaisir, à leur demande (la pièce fut représentée pour les jeux funèbres d'Aemilius Paullus), de passer de la philosophie grecque à la satire romaine. En tout cas, il n'est pas dans son intention de dévaloriser le sévère Déméa qui, chez Ménandre, a le dessous, mais qui s'accorde à la pensée romaine. Il n'a pas pour but de dépeindre des relations réalistes. La comédie de Térence s'occupe aussi peu que celle de Plaute du sens à donner à l'existence. Comme elle recherche l'efficacité du comique, elle montre les circonstances qui accompagnent l'enlèvement de la courtisane, que Ménandre ne fait que mentionner, par l'adjonction de la scène II, 1 des *Synapothneskontes* de Diphile (« contamination ») *ad oculos et aures* : ce qu'elle met en avant, ce sont l'agitation, les invectives et les coups de bâton.

Bibl. 18 : a W. Fielitz, Ueber Anfang und Ende der Menandrischen Adelphen, NJPhP 97, 1868, 675-682; Drexler, 1934 (§ 126 Bibl. 7) ; P. Mac Kendrick, Demetrius of Phalerum, Cato, and the Adelphoe, RFIC 32, 1954, 18-35; I. Trencsényi-Waldapfel, Une comédie de Tér. jouée aux funérailles de L. Aemilius Paulus, AAntHung 5, 1957, 129-167 ; T. A. Dorey, G&R 9, 1962, 37-39; W G. Arnott, G&R 10, 1963, 140-144 (fin des *Ad.*); O. Rieth, Die Kunst Menanders in den Adelphen des Terenz. Avec une postface (133-154) éd. de K. Gaiser, Hildesheim 1964; E. Fantham, Terence, Diphilus and Menander, Philologus 112, 1968, 196-216 (II^{ème} acte); W. R. Johnson, Micio and the perils of perfection, CSCA 1, 1968, 171-186; Fantham, 1971 (Bibl. 1); H. Tränkle, Micio und Demea, MH 29, 1972, 241-255; Lloyd-Jones, 1973 (Bibl. 1); J. N. Grant, The ending of Terence's *Ad.* and the Menandrian original, AJPh 96, 1975, 42-60; V. Pöschl, Das Problem der Adelphen des Terenz, SHAW 4, 1975; C. Lord, Aristotle, Menander and the *Ad.* of Ter., TAPhA 107, 1977, 183-202; E. H. Sandbach, Donatus' use of the name Terentius and the end of Terence's *Ad.*, BICS 25, 1978, 123-145; J. N. Grant, The beginning of Menander, OAdelphi&, CQ 30, 1980, 341-355; E. Lefèvre, La structure des *Ad.* de Tér. comme critère d'analyse, dans: Théâtre et spectacles dans l'antiquité, Leyde 1983, 169-179; G. Lieberg, Das pädagogisch-dramatische Problem der *Ad.* des Ter., GB 15, 1988, 73-84; Id., Il monologo e le parole conclusive di Demea negli *Ad.* di Ter., dans: Mnemosynum. Studi (Ed.) A. Ghiselli, Bologne 1989, 355-373; M. P. Schmude, Micios

Erziehungsprogramm, RhM 133, 1990, 298-310; G. Commerci, *Humanitas, liberalitas, aequitas*: nuova paideia e mediazione sociale negli *Ad. di Ter.*, BStudLat 24, 1994, 3-44; P. G. Mc C. Brown, Aeschinus at the door: *Ter. Ad. 632-43* and the traditions of Greco-Roman comedy, dans: *Roman comedy, Augustan poetry, historiography*, éd. R. Brock/A. J. Woodman, Leeds 1995, 71-89. M. Lentano, *Acquisire, conservare, consumare*. Spunti per una lettura in chiave economica degli *Ad. di Ter.*, *Aufidus* 29, 1996, 77-100; J.C.B. Lowe, *Ter., Ad. Problems of dramatic space and time*, CQ 48, 1998, 470-486. – **b** *Bonnes interprétations* : Dorey, 1962; Rieth, 1964; Büchner, 1974 (Bibl. 1), 361-426. – Déjà Fielitz, 1868, reconnaît que Térence change profondément la fin : il rédige consciemment les v. 4-9 dans le but de « faire triompher Déméa, dont la sèche sévérité s'accorde bien mieux à la rigueur ancestrale des Romains que le raffinement grec de l'humanité de Micion, sur son frère et sa philosophie de l'existence » (681). Pendant longtemps Fielitz n'a pas rencontré d'écho. Le premier, Büchner 1957 (Bibl. 1), 60, constate que Térence, « a détourné dans un sens contraire » l'orientation de toute sa pièce à la fin, du fait qu'il décerne un hommage à la parcimonie et à la sévérité de Déméa. Indépendamment de cela, Rieth aussi a insisté, dans son bilan, rédigé en 1944 mais publié en 1964, sur le fait que Térence s'amuse aux dépens de Micion, et l'explique en supposant que Déméa est comparé à l'idéal romain de sévérité et de parcimonie. Ces hypothèses ne sont pas satisfaisantes, dans la mesure où elles contredisent les manières de travailler observées chez les auteurs. Dorey, 1962, 38, argumente de manière convaincante en observant que la « comédie » vire, à la fin, en « satire », et que ce revirement trop abrupt et manquant de naturel ne peut provenir que de Térence. Il est évident, chez lui, que ce qui importe n'est pas la revalorisation sérieuse de Déméa mais la dévalorisation comique de Micion. Celle-ci est la condition préalable de celle-là (Lefèvre, *Recueil Drama*, 35). Selon Gratwick, 1987 (Bibl. 17), 56, Térence compose, à partir du v. 855 (Lefèvre, 1978, Bibl. 1 : à partir du v. 877) une « farce saturnale » nous apprenant que nous avons été abusés par tout ce qui précède. La surface s'est déjà écornée du fait que Térence a largement outré le personnage de Micion auparavant; c'est pourquoi il réunit en lui les deux extrêmes, celle d'un être antipathique (Trankle, 1972, pour qui Micion risque, déjà chez Ménandre, le naufrage avec sa méthode d'éducation) et celle d'un être sympathique (Pöschl, 1975). Tout comme Tränkle (qui en excepte les v. 934-946) et Pöschl, Lloyd-Jones, 1973 (Bibl. 1), et Lieberg, 1988, considèrent la fin comme originale d'après les innovations de Ménandre. Seuls des critères structurels s'y opposent (Lefèvre, 1983). La problématique éducative est sans cesse rediscutée sous des aspects différents, entre autres actuellement par Johnson, 1968 ; Perelli, 1973 (Bibl. 1), 61-108; Lieberg, 1988; Schmude, 1990. Une interprétation politique a aussi été tentée qui voit Caton derrière Médéa et Paullus

Aemilius derrière Micion : Mac Kendrick, 1954 ; Trencsényi-Waldapfel, 1957; E. Maroti, *AAntHung* 8, 1960, 321-334; F. Della Corte, *Catone Censore*, Florence ²1969, 137-139 (déjà en 1949); Gratwick, 1987 (*Bibl.* 17), 24 sq.

C. Valeur

La valeur de la comédie térencienne réside dans le raffinement indépassable avec lequel elle a adapté ses modèles attiques. La proximité de l'auteur, attestée par Suétone, avec les têtes gouvernantes de son temps a eu pour conséquence de mettre à la portée des spectateurs des exigences plus élevées qu'auparavant. Ce n'est qu'au terme d'une réflexion poussée que se révèlent la raison d'être d'intrigues et de contre-intrigues complexes dans l'*Andria* et l'*Heautontimorumenos*, que s'apprécie le sens des positions éthiques de l'*Hecyra*, que pointent les contradictions de Micion ou les maximes de Chrémès dans les *Adelphoe* ou dans l'*Heautontimorumenos*. Il est net que Térence a tenté de se rapprocher davantage que Plaute de l'original. Dans leurs points essentiels, les actions de l'*Andria* et de l'*Hecyra* sont adoptées. Néanmoins il s'y intègre des scènes prises séparément pour leurs traits comiques, par exemple les parties ajoutées de Charinus-Byrria dans l'*Andria* ou la moquerie interpolée à l'égard des femmes dans l'*Hecyra*. Térence emprunte, mais plus il compose, plus il développe la voie frayée par Plaute, d'une manière plus affinée et plus profonde. Ses comédies prennent aussi les traits « saturniens » du théâtre populaire italien : dévalorisation de l'autorité du *Pater familias* qui est très considérée à Rome ; moquerie à l'égard des matrones ; glorification des non-privilegiés sous la figure de l'esclave.

De ce point de vue, il faut louer sa *dramaturgie*. Elle évite les oppositions trop crues et simplistes, comme on les a rencontrées chez Plaute, mais elle s'éloigne aussi considérablement de l'économie de ses modèles. De même que pour Plaute, il s'agit moins d'un défaut de compréhension ou d'adaptation, que de la recherche consciente de mêler aux éléments dramatiques du théâtre populaire les exigences de l'action grecque – procédé qui, aux yeux des Romains, « revalorise » l'une et l'autre source. D'une part, les compositions souvent sérieuses de la *Ne&a* en deviennent plus comiques et donc, pour le public romain, plus attractives, mais d'autre part, les sketches courts et improvisés de la farce italienne sont développés en pièces de théâtre plus longues, avec une action plus complexe. - Comme Térence évite le prologue d'exposition, il revient dans la pièce même aux faits marquants pour comprendre l'action, et met le public, comme le faisaient les auteurs grecs, dans la position de juger, autant que ce peut, les gestes et les souffrances des personnages.

Sa *langue* est marquée par divers facteurs. Force est de constater, d'une part, une distance avec la langue artistique, puissante et diversement colorée, de Plaute. Selon la *Vita* de Suétone, Cicéron reconnaît à Térence un *lectus sermo* et César le dit *puri sermonis amator* (T.5). A l'évidence Cicéron s'est exercé à son style. Dès les premiers discours, on trouve beaucoup d'échos qui ne sont pas des citations. D'autre part, le style de Térence n'est pas comparable à la simplicité de Ménandre. Il porte la marque des débordements du pathos et de la forte expressivité, il aime les métaphores énergiques, les allitérations et les assonances entre les mots, aperçu qui confirme sa parenté avec le théâtre populaire

Sa *métrique* est restreinte en comparaison de la diversité de celle de Plaute. Toutes les pièces commencent par des trimètres iambiques et finissent par des parties en tétramètres trochaïques. Le peu de *cantica* subsistants préfèrent les iambes et les trochées. Térence donne nettement plus de valeur à l'intelligibilité du texte que Plaute.

Bibl. 19 (résumé § 126 Bibl. 5) : **a Valeur**: cf en particulier Haffter, 1953/1967; Bianco, 1962; Ludwig, 1968/1973; Büchner, 1974; Goldberg, 1986 (tous dans Bibl. 1). – **b Dramaturgie/structure** : T. Franck, Terence's contribution to plot-construction, *AJPh* 49, 1928, 309-322; Marti, 1959 (§ 126 Bibl. 3); B. Denzler, *Der Monolog bei Terenz*, Zurich 1968; E. Lefèvre, *Die Expositionstechnik in den Komödien des Terenz*, Darmstadt 1969 (recensé par W. Ludwig, *Gnomon* 44, 1972, 825-827); W. Görler, *Doppelhandlung, Intrigue und Anagnorismos bei Terenz*, *Poetica* 5, 1972, 164-182; D. Gilula, *Exit motivations and actual exits in Terence*, *AJPh* 100, 1979, 519-530; Dieterle, 1980 (§ 126 Bibl. 3); Bländsdorf, 1982 (§ 126 Bibl. 3); Schmude, 1988 (§ 126 Bibl. 5); Wallochny, 1992 (§ 126 Bibl. 3); J.C.B. Lowe, *Terence's fourspeaker scenes*, *Phoenix* 51, 1997, 152-169. – **c Langue/style**: brève introduction: Thierfelder, 1960 (Bibl. 7). J. T. Allardice, *Syntax of Terence*, Londres 1929 ; Haffter, 1934; F. Arnaldi, *La lingua di Terenzio, lingua da capitale*, *A&R* 40, 1938, 192-198; W. Schmid, *Terenz als Menander latinus*, *RhM* 95, 1952, 229-272 (convaincant); J. Strauss, *Terenz und Menander. Beitrag zu einer Stilvergleichung*, Diss. Berne 1954, Zurich 1955; G. Luck, *Über einige Interjektionen der lat. Umgangssprache. Kritische Beiträge zu Plautus und Terenz*, Heidelberg 1964; Id., *Elemente der Umgangsspr. bei Menander und Terenz*, *RhM* 108, 1965, 269-277; Bländsdorf, 1967 (§ 127 Bibl. 60), 250-274; Flury, 1968; Traina, *Vortit*, 167-179: *Terenzio "traduttore"* (1^{ère} éd. 1968); Wright, 1974, 127-151; R. Maltby, *Linguistic characterization of old men in Terence*, *CPh* 74, 1979, 136-147 ; Id., *The distribution of Greek loanwords in Terence*, *CQ* 35, 1985, 110-123; Minarini, 1987 (Bibl. 1), 81-101 (les diminutifs); Molsberger 1989 (§ 102 Bibl. 4b), 109-173; Calboli, 1993 (Bibl. 1 Rech.), 69-83; R. Oniga,

L'allitterazione in Plauto e Terenzio, *Lexis* 12, 1994, 117-134; Roman Müller, Sprechen und Sprache. Dialoglinguistische Studien zu Terenz, Heidelberg 1997. – **d Métrique:** *Comptes rendus:* P.W. Harsh, Early Latin meter and prosody 1935-1955, *Lustrum* 3, 1958, 215-250. *Etudes:* Sur le *De metris fabularum Terentii liber* de Priscien (GL 3) § 703; R. Bentley, De metris Terentianis sxdedi&asma, p.XXXIV–LII dans l'éd. (texte, comm.) de Vollbehr, 1846 (Bibl. 1); E. H. Sturtevant, The coincidence of accent and ictus in Plautus and Terence, *CPh* 14, 1919, 234-244; W. M. Lindsay, Early Latin verse, Oxford 1922; Fraenkel, 1928 (§ 127 Bibl. 61); W. A. Laidlaw, The prosody of Terence, Londres 1938; H. W. Bruder, Bedeutung und Funktion des Verswechsels bei Terenz, Zurich 1970 (Diss. Zurich 1965); Raffaelli, 1982 (§ 127 Bibl. 61); Minarini, 1987 (Lit.1), 103-146 (I longa); L. Ceccarelli, La norma di Meyer nei versi giambici e trocaici di Plauto e Terenzio, Rome 1988; Soubiran, 1988 (§ 102 Bibl. 4d).

D. Tradition et réception

a Tradition

Il existe plus de 600 manuscrits de Térence. Dans le lot, quatre proviennent de l'Antiquité. Trois ne présentent que de petits fragments, le quatrième est presque complet et porte le nom (d'après ses anciens propriétaires Bernardo et Pietro Bembo) de Bembinus (A: Vat. Lat. 3226, IV-V^{ème} S.). Tous les autres proviennent du Moyen-âge (le plus récent, du IX^{ème} S.) et de la Renaissance ; ils sont dénommés Recensio Calliopiana, car l'on y trouve quelques suscriptions manuelles telles que *Calliopius recensui(t)* ou *feliciter Calliopio bono scholastico*. La personnalité et la fonction de ce Calliopius ne nous sont pas davantage connues, pas plus que la manière dont un texte ancien de cette nature a permis de constituer une version unitaire. Mais il est incontestable qu'elle renvoie à un exemplaire antique. Comme Térence est depuis l'Antiquité, à l'inverse de Plaute, un modèle scolaire, ses comédies ont été très tôt interprétées par des grammairiens, et elles ont été amplement copiées. Cette riche transmission s'accompagne d'interpolations et de confusions entre les versions, ce qui complique encore les recherches sur la tradition.

Bibl.20: **a** F. Leo, Die Ueberlieferungsgesch. der terenzischen Komödien und der Commentar des Donatus, *RhM* 38, 1883, 317-347; E. Bethe, Terentius, Codex Ambrosianus H 75 inf. phototypice editus, Leyde 1903; J. C. Watson, The relation of the scene-headings to the miniatures in manuscripts of Terence, *HSPH* 14, 1903, 55-172; K. E. Weston, The illustrated

Terence manuscripts, HSPH 14, 1903 37-54 (Tabl.1-96); O. Engelhardt, Die Illustrationen der Terenzhandschriften, Diss. Iéna 1905; C. Robert, Die Masken der neueren attischen Komödie, Halle 1911; O. Lenz, Die Gesch. der Terenz-illustration, Diss. Munich 1922; G. Jachmann, Die Gesch. des Terenztextes im Altertum, Bâle 1924 (recensé par P. Wessner, Gnomon 3, 1927, 339-347); J. D. Craig, Jovialis and the Calliopian text of Terence, Londres par ex. 1927; Id., Ancient editions of Terence, Londres par ex. 1929; L. W. Jones, Ancient texts of Terence, CPh 25, 1930, 318-327; Id. / C. R. Morey, The miniatures of the manuscripts of Terence prior to the 13th century, Princeton [1931] (avec illustrations) ; P. Fehl, Die interpolierte Recension des Terenz-textes, Diss. Cologne, Berlin 1938; J. Andrieu, Étude critique sur les sigles de personnages et les rubriques de scène dans les anciennes éditions de Térence, Paris 1940; S. Prete, Il codice Bembino di Terenzio, Cité du Vatican 1950; Id., La tradizione del testo di Terenzio nell' antichità, SIFC 25, 1951, 111-134; Pasquali, (1934) ²1952 (§ 127 Bibl. 65), 354-373; S. Prete, Il codice di Terenzio Vaticano Latino 3226. Saggio critico e riproduzione del manoscritto, Cité du Vatican 1970 (à ce sujet C. Questa, Numeri innumeri, Rome 1984, 471-478); C. Villa, Codici di Terenzio (fin du XV^{ème}), dans: EAD., La lectura Terentii 1: Da Ildemaro a Francesco Petrarca, Padoue 1984, 295-454; B. Munk Olsen, L'étude des auteurs classiques latins aux XI^{ème} et XII^{ème} siècles 2.1: Catalogue..., Paris 1985, 583-653, et 3.2, 1989, 132-138; Raffaelli, 1980 (Bibl. 3); M. D. Reeve, Terence, dans: Texts and transmission, éd. de L. D. Reynolds, Oxford 1983, 412-420; J. N. Grant, Studies in the textual tradition of Terence, Toronto, par ex. 1986; R.M. Danese, Revisione del P^Vindob L 103 (Terenzio), SCO 39, 1989, 133-157; C. Questa/R. Raffaelli, Dalla rappresentazione alla lettura, dans: Spazio lett. 3, 1990, 139-215 (Tabl. 1-14); S. Prete, Capitoli su Terenzio, Sassoferrato 1990; F.R. Varwig, Die antiken Terenzillustrationen, dans: ephemerida, par H. Hörner, éd. de H. Eisenberger, Heidelberg 1990, 257-305; L. Ceccarelli, Priori sondaggi sulla tradizione manoscritta di Terentio, Rome 1992 (recensé par S. Ingallina, BStudLat 25, 1995, 604-609); O. Bianco, Dal testo rappresentato al testo letto. Problemi della tradizione manoscritta terenziana, dans: Mou=sa. Scritti (auteur) G. Morelli, éd. de P. D'Alessandro, Bologne 1997, 249-260; M. Früh, Archiv für Mittelrheinische Kirchengeschichte 50, 1998, 461-489 (Frag. d'un manuscrit de Térence avec des scholies) – **b** Aperçu concis et précis de la question Reeve, 1983. Tous les *codices* de la Rec. Call. se rattachent à un Hyparchétype Σ (Grant, 1986, 4). Celui-ci a été transmis au Moyen-âge par deux traditions (g, d) et copié en une multiplicité de manuscrits. A g se rapportent entre autres C (Vat. lat. 3868, IX^{ème} S.), P (Paris. lat. 7899, IX^{ème} S.) et F (Ambros. H 75 inf., X^{ème} S.), tous illustrés ; les manuscrits importants, découlant de d, sont D (Victorianus, Laur. plut. 38,24, X^{ème} S.) et G (Decurtatus, Vat. lat.1640, XI^{ème} S.). A, g et d

présentent chacun les pièces dans un tout autre ordre, et proviennent donc de trois éditions distinctes. Comme A présente à maintes reprises un texte exact contrairement à Σ , le A ne peut pas provenir du Σ (Grant, 1986, 5). Du fait que l'on retrouve des fautes communes, des concordances dans la répartition des scènes ou des titres, on doit conclure à l'existence d'un archétype commun (Jachmann, 1924: Φ). Celui-ci, en raison des fautes de métrique, remonte au mieux au III^{ème} S. ap.J.C. et se reporte de manière plausible – avec un ou plusieurs degrés intermédiaires – à une édition unique augmentée (Jachmann, 1924: Probus). A côté de A et de Σ (ou plutôt g et d), des éditions probables de l'Antiquité tardive font circuler plus largement les textes, comme on le déduit des divergences de lecture chez Donat et d'autres grammairiens, et peut-être des corrections en A (Prete, 1970). Concernant la qualité du texte transmis, on dresse partout « le même constat d'une dégradation croissante (pour simplifier : de A à Σ , de Σ à d, de d à g) » (Marti, 1974, Bibl. 21a, 166). A possède plusieurs correcteurs ; le troisième, Jovialis (VI^{ème} S.), est connu par ses subscriptions (Reeve, 1983, 415). Les efforts scrupuleux de la haute Antiquité ont permis, par leur traitement exemplaire, de garder de nombreux lecteurs à Térence grâce à sa mise aux normes et à son adaptation aux exigences de l'époque (Marti). Comparée au A, on observe un fort nivelage de la Rec. Call. - c Une particularité de la transmission de Térence dans l'Antiquité tardive tient aux *illustrations*. Concernant le cycle du manuscrit g (qui présente le plus mauvais texte), on a conservé, grâce aux copies médiévales, presque 800 miniatures tirées de modèles de l'Antiquité tardive. De même en C et en P datant du IX^{ème} S., ou bien en F datant du X^{ème} S. (bonne présentation : Jones/Morey, 1931). La datation et l'intention des originaux antiques, de même que leur place dans l'histoire du texte, sont contestées (Varwig, 1990, 271-282). Tandis que Leo 1883, et Robert, 1911, font remonter l'archétype au I^{er} S. av. J.C., Watson, 1903, retient le I^{er} S. av. ou ap. J.C., Jachman, 1924, une date qui ne saurait être antérieure à la période flavienne, Bethe, pour 200, Engelhardt, 1905, pour le V/VI^{ème} S.. La *communis opinio* admet aujourd'hui que les miniatures originales appartiennent au IV/V^{ème} S. (Grant, 1986, 21). Il y a trois types d'images : le portrait, le placard à masques, l'image scénique (Varwig, 1990, 272). Contre les interprétations faisant des images scéniques une représentation de ce qui se passe sur scène, Jachmann, 1924, montre que les figures ne sont pas rangées dans l'ordre de leur apparition mais selon les besoins d'une situation scénique. De par leurs gestes stylisés, elles s'accordent bien mieux au langage gestuel des rhétoriciens (Marti, 1974, Bibl. 21a, 167). De même que le texte a subi des interpolations et des glissements de langue, de même une subtile stylisation de l'image a-t-elle satisfait les attentes du lecteur instruit en rhétorique.

b Réception

T: 3 Don. Vita Ter. 7 : *Hunc Afranius quidem omnibus comicis praeferit scribens in Compitalibus, Terenti num similem dicetis quempiam ?* **4** Volcac. Carm. frg. 1 FPL M./Bl. (§ 125 T.5): *In sexto consequetur hos Terentius.* **5** Don. Vita Ter. 7: *Cicero in Limone* (FPL 66 M./149 sq. Bl.) *hactenus laudat: « Tu quoque, qui solus lecto sermone, Terenti, / conversum expressumque Latina voce Menandrum / in medium nobis sedatis motibus effers, / quiddam come loquens atque omnia dulcia dicens. « Item C. Caesar* (FPL 91 M./190 sq. Bl.): *« Tu quoque, tu in summis, o dimidiate Menander, / poneris, et merito, puri sermonis amator. / Lenibus atque utinam scriptis adiuncta foret vis, / comica ut aequato virtus polleret honore / cum Graecis neve hac despectus parte iaceres ! / Unum hoc maceror ac doleo tibi deesse, Terenti. »* **6** Varro Men. 399: *In argumentis Caecilius poscit palmam, in ethesin Terentius, in sermonibus Plautus.* **7** Char. GL 1, 241, 27-29 K.: *h1qh, ut ait Varro de Latino sermone libro V, nullis aliis servare convenit, inquit, quam Titinio Terentio Attae; pa&qh vero Trabea, inquit, Atilius Caecilius facile moverunt.*

Térence fut encore apprécié après sa mort. Les didascalies font mention de reprises de ses pièces entre 146-134. Il resta vivant à la scène pendant plus d'un siècle. L'hommage que lui rend l'histoire littéraire commence au temps des Gracques. Afranius le considère comme sans égal (T.3). Par contre, Volcacius Sedigitus ne lui accorde que la sixième place (T4) dans son canon des dix meilleurs auteurs comiques latins (§144.b). Cicéron et César présentent en lui sa langue qui fait autorité (T.5). Au I^{er} S. av. J.C., Térence est un auteur scolaire (Hor. epist. 2,1, 60 sq.). Il le resta par-delà l'Antiquité tardive et le Moyen-Âge jusqu'à l'époque moderne – au mépris des Pères de l'Eglise. Au X^{ème} S., Roswitha de Gandersheim qui fut canonisée, rédigea des comédies contre les *turpia incesta* et les *amantium dementia* (Praef.) des pièces de Térence. Ce sont les témoignages les plus connus de la réception du Moyen-âge, qui font que Térence, en raison de sa plus grande délicatesse, fut préféré à Plaute, trop heurté et passionné. La latinité finissante a aussi favorisé sa popularité. Des éditions en langues nationales apparurent, comme la traduction de l'*Andrienne* de Notker Labeos, datant du début du XI^{ème} S., qui n'a pas été conservée.

La polémique autour de Térence au *Trecento*, entre Boccacce et Pétrarque avant tout, est riche pour la modernité. Térence leur apparaît comme un modèle du latin régulier et des bonnes convenances : il est lu et représenté dans les écoles des humanistes protestants. Melanchthon

(1516) et Erasme (1532) l'éditent. Chez d'autres, on apprécie la richesse de ses maximes, qui offrent des exemples pédagogiques précieux pour une humanité authentique. La représentation des *h1qh* servent dans les écoles de la Réforme, et inspirent les moralistes et les satiristes, comme Sébastien Brant dans la *Nef des fous*. L'aspect le plus important de sa réception dans la modernité, c'est l'effet qu'à travers des traductions variées en italien, en français, en anglais et en allemand, il produit sur l'évolution du théâtre dans ces langues nationales. La *Commedia dell' arte* s'inspire de Térence pour ses scenari. Les principaux auteurs de cette réception productrice sont : en Italie, Arioste, Machiavel, L'Arétin ; en France, Larivey et Molière ; en Angleterre, Chapman, Sedley, Shadwell, Fielding ; en Allemagne, Wimpfeling, Reuchlin, Frischlin, Hans Sachs. Même si Térence n'est plus très vivant à la scène, il demeure estimé des gens instruits. Au XVII^{ème} S., Madame Dacier se distingue par un commentaire subtil, l'Abbé d'Aubignac et Gilles Ménage par leur traité savant ; au XVIII^{ème} S., Diderot, Voltaire, Lessing apportent leurs contributions en commentant sans le savoir les points précis où Térence s'est écarté de ses modèles grecs. Dans cet esprit, le traducteur Einsiedel et le régisseur Goethe représentent Térence, au début du XIX^{ème} S., sur la scène de Weimar. Le récit de Thornton Wilder, *The Woman of Andros* (1930), est aussi une merveilleuse adaptation.

Bibl. 21: La question de la *réception* n'ayant pas suscité d'études complètes dans la recherche ancienne, la présente bibl. ne comporte – à de rares exceptions près – que des titres que ne cite pas Marti, 1963 (Bibl. 1), 94-101. –

a Antiquité : P.J.H. Mueller, *De veterum grammaticorum in Terentio studiis criticis*, Diss. Münster, Aachen 1926; H. Hagendahl, *Latin Fathers and the classics*, Göteborg 1958; A. Di Benedetto, *RAAN* 37, 1962, 35-57 (Hor./Ter.); H. Hagendahl, *Augustine and the Latin classics*, 1-2, Göteborg 1967; M. Testard, *Caesarodunum* 4, 1969, 157-169 (Cic./Ter.); A. Ronconi, *La critica plautina e terenziana nel mondo romano*, dans: Id., 1972 (Bibl. 1), 142-168, 1^{ère} éd. 1970; Schmidt, 1971 (Bibl. 1), 792-794. 796 ; P. Courcelle, *Ambroise de Milan face aux comiques latins*, *REL* 50, 1972, 223-231 ; Jürgens, 1972 (§ 121 Bibl. 3) ; Blänsdorf, 1974 (§ 125 Bibl. 1) ; H. Marti, *Zeugnisse zur Nachwirkung des Dichters Terenz im Altertum*, ib., 158-178; Id., *Citations de Térence. Problèmes et signification des exemples de la lettre 12* de Consentius à Augustin*, dans : *Les lettres de Saint Augustin découvertes par Johannes Divjak*, Paris 1983, 243-249; A. Minarini, 1987 (Bibl. 1), 59-79, 1^{ère} éd. 1983 (Catull./Ter.); C.A. Rapisarda, *Il teatro classico nel pensiero cristiano antico*, dans: *Teatro e pubblico nell' antichità*, Atti del convegno naz. 1986, Trient 1987, 94-113 ; F. Rosa, ib. 114-131 (Ter. chez Aug.) ; R. Scarcia,

La bilancia del critico (Cesare e Terenzio), dans : *La cultura in Cesare, Atti...*, éd. D. Poli, Rome 1993, 507-533; N. Adkin, *RhM* 137, 1994, 187-195 (ici /Ter. *Eun.*); R. Jakobi, *Die Kunst der Exegese im Terenz-kommentar des Donat*, Berlin, par ex. 1996; G. Calboli, *Zur Pindarode: Horaz und Terenz*, *Philologus* 141, 1997, 86-113. Sur les vers de César (T.5) Schmid, 1952 (Bibl. 19c). – Depuis le II^{ème} S. av. J.C., les grammairiens s'intéressent à Térence. La *Vita* de Suétone (T.1) indique Porcius Licinus (§ 143), Volcacijs Sedigitus (§ 144), Santra (§ 279), Cosconius (§ 280), Varro (§ 284), Fenestella (§ 317), Donat à Auctarium (T.2) Vallegius (§ 146), Maecius Tarpa. Verrius Flaccus (§ 318) aussi fut attiré par Térence. Dans tous les cas, on rend hommage à la langue artistique de l'auteur, malgré quelques restrictions, comme dans le canon de Volcacijs ou la critique de César le qualifiant de *dimidiatus Menander*, car la *vis comica* lui manquerait (T.4/5). Cicéron cite fréquemment Térence dans son contenu, mais aussi d'un point de vue linguistique et stylistique (Blänsdorf, 1974 ; Marti, 1974). Varron loue les h1qh (T.6/7), Horace rapporte que l'on apprécie son *ars* (epist. 2, 1, 59) ; lui-même en joue (Di Benedetto, 1962). Au I^{er} S. ap. J.C., Térence est un auteur majeur. Quint. inst. 10, 1, 99 l'estime. Au I^{er} S. ap. J.C., Sulpicius Apollinaris (§ 436) compose pour chaque pièce un résumé de l'intrigue en 12 vers (*Periochae*). Au tournant du III^{ème} S., Acron (§ 444) rédige un commentaire (au moins) de *l'Eun.* et des *Ad.*, Arruntius Celsus (§ 392.4) un commentaire (au moins) de *Phorm.* Dans l'Antiquité finissante, Térence compte encore, aux côtés de Cicéron, Salluste, Horace et Virgile, parmi les auteurs romains, qui sont étudiés aussi bien dans les écoles que dans les cours particuliers de manière soutenue et avec des commentaires (Jürgens, 1972). Bien que les Pères de l'Eglise rejettent par principe la comédie, ils ne peuvent s'abstenir des auteurs scolaires traditionnels (Hagendahl, 1958/1967 ; Jürgens). Lactance, Ambroise, Saint Jérôme, Saint Augustin, plus tard Ausone et Sidoine Apollinaire sont de bonne intelligence avec lui. Les travaux des grammairiens sur Térence se poursuivent aussi. Probus (§ 393) se charge d'une édition ; Aemilius Asper (§ 443 T.1), Euanthius (§ 526.2), Donat (§ 527 T.4) et Eugraphius (§ 706) rédigent des commentaires. Les deux derniers sont conservés. En dépit de sa forme altérée, le commentaire de Donat offre des interprétations excellentes et transmet des leçons de lecture indépendantes de A et de la Rec. Call. (Bibl.20), tandis que le commentaire d'Eugraphius est plus rhétorique. Les traités métriques de Rufin et Priscien (§ 703) sont du V/VI^{ème} S.. Les scholies, en particulier celles du Bembinus (éd.: J.F. Mountford, *The Scholia Bembina*, Londres 1934), comprennent nombre d'éclaircissements précieux.

b Moyen-âge: G. Pacetto, *La fortuna di Terenzio nel medio evo e nel rinascimento*, Catane 1918; M. Barchiesi, *Un tema classico e medievale*. Gnatone e Taide, Padoue 1963; P. Theiner,

The medieval Terence, dans: *The learned and the lewed. Studies in Chaucer and medieval literature*, éd. L.D. Benson, Cambridge Mass. 1974, 231-247; K. De Luca, Hrotsvit's imitation of Terence, *CF* 28, 1974, 89-102; F. Bertini, *Il teatro di Rosvita. Con un saggio di traduzione e di interpretazione del "Calimaco"*, Gêne 1979; S. Pittaluga, Echi terenziani nel Pamphilus, *StudMed* 23, 1982, 297-302; C.E. Newlands, Hrotswitha's debt to Terence, *TAPhA* 116, 1986, 369-391; F. Bertini, Terenzio nel Geta e nell' Alda, *Maia* 44, 1992, 273-276; M. P. Pilolla, Presenze terenziane in Vitale di Blois, *ib.*, 277-284; C. Villa, Terenz im MA und im Humanismus, dans: *LMA* 8, 1997, 549 sq. – Térence a été lu pendant tout le Moyen-âge (E.R. Curtius, *Europäische Lit. und lat. MA*, Berne ²1954 = ⁴1963, 59). Il est vrai que certaines citations chez les auteurs antérieurs ne sont pas toujours l'indice d'une lecture directe, pas plus que les vulgates des anthologies. Depuis le XI^{ème} S., le nombre des manuscrits dans les bibliothèques n'a cessé d'augmenter, et Térence appartient au nombre des auteurs scolaires les plus lus (éd. des scholies: *Scholia Terentiana*, éd. F. Schlee, Leipzig 1893). Les traces de cette influence ne sont pourtant pas évidentes à relever; on les trouve, dispersées, chez M. Manitius, *Geschichte der lat. Lit. des MA* 1-3, Munich 1911-1931: En plus de Notker Labeos, d'autres auteurs se sont penchés sur Térence : Sedulius Scotus, Remigius d'Auxerre, Odo de Cluny, Ratherius de Liège, Thietmar de Merseburg, Walther de Spier (auteur du *Ruodlieb*), Hermann de Reichenau, Hugo de St. Victor, Rupert de Deutz, Lampert de Hersfeld, Johannes de Salisbury. Comme la compréhension de la métrique avait fortement reculé, on reçut Térence comme de la prose rythmique (par ex. chez Pétrarque). On lut ses pièces comme du théâtre de récitation, car l'on se méprit sur l'annotation *Calliopiis recensuit* (Lit.20) que l'on lut comme un *recitavit*. Les six pièces pour la lecture, de Roswitha de Gandersheim (*Gallicanus*, *Dulcinius*, *Calimachus*, *Abraham*, *Pafnutius*, *Sapientia*) ne visent pas à renforcer la gloire du païen Térence, mais à le remplacer, puisqu'il était lu pour sa *dulcedo sermonis* (Praef. 2). La trame des dialogues est de facture térencinienne, avec parfois des traits burlesques.

c *Modernité* (cf aussi § 127 Bibl.67): O. Fraenkle, *Terenz und die lat. Schulcomoedie in Deutschland*, Weimar 1877; K. Von Reinhardstoettner, *Plautus. Spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele*, Leipzig 1886, 12-111 (introd. riche aussi sur Térence); V. De Amicis, *L'imitazione latina nella commedia italiana del XVI secolo*, Florence ²1897; U Bucchioni, *Terenzio nel Rinascimento*, Rocca San Casciano 1910; M. Delcourt, *La tradition des comiques anciens en France avant Molière*, Paris 1934; S. Prete, *Gymnasium* 57, 1950, 219–224 (Plaute et Ter. chez Pétrarque); E.W. Robbins, *Dramatic characterization in printed commentaries on Terence 1473-1600*, Urbana 1951; E. Maróti, *Terenz in Ungarn*, *Acta Univ. Debrec.* 7.1, 1961,

61-77; Id., *Altertum* 8, 1962, 243-251; G. Ulysse, Machiavel traducteur et imitateur de l'*Andrienne* de Térence, *AFLA* 45, 1968, 411-420; A. Stäuble, *La commedia umanistica del quattrocento*, Florence 1968; O. Fambach, *Einsiedels Übersetzung der Adelphoe des Terenz in der dt. Bühnen- und Kritikgesch.*, Freies Deutsches Hochstift, Tübingen 1968, 59-129; W. Salzmann, *Molière und die lat. Komödie*, Heidelberg 1969; A. Ronconi, *Interpretazioni plautine e terenziani nei prologhi alle commedie del '500*, dans: Id., 1972 (*Bibl. I*), 211-242 (1^{ère} éd. 1970); E. Paratore, *Il teatro latino nel mondo contemporaneo*, *Dioniso* 45, 1971/74, 511-531; H. Bardon, *La première traduction de Térence en français*, *RCCM* 17, 1975, 233-247; V. Riedel, *Lessing und die röm. Lit.*, Weimar 1.76; S. M. Goldberg, *The Woman of Andros: Terence made Wilder*, *Helios* 5, 1977, 11-19; M. Immer, *Die Terenzübersetzung des George Colman und die Übersetzungen seiner Vorgänger R. Bernard, A. Dacier, L. Echard et Th. Cooke*, *Diss. Göttingen* 1980; J-M. André, *Diderot et Térence: les limites d'une admiration éclairée*, dans: *D'Eschyle à Genet. Études sur le théâtre en hommage à F. Pruner*, Dijon 1986, 9-29; *Kes*, 1988 (§ 127 *Bibl. 67*); C. Villa, *Studi petrarcheschi* 6, 1989, 1-22 (Pétrarque/Tér.); E. Kleinschmidt, *Die Aneignung des Fremden. Hans Neitharts Terenz-Übertragung von 1486*, dans: *Kontinuität und Transformation der Antike im MA*, éd. de W. Erzgräber, Sigmaringen 1989, 345-353; R. S. Miola, *Shakespeare and classical comedy. The influence of Plautus and Terence*, Oxford 1994; M. Asper par ex., *Petripauli Vergerii Iustinopolitani Comedia. Eine Neuedition des Paulus*, *MLatJbi33*, 1998, 129-176 (avec une bonne introduction). – *Italie*: Pétrarque a déjà une bonne connaissance de Térence. Selon son témoignage propre, c'est la lecture de Cic. *Tusc.* qui l'a conduit à l'auteur (*Fam.* 3, 18, 4). Il cite, dans ses lettres de longs passages et des maximes. Sa copie de toutes les pièces s'est perdue, mais autrement que la *Vita* évoquée auparavant (Prete, 1950, 223 sq.). La copie des comédies par Boccacce a été conservée. Dante l'a-t-il directement connue ? Il emprunte sa Thais, pièce qu'au 18^{ème} Chant de l'*Enfer* il condamne, soit à Cic. *Lael.* 98, soit à Johannes de Salisbury (Curtius, ²1954/⁴1963, *Bibl.* 21b, 369). La première comédie de l'époque humaniste à avoir été conservée est le *Paulus* de Vergerio créé en 1389/94, qui repose sur Térence, mais ignore Plaute (Asper, par ex., 1998). Dans les cours du XV^{ème} et XVI^{ème} S., Plaute et Térence sont joués dans le texte original. D'innombrables traductions diffusent ces auteurs. Les premières comédies italiennes, *Cassaria* de L'Arioste (tirée par ex. de *Andr.*, *Haut.*, *Phorm.*) et ses *Suppositi* (d'après l'*Eun.*), ont été représentées à Ferrare en 1508/1509. Elles auront un effet programmatique auprès des adeptes de la *Commedia erudita*, avant tout Machiavel, Laurent de Médicis, L'Arétin. – *Espagne*: Térence est représenté en latin au XVI^{ème} S. dans les cloîtres et dans les collèges, en 1577, il est traduit par Pedro Simón Abril. – *France*: La première traduction est publiée par un auteur

anonyme en 1500 et 1503 à Paris (Bardon, 1975, 235). De nombreuses autres la suivirent, qui inspirèrent à nouveaux les auteurs : Larivey, *Les Jaloux* (*Andr., Eun.*); Molière, *École des maris* (*Ad.*), *Fourberies de Scapin* (*Phorm.*); Corneille, *Illusion comique* (*Eun.*); La Fontaine, *L'Eunuque* (libre adaptation). Anne Dacier traduit et explique Térence (1688) et lui adjoint des illustrations antiques (1717); par la suite ces miniatures propageront une réception de Térence qui leur est propre (Varwig, 1990, Bibl. 20, 258-271). L'Abbé d'Aubignac traite explicitement, dans sa *Pratique du Théâtre* (1715), de Térence. Celui-ci est un auteur d'école. Montaigne le tient en haute estime (« la mignardise et les grâces du langage latin », *Essais* 2, 10); il loue chez lui la description raffinée des mœurs et le style gracieux. Voltaire, dans sa *Vie de Molière* (1739), et Diderot, dans les remarques au *Père de famille* (1758), soumettent les *Ad.* à une critique perspicace. – *Angleterre* : Térence y est un auteur scolaire. C'est à l'ère élisabéthaine que l'école de la comédie latine parvient à son apogée. Du XVI^{ème} au XVIII^{ème} S. paraissent d'innombrables éditions (Immer, 1980). Térence agit sur la conception du théâtre en Angleterre. Les témoignages en sont évidents chez : Udall (*Roister Doister*, 1540/55), Lyly (*Mother Bombie*, 1594), Chapman (*All Fools*, 1605), Sedley (*Bellamira, or the Mistress*, 1687), Shadwell (*The Squire of Alsatia*, 1688). Shakespeare connaît bien Térence, mais indirectement (Miola, 1994, 17). Au XVIII^{ème} les adeptes du “drame sentimental” reconnaissent son influence: ainsi Steele (*The Conscious Lovers*, 1722), Colman (*The Jealous Wife*, 1761), Cumberland (*The Cholerick Man*, 1774). Il est frappant que la « sentimentale » *Hecyre* reste ignorée dans ce tableau. – *Allemagne*: Aurispa découvre en 1433 un exemplaire de Donat à Mayence. Il avait déjà été édité dans une précédente impression à côté du texte de Térence. En 1486, Hans Neithart traduit l'*Eun.* (Kleinschmidt, 1989). En 1499, une traduction complète paraît à Strasbourg. Comme auparavant, on prend le style latin de Térence pour modèle. Frédéric le Sage obtient le professorat à Wittenberg, en 1502, pour son explication du texte. On extrait des enseignements de ses intrigues, des aphorismes de sagesse de ses monologues et de ses dialogues. Ce zèle pédagogique ne porte pas d'intérêt - excepté chez les auteurs - pour les comédies envisagées dans leur totalité. Jusqu'au XIX^{ème} S., on assiste dans les ordres des écoles humanistes à des représentations. Les comédies latines influencées par Térence ont exercé un effet certain sur l'apparition du théâtre moderne, par exemple chez Wimpheling (*Stylpho*, 1480), Reuchlin (*Henno*, 1497) ou son élève néerlandais Schiller Macropedius. En 1563, Hans Sachs se répand sur l'*Eunuque* en petits vers aigres. Le XVIII^{ème} S. sera plus réfléchi avec Térence. Très précieuses sont les interprétations de Lessing dans la *Hamburgischen Dramaturgie* (1767/69), où il polémiqua avec Diderot (Riedel, 1976). Dans l'adaptation des *Ad.* d'Einsiedel, représentée en 1801 sous le patronage de Goethe (Kes, 1988) le sacrifice de

Micion est atténué – sans doute aussi en raison de l'influence de Goethe, qui repère derrière la bouffonnerie finale de la pièce la dimension humaine recherchée par Ménandre : le classicisme allemand découvrait les Grecs.

§ 130. Luscius Lanuvinus

Bibl.1: Fraenkel, 1918 (§ 129 Bibl. 14); M. R. Posant, La figura di Luscio Lanuvino e la sua polemica con Terenzio, RAI 7.4, 1943, 151-162; Gestri, 1948 (§ 129 Bibl. 4); M. Swoboda, De Lusicii Lanuvini cum Terentio altercation, Meander 24, 1969, 377-391 (en polonais, résumé en latin); P. Grimal., L'ennemi de Térence, Luscius de Lanuvium, CRAI 1970, 281-288; Garton, 1972 (§ 119 Bibl. 1), 73-139, 294-302 (détaillé); L. Di Salvo, Su una commedia d'incerto titolo di Luscio Lanuvino, SRIL 3, 1980, 35-49; K. Dér, Terence and Luscius Lanuvinus, AAntHung 32, 1989, 283-297 (Bibl.); J. Küppers, Die spätantike Prosakomödie Querolus sive Aulularia und das Problem ihrer Vorlagen, Philologus 133, 1989, 82-103.

T: **1** Ter. Andr. 6 sq.: *Qui malevoli / veteris poetae maledictis respondeat.* **2** Ter. Haut. 22: *Quod malevolus vetus poeta dicitur.* **3** Don. Ter. Andr. 7,6: *Senex Luscius edebat fabulas adolescentulo tunc Terentio.* **4** Eugraph. Ter. Phorm. 1 (*poeta vetus*): *Luscius Lanuvinus* (cf. id. Ter. Haut. 22). **5** Ter. Eun. 20-26: *Menandri Eunuchum, postquam aediles emerunt, / perfecit sibi ut inspiciundi esset copia. / Magistratus quom ibi adesset occipit agi. / Exclamat furem, non poetam fabulam / dedisse et nil dedisse verborum tamen : / Colacem esse Naevi, et Plauti veterem fabulam; / parasi personam inde ablatam et militis.* **6** Ter. Eun. 7-13: *Qui bene vortendo et easdem scribendo male / ex Graecis bonis Latinas fecit non bonas, / idem Menandri Phasma nunc nuper dedit, / atque in Thesauro scripsit causam dicere / prius unde petitur, aurum qua re sit suom, / quam illic qui petit, unde is sit thesaurus sibi / aut unde in patrium monumentum pervenerit.* **7** Ter. Haut. 31 sq.: *Qui nuper fecit servo currenti in via / decesse populum: quor insano serviat ?* **8** Ter. Phorm. 4-8: *Qui ita dicitur, quas ante hic fecit fabulas / tenui esse oratione et scriptura levi: / quia nusquam insanum scripsit adolescentulum / cervam videre fugere et sectari canes / et eam plorare, orare ut subveniat sibi.* **9** Don. Ter. Eun. 10,2: *Arguit Terentius, quod Luscius Lanuvinus contra consuetudinem litigantium defensionem ante accusationem induxerit.* **10** Don. Ter. Phorm. 6-8: *Ideo videmur leves tenuesque, inquit, quia in comoedia prodigia facta <non> sunt nec tragoedias concitavimus. (7) Hic affectus a comoediis removendus est. (8) Haec omnis peri&stasij tragica est et ideo in comoedia vitiosa*

ducitur. 11 Volcac. (§ 144.b) *carm. frg.1 FPL M./Bl.* (§ 125 T.5): *Nono loco esse facile facio Luscium.*

Luscius de Lanuvium (Lusc. Lanuv.), manifestement plus âgé que Térence, qui l'appelle *vetus poeta* (T.1/2), est connu grâce à ce dernier et aux grammairiens. Il est vrai qu'il n'est pas nommément évoqué par Térence, car il était sous le coup de la diffamation publique ; Donat (T.3) et Eugraphius (T.4) l'identifient. Luscius attaqua Térence lors d'une prélecture probatoire de l'*Eunuchus* devant les édiles (T.5).

Térence nous transmet (T.6) les titres de deux comédies de Luscius : *Phasma* (« Le Fantôme ») d'après Ménandre et *Thesaurus* (« Le Trésor »). Sa critique laisse apparaître que Luscius est peu soucieux d'originalité (T.7) et qu'il s'en tient de manière plutôt étroite à son modèle; c'est, selon Térence, ce que le *Phasma* atteste très nettement (T.6). Dans le prologue de *Phormion*, il évoque le reproche soulevé par Luscius selon lequel son style manquerait de force (T.8); Térence lui rétorque qu'il n'écrit pas de manière aussi outrée que lui (T.10). On doit admettre que Luscius pratiquait déjà lui aussi le prologue polémique.

Fraenkel, 1918, insiste, contre Leo, GRL, 255, sur le fait que Térence reproche à tort à Luscius, d'avoir, dans le *Thesaurus*, reproduit la succession des paroles de l'original (défendeur / plaignant) (T.6), alors que, dans la pratique romaine, le plaignant parle avant le défendeur. L'argument est chicaneur car Luscius n'était pas obligé de s'en tenir à la réalité. Cet exemple enseigne la prudence à l'égard des polémiques de l'époque. Concernant l'adaptation de l'original, Der, 1989, distingue trois groupes de poètes : Plaute et Naevius ; Térence; Luscius et ses adeptes (Caecilius est mis de ce côté), qui traduisent « in a contemporary sense of faithfulness ».

Que Luscius semble imiter ses modèles de manière plutôt fidèle, se comprend comme une réaction aux positions de Plaute qui prône le rapprochement indéfectible avec ses originaux, et de Térence qui préfère une relation toujours plus libre avec eux. Il est regrettable que l'esthétique du vieux poète ne soit plus connue. Quand Volcaci Sedigitus place Luscius à la neuvième place parmi les dix auteurs comiques qu'il cite (T.11), on doit se rappeler qu'il ne place Térence qu'à la sixième, et que l'on ignore ses critères de sélection. Selon Küppers (1989), le *Querolus*, qui date de l'Antiquité tardive, repose sur la paraphrase, par des grammairiens, du *Thesaurus* de Luscius.

§ 131.1. Vatronius

Bibl. 1: *Etudes:* W.M. Lindsay, CQ 23, 1929, 31 sq.; Bardon, 50.

T.: 1 Ps.-Placidus CGL 5, 8, 20: *Burr(a)e Vatroniae fatuae ac stupidae a fabula quadam Vatroni auctoris quam Burra inscripsit vel a meretrice Burra.*

Les dates de Vatronius sont incertaines. Sa comédie *Burra*, dans laquelle intervient une courtisane prétentieuse et sottise (T.1), se situe dans l'entourage de Plaute, du fait de l'orthographe archaïque de sa restitution de la pièce grecque *Pu&rra*, et de son probable modèle, la *Pu&rra* de Diphile.

§ 131.2. Trabea

Bibl. 1: *Ed.:* CRF³ 36 f. - *Etudes:* W. Kroll, cf *Trabea* Nr. 2, RE VI A 2, 1937, 1862; Bardon, 37 sq.

T.: 1 Varro Frg.40 F. (§ 128 T.10). 2 Volcac. (§ 144.b) carm. frg. 1,11 (§ 125 T.5): *Trabea octavum (sc. locum) obtinet.* 3 Cic. fin. 2,13sq. 4 Cic. Tusc. 4,35 5 Cic. Tusc. 4,67.

Puisque Trabea (com. Trabea) est chronologiquement placé par Varron (T1) avant Atilius et Caecilius, on peut dater son œuvre du II^{ème} S. au plus tard. Dans son canon des auteurs comiques romains, Volcacius Sedigitus (T2) le range à la huitième place, mais Varron le compte parmi les auteurs de comédies qui savent particulièrement bien susciter les émotions. Cicéron lui-même (T.3.4.5) le cite en raison de son expression démesurée des affects. Le contenu et le style de ses fragments rappellent les comédies de Plaute.

§ 131.3. Atilius

Bibl. 1: *Ed.:* CRF³ 37 sq. - *Etudes:* Schanz, 161 sq.; Bardon, 38.44; T. Mantero, dans: *Tetraonyma, Miscellanea Graeco-Romana* ; L. De Regibus (par ex.)... *dicata*, Gêne 1966, 181-209; J. Blänsdorf, cf *Atilius* [I 1] NP 2, 1997, 210.

T.: **1** Volcac. carm. frg.1, 9 (cf § 131.2 T.2): *Post insequi Licinium facio Atilium*. **2** Varro Frg.40 F. (§ 128 T.10). **3** Cic. fin. 1, 5 : *A quibus tantum dissentio, ut, cum Sophocles vel optime scripserit Electram, tamen male conversam Atili mihi legendam putem, de quo Licinus* (C. E. W. Müller: *Lucinius sive Licinius sive Litinius* corr.: *Lucilius Schiche*) « *ferreum scriptorem* » (Porc. Lic. FPL Frg. 4 M./5 BL.), *verum, opinor, scriptorem tamen, ut legendus sit*. **4** Cic. Att. 14, 20, 3: « *Suam coique sponsam, mihi meam; suum coique amorem, mihi meum* » - *non scite, hoc enim Atilius, poeta durissimus*. **5** Varro ling. 7, 90: *Apud Atilium* (= Frg. 3): « *cape, caede, Lyde, come, condi* ». **6** Men. Frg. 276 K.-Th. et Phryn. § 392 p. 492 R.; Cic. Tusc. 4, 25 :...*odium mulierum, quale in Misogunoj Atili est*. **7** Suet. Iul. 84, 2: *Inter ludos* (jeux funèbres en l'honneur de César) *cantata sunt quaedam ad miserationem et invidiam caedis eius accommodata... ex Electra Atili* (Acili Ihm) *ad similem sententiam*.

Atilius (Atil.) est cité dans le cercle des auteurs de la première moitié du II^{ème} S. (T.1.2.3). La métrique et le style des trois fragments conservés (T4.5.6) concordent avec cette période. Comme ses prédécesseurs Livius Andronicus, Naevius et Ennius, il composa des comédies, et au moins une tragédie. Varron (T.2) le compte parmi les auteurs de comédies qui savaient tout particulièrement soulever les passions ; pour la même raison, Volcacius Sedigitus (T1) le range, dans son canon des auteurs de comédies, à la cinquième place, avant même le plus paisible Térence. Néanmoins, comme celui-ci et son contemporain Caecilius, il choisit Ménandre pour modèle, à qui il reprend son *Misogunoj* (T.6), soi-disant la plus belle de toutes les comédies de Ménandre. Pour la tragédie, il s'empare du modèle le plus exigeant, en traduisant l'*Electre* de Sophocle (T.3), dont provient probablement le fragment cité par Varron (T.6). Sa pièce était encore connue au I^{er} S., puisque une complainte en fut tirée pour les jeux funèbres en l'honneur de César (T.8). Pourtant, à partir la fin du II^{ème} S. av. J.C., son style fut ressenti comme archaïsant : Porcius Licinus (T3; § 143 Bibl. 5b) le qualifie d'« auteur de fer », Cicéron perçoit en lui une certaine dureté (T4), mais il prend son *Electra* comme modèle du genre dans le domaine de la traduction en latin, et en recommande la lecture en dépit de ses quelques défauts de style (T.3).

La question de la confusion d'identité avec l'auteur de *palliata* Aquilius (§ 131.4) ne se pose pas, malgré Mantero, 1966 ; son identification avec L. Atilius Praenestinus, un acteur de Térence, qui nous est connu par des didascalies de Térence, a été réfutée avec de bons arguments.

§ 131.4. Aquilius

Bibl.1: *Ed.*: CRF³ 38 sq - *Etudes*: Bardon, 36 (veut attribuer à Aquilius l'ensemble des sept pièces dont Accius conteste la paternité à Plaute, mais T.2 ne permet pas ce revirement); Mantero, 1966 (§ 131.3 Bibl.); J. Bländsdorf, *cf* Aquilius [I, 16] NP 1, 1996, 937 sq.

T.: 1 Gell. 3, 3, 3 sq: (Varron écrit que Plaute a laissé plus de pièces que les 21 *fabulae* « *Varroniana* », comme par exemple :) *cui est nomen Boeotia. Nam cum in illis una et viginti non sit et esse Aquili (VPR: Atilii Popma) dicatur, nihil tamen Varro dubitavit, quin Plauti foret.* **2** Gell. 3,3,9: *M. tamen Varro in libro de comoediis Plautinis primo (Frg. 88 Fun.) Accii verba haec ponit: "Nam nec Geminei lenones... Plauti nec... Boeotia unquam fuit... Macci Titi."* **3** Varro ling. 6,89 : *Accensum solitum ciere Boeotia ostendit, quam comoediam A<qui>lii (corr. alii) esse dicunt.*

Aquilius, l'auteur de comédies, auquel seule une citation fait une référence certaine (T.1), appartient, en raison de son style, au cercle de Plaute. On voit en lui l'auteur d'une *Boeotia*, dont Accius (T2) conteste, avec six autres comédies, l'appartenance à Plaute. C'est pourquoi Varron (T.1) ne la range pas parmi les 21 comédies attestées de Plaute, mais la considère néanmoins comme plautinienne en raison de son style. Parmi ses modèles grecs, citons Ménandre, Théophile, et, de par la similitude de titre avec la Boiwti&j, Antiphane ou Diphile. De ce fait, il n'est pas erroné de supposer que deux comédies du même nom aient été confondues par la tradition.

L'identification d'Aquilius avec Atilius (§ 131.2) est improbable, malgré Mantero, 1966.

§ 131.5. Licinius Imbrex

Bibl.1: *Ed.*: CRF³ 39 sq. — *Etudes* : Schanz, 124 sq.; G. Monaco, dans: *Studi di poesia latina (Homage) A. Traglia 1*, Rome 1979, 93-97; A. Dubourdieu/Ph. Moreau, *Latomus* 45, 1986, 717-730; J. Bländsdorf, art. Licinius [1 22] Imbrex, NP 7 ; 1999, 165.

T.: 1 Gell. 13, 23, 16 : *Licinius Imbrex, vetus comoediarum scriptor, in fabula, quae Neaera inscripta est.* 2 Fest. p. 97, 4 L. : *Imbrex nomen cuiusdam comici.* 3 Volcac. carm. fig. 1,8 (cf § 131.2 T2): *Si erit, quod quarto detur, dabitur Licinio.*

Licinius Imbrex (Lic. Imbr.) est un « vieil auteur de comédies » (T1) qui vécut à l'époque de Plaute. Volcaci Sedigitus (T.3) l'indique dans son canon des auteurs comiques de comédie, à la quatrième place, à un intervalle significatif derrière la triade de tête comprenant Caecilius, Plaute et Naevius. De la *Neaera*, son unique comédie, seuls le titre et deux vers (T 1) nous sont parvenus. En raison de la préférence des poètes de *palliata* pour la Comédie Nouvelle, elle devait avoir Philémon pour modèle plutôt que Timoclès, qui est un poète réputé de la Comédie Moyenne.

L'identification de Licinius Imbrex (« la brique creuse ») avec le poète hymnique Licinius Tegula (§ 152 *cf infra*) est impossible, puisque leur *cognomen* permet de les distinguer malgré la synonymie.

§ 131.6. Juventius

Bibl.1: *Ed.:* CRF³ 94-96. - *Etudes:* Bardon, 49 sq ; P. L. Schmidt, art. Iuventius [I 2], NP 6, 1999, 115.

T.: 1 Gell. 18, 12, 2: *Iuventius* (corr. Rutgersius: *terentius* N: *iuventus*) *in comoedia.* 2 Varro ling. 7, 65: *Iuventius comicus.* 3 Varro ling. 6, 50: *Itaque Iuventius ait:...* 4 Fest. p. 384, 23 L:... >*s in A<na>gnorizomene;* p. 385, 2 L.: *Terentius* (même confusion en T.1) *mussare pro tacere posuit.*

L'auteur de comédies (T 1) Iuventius (Iuvent.), que Varron, le premier, évoque (T.2.3), montre, dans les trois fragments conservés de lui, des caractéristiques plautiniennes dans la langue et le style, et pourrait donc bien appartenir au II^{ème} S. Le titre de sa comédie *Anagnorizomene*, dont l'attribution à Iuventius repose de toute façon sur des conjectures (T.4), concerne une comédie de reconnaissance, usuelle dans le registre de la *palliata*.

§ 131.7. Sex. Turpilius

Lit.1: *Ed.:* CRF³ 98-131; L. Rychlewska, Leipzig 1971 (avec une importante préface à la vie de Turpilius, son oeuvre, ses modèles grecs, sa langue; recensé par W. G. Arnott, Gnomon

40, 1968, 31-35 dans l'éd. de 1962). – *Etudes* : Schanz, 125; E. Bigott, art. Turpilius Nr. 7, RE VII A 2, 1948, 1428-1430 ; Bardon, 135-138; A. Pastorino, Maia 7, 1955, 43-45 (se rapporte au Frg. 1 d'Antiphane Frg. 196 K.-TH.); P. Magno, Sileno 5-6, 1979-1980, 81-92 (sur la *Leucadia* et Ov. epist.).

T.: **1** Hier. chron. a. Abr. 1914 = 104/3 av. J.C. : *Turpilius comicus senex admodum Sinuessae moritur*. **2** Diom. GL 1, 402, 12 K.: *apud Turpiliium comoedia nobili, cuius titulus Demetrius*. **3** Volcac. carm. frg. 1,11 (cf § 131.2 T.2): *Turpilius septimuni (s.e. locum) ... optinet*. **4** Cic. fam. 9, 22, 1 (sur l'obscénité): *Itaque non modo in comoediis res ipso narratur ut ille in Demiurgo ... Totus est sermo verbis tectus, re impudentior - sed etiam in tragoediis*. **5** Cic. Tusc. 4,72 cite la *Leucadia*. **6** Turpilius, *Leucadia* Frg. 8 Rychl : *Interapedine interficior, desideria differor : tu mihi cupiditas, suavitudo et mei animi expectatio*.

Sextus Turpilius (Turpil.) meurt en 104/3 av. J.C., à un âge avancé, à Sinuessa (T.1). De lui 13 titres de comédies et 140 fragments, d'une longueur maximale de 4 vers, nous sont parvenus. Tout comme Caecilius l'avait inauguré, et Térence mené à terme, Turpilius ne donne à ses pièces que des titres grecs (avec une flexion tantôt grecque tantôt latine) 1. *Boethuntes*, 2. *Canephoros*, 3. *Demetrius*, 4. *Demiurgus*, 5. *Epiclesos*, 6. *Hetaera*, 7. *Lemniae*, 8. *Leucadia*, 9. *Lindia*, 10. *Paedium* 11. *Paraterusa*, 12. *Philopator*, 13. *Thrasyleon* ; les différents usages de titres s'y trouvent, relatant le nom, l'origine, l'appellation, le métier et l'activité (sous la forme participiale).

De même que Térence, Turpilius préféra Ménandre comme modèle grec, et lui doit 5 des 13 titres dont nous soyons sûrs (N° 2, 4, 5, 8, 13).

Les modèles en question sont : pour la 10, Ménandre, Posidippe, Apollodore ; pour la 7, Diphile et les auteurs de la Comédie Moyenne Nicocharès et Antiphane ; pour la 12, Posidippe, Antiphane ; pour la 3 (connue grâce à T.2), seulement Alexis.

Comme Plaute l'a sans doute aussi fait, on doit considérer que Turpilius a emprunté quelques modèles à la Comédie Moyenne. Pour la *Leucadia*, dont la matière sapphique a été traitée par plusieurs auteurs de comédies, on ne saurait conclure, en raison de l'allure sérieuse et non parodique du thème amoureux, que les Comédies Ancienne et Moyenne aient servi de modèle.

Parmi les fragments, on reconnaît les rôles courants, la matière et les motifs prépondérants de la *palliata*. Seule la romantique histoire d'amour de la *Leucadia*, tirée de la légende de

Sappho, déborde du cadre habituel de la *palliata*, quoique reprise à une comédie de Ménandre du même nom. Il y a aussi dans le *Philopator* une scène romantique dans le bosquet de Vénus.

Dans la manipulation des formes dramatiques, Turpilius se sent assez sûr de lui pour transformer en un dialogue, dans l'*Epiclesos*, le monologue d'exposition de Ménandre (Frg. 152 K.-Th.), comme Térence l'avait fait dans son *Andria*.

Même si Turpilius a appris lui aussi de Térence l'art de la mise en scène, il se singularise par le retour au style et à la métrique de Plaute, car, comme l'indique le prologue post-plautinien de la *Casina* (v. 5-14), le public manifeste sa préférence pour un style comique plus vigoureux.

Volcacius assigne à Turpilius, dans son canon des auteurs de comédies, la septième place (T.3). Au I^{er} S. av. J.C., les comédies de Turpilius étaient encore jouées ; Cicéron rappelle à son ami, en -45, la représentation du *Demiurgus* avec le célèbre acteur Roscius (T4) et il cite des passages de la *Leucadia* (T5). Après le début de l'Empire, seuls les grammairiens s'intéressent encore à Turpilius.

§ 131.8. Anonymes

Bibl.1: *Ed.*: CRF³ 131-153. – *Et.*: BARDON, 50-52.

T.: 1 Sen. epist. 108, 9 : *Non vides quemadmodum theatra consonent, quotiens aliqua dicta sunt, quae publice adgnosimus et consensu vera esse testamur ... ad hos versus ille sordidissimus plaudit et vitiis suis fieri convicium gaudet* ; et aussi 94,28. 2 Plaut. Cist. 505 : *Inter novam rem verbum usurpabo vetus ...*; Cic. orat. 147 : *Me autem sive pervolgatissimus ille versus, qui vetat « artem pudere proloqui quam factites », dissimulare non sinit quin delecter* ; Cic. fam. 7, 3, 4 : *Vetus est enim, ubi non sis qui fueris, non esse cur velis vivere* ; Fest. p. 446,11 L. : *Versus est antiquus: « Quasi messor per messim unumquemque spicum collegit »*; id. 496,28 L. : *« Tam perit quam extrema faba » in proverbio est*; Apul. apol. 85, 8 : *Est ille poetae versus non ignotus : « Odi puerulos praecoqui sapientia »*; Hier. epist. 7,5 H. : *Secundum illud quoque de quo semel in vita Crassum ait risisse Lucilius.*

L'intérêt que les rhéteurs et les philosophes ont porté aux sentences des comiques, l'utilité des citations de comédies pour commenter de manière piquante les événements de l'actualité, en particulier dans les lettres de Cicéron, et, de surcroît, l'énumération des particularités de langue et (plus rarement) de métrique assurèrent la transmission de plus de 80 fragments

anonymes, avec environ 100 vers tout au plus de complets, parmi lesquels certains peuvent aussi bien appartenir à la *togata* ou au mime. Sénèque (T.1) semble avoir assisté à des représentations, car il évoque l'enthousiasme de la foule à l'égard des maximes morales. Quelques vers circulaient comme proverbes ou comme exemples de rhétorique (T2). - On s'est demandé si ces citations étaient extraites des textes de théâtre intégraux; mais l'on se servait plus certainement de collections de citations, d'autant plus que les grammairiens citent des fragments qui ont régulièrement des tournures de sentence. Le contenu des fragments nous ramène à la matière courante des *palliata*. Que prédominent, dans ces sentences, les thèmes de la fortune, du caractère et de la morale est inhérent au choix des auteurs cités, mais sans témoigner dans leur ensemble d'un traitement plus philosophique. Certaines pensées trahissent l'origine de Ménandre, comme le Frg. 62 CRF³: *sui cuique mores fingunt fortunant hominibus* (cf Men. Frg. 714 K.-Th.). Comme le nombre et la facture des archaïsmes est moins prégnante que chez Plaute et ses contemporains, la majorité des fragments appartient sans doute à des épigones anonymes du II^{ème} S. av. J.C.

c) LA *TOGATA*

§ 132. La *Togata* : introduction et aperçu

Bibl.1: *Ed.*: recensement d'après CRF ²1873. – *T.Trad.Comm.*: Comoedia togata. Fragments, éd. A. Daviault, Paris 1981 (recensé par A.S. Gratwick, Gnomon 54, 1982, 725-733, critique; H.D. Jocelyn, CR N.S.32, 1982, 154-157, très critique; cf *infra* L. Deschamps, REA 84, 1982, 143-149; P. Frassinetti, CCC 3, 1982, 31-40); Fabula togata. I frammenti 1: Titinio e Atta, éd. T. Guardí, Milan 1985 (recensé par H.D. Jocelyn, Gnomon 58, 1986, 608-611; P. Hamblenne, RBPh 65, 1987, 123-129). – *Comptes-rendus*: A. Pasquali Bagnoli, C&S 13 (Nr. 52), 1974, 70-79; ib. 14 (N. 56), 1975, 39-47; S.M. Goldberg, CW 75, 1981, 110 sq. 114sq. (1959-1980). – *Etudes*: J.H. Neukirch, De fabula togata Romanorum, Leipzig 1833; Leo, GRL, 374-384; W. Beare, The fabula togata, Hermathena 55, 1940, 35-55, cf Id., ³1964, 128-136; Paratore, 1957 (§ 118 Bibl.1a), 196-202; V. Ussani JR., GIF 21, 1969, 375-410 (Sénèque et la togata); M. Caccaglia, Ricerche sulla fabula togata, RCCM 14, 1972, 207-245; T. Dénes, Quelques problèmes de la fabula togata, BAGB 1973, 187-201; A. Moreschini Quattordio, SSL 20, 1980, 191-242; A. Minarini, BStudLat 27, 1997, 34-55 (tous les deux sur la langue et le style). – Sur les différents fragments: E. Maroti, AAntHung 26, 1978, 423-432.

T.: 1 Hor. ars 285 sq. (§ 124 T.1). **2** Diom. GL 1,489,28-32 K. (§ 118 T.1). **3** Fest. p.480,16 L.: <In iis (s.e : *tabernariis*) cum hominibus ex>cellentibus etiam humiles <permixti sunt, fures, p>lagiari servi denique et <omnes qui ex tab>ernis honeste prodeant. **4** Sen. epist. 8,8: *Non attingam tragicos nec togatas nostras (habent enim hae quoque aliquid severitatis et sunt inter comoedias ac tragoedias mediae)*. **5** Don. Ter. Eun. 57: *Concessum est in palliata poetis comicis servos dominis sapientiores fingere, quod idem in togata non fere licet*. **6** Ps. Ascon. div. in Caec. p. 200,14: *Nam Latinae fabulae per pauciores agebantur personas, ut Atellanae, togatae et huiusmodi aliae*.

La *togata* se jouait en toge romaine, dans des lieux de spectacles romains ou italiens, et grâce à des promoteurs de noms latins. Son origine reste obscure. Donat (de com. 5,4) attribue sa création à Livius Andronicus, mais la revendication d'un tel patronage reste isolée ; quant à Naevius (com. 21-24 R.²), qui, dans l'*Ariolus*, se moque des convives de Préneste et de Lanuvium, il définit les limites de ce qu'une *palliata* peut adopter en matière de coloration italienne. L'honneur de son invention en revient tout aussi bien à Titinius, sans doute le plus ancien poète de *togata* (§ 133.1), même si on ne lui donne jamais le titre de *repertor*. Comme Titinius est à peine plus âgé que Térence, on peut difficilement expliquer son invention comme la réaction à l'ascension ininterrompue de la *palliata* d'influence hellénique. Le nouveau genre montre davantage un goût persistant pour l'ancien. Dans ce changement, il semble même que l'on se soit passé de l'un de ses moyens les plus éprouvés de provoquer l'hilarité : dans la *togata* – contrairement à la *palliata* – l'esclave ne doit plus être représenté, selon l'habitude, comme plus malin que son maître (T.5). Donat remarque cela dans une scène entre un esclave et un *erilis filius*; aux yeux des *patres* cela illustre le droit *a potiori*. Ce témoignage est relativisé par l'intervention du *servi callidi* dans les fragments (Afran. com. 189-191).

En résumé, la *togata* se donne pour plus acceptable, et plus grecque même que la *palliata*. Sénèque saluait le sérieux de son domaine de réflexion, et sa place intermédiaire entre la comédie et la tragédie (T.4). Ses caractéristiques s'étaient conservées chez Titinius et Atta comme chez Térence (§ 133.1 T.1), et, dans son *Simulans*, Afranius lui rend poétiquement justice en ces termes tout à fait inhabituels : « Cela, Titus, est la sortie et la fin de ta vie dépravée » (com. 304 sq.). Pas une seule fois les femmes mariées ne sont ce qu'elles étaient dans la *palliata* : « Comme me semblent heureuses ces femmes de la scène qui effraient leur mari tour à tour par leurs fâcheries et leurs faveurs » (Afran. com. 100f.). Les grossièretés n'y manquent pas non plus (Titin. com. 15-20). La *togata* montre les débuts de la satire de société : dans la *Setina* de Titinius, la raillerie se porte sur un *molliculus adolescentulus* qui est comme

un coq en pâte (com. 111-118); sa *Iurisperita* (L'Instruite en droit) comporte dans son titre même un objet d'incompréhension sociale. Cette adaptation du sujet au milieu romain n'entraînait pas nécessairement l'invention des moyens scéniques correspondants. Les *togatae* sont *argumentorum similitudine comoediis pares* (T.2). Leur répertoire est celui de la Néo ou de la *palliata*. Il est exceptionnel que les titres ne prennent pas en compte le sujet de la pièce concernée, dans la *Satura* d'Atta par exemple, ou, plus tard, dans la *Fullonia* (ou *Fullones*) de Titinius, dont la thématique reprend le type d'action de l'atellane (§ 135). Comme les atellanes, les *togatae* étaient représentées avec moins d'acteurs que les *palliatae* (T.6). On regrette, à partir des détails qui nous sont donnés, de ne pas pouvoir connaître cette dramaturgie avec plus de précision. Afranius travaillait sa dramaturgie avec des pièces mélangées de Ménandre et d'autres auteurs. Il est possible qu'il ait réussi à créer ses œuvres sans s'en tenir d'un bout à l'autre à des modèles (§ 134). Les poètes de *togata* n'ont pas inventé de style personnel en langue. Les *humiles* entrant en scène – tisserands et foulons, tailleurs et cordonniers – s'expriment comme des *excellentes* (T.3) – tout comme les fils et les pères de l'Attique chez Plaute.

Bibl.2 : *Etat de la question* : R. Tabacco, *BStudLat* 5, 1975, 33-57. – *Études* : Beare, ³1964, 264-266, 1^{ère} éd. 1939 ; A. Lesky, *Fabula crepidata*, dans : *Ges. Schr.*, Bern 1966, 583-592, 1^{ère} éd. 1952; Ussani, 1967/68 (§ 124 *Bibl.1*), 11-89; Id., *Per la storia del teatro latino* 1. Su alcune testimonianze antiche, *RCCM* 10, 1968, 141-167; Id., *Per la storia ...* 3. Ancora su Varrone e le *togatae*, dans : *Letterature comparate. Studi (Hommage) E. Paratore* 1, Bologne 1981, 337-345 ; P.L. Schmidt, dans : *ScriptOralia* 12, 1989, 77-134, ici 116 sq.; L. Stankiewicz, *Sources anciennes au sujet de togata*, *Eos* 79, 1991, 33-44; Häussler, 1990-1992 (§ 118 *Bibl.1b*).

Sous le terme de *togata*, les Anciens distinguent deux acceptions. Au sens étroit, il désigne la comédie romaine jouée en toge romaine, et c'est là son emploi habituel chez les auteurs qui ne sont pas versés dans sa technique, comme Horace qui la distingue radicalement de la *praetexta* (T.1). Cet emploi est réfuté par Diomède comme *communis error* (GL 1, 489, 20 K.), car il croit savoir que par le terme de *Togata* on cherche en réalité à nommer la *Tabernaria*, et que la *togata*, comme son correspondant la *palliata*, ne sont que des termes génériques : aux yeux de tous la *togata* se joue en costume romain, et la *palliata* en costume grec (GL 1,482,27 et 489,14ff. K.; T.2). Cet essai de systématisation remonte vraisemblablement à Varron (Frg. Diom. GL 1, 489, 18 K.; *cf ling.* 6,18) et repose sur l'analyse judicieuse selon laquelle la tragédie aussi était jouée en toge. Mais, cet écrit du grammairien mis à part, il n'y a pas d'autre

trace (une possible exception chez Iuv. 1,3) qui établisse la cause de cette confusion par mélange avec l'emploi habituel (par ex. Don. de com. 6,1). Que cet usage habituel soit le plus ancien (cf Cic. Sest. 118), c'est aussi ce que Diomède reconnaît (GL 1, 489, 14 K.).- cf § 188 avec Bibl.2.

§ 133.1. Titinius

Bibl.1: *Ed., trad., comm.:* § 132 Bibl.1. - *Etudes:* G. Przychocki, De Titinii aetate, dans: Charisteria C. De Morawski oblata, Cracovie 1922, 180-188; S. Weinstock, Art. Titinius 1, RE VI A 2, 1937, 1540-1546; E. Vereecke, Titinius, témoin de son époque, RecPhL2, 1968, 63-92; Id., Titinius, Plaute et les origines de la fabula togata, AC 40, 1971, 156-185; M. Martina, QFC 1, 1978, 5-25 (chronologie); T. Guardì, Pan 7, 1981, 145-165 (langue).

T. : 1 Char. GL 1, 241, 27 sq. K.: 1Hqh, *ut ait Varro de Latino sermone libro V* (Frg. 40 Funaioli), *nullis aliis servare convenit, inquit, quam Titinio Terentio Attae.* **2** Ser. med. 1037 sq.: *Alia praecepit Titini sententia necti, / qui veteri claras expressit more togatas.*

Titinius (Titin.) est vraisemblablement l'auteur le plus ancien de *togata* parmi ceux dont on formule expressément le nom (T.2). Lorsque Varron établit avec soin, dans l'ordre chronologique, la triade des auteurs caractéristiques de comédies (T.1), Titinius est plus âgé que Térence. 15 titres de lui nous ont été transmis (la plupart concernent des femmes) et environ 125 fragments. L'influence déterminante de la Néa (rendue possible par la *palliata*) y prévaut. Pourtant, c'est chez Titinius que l'esprit romain est le plus manifeste, et la scène de trois de ses pièces au moins (*Psaltria sive Ferentinatis* ; *Setina*; *Veliterna*) se situe dans des villes de province. La *Setina* prenait très certainement Setia comme lieu de spectacle (com. 120 sq.). L'opposition entre le provincialisme et les nouvelles habitudes grecques y offre matière à rire (com. 85. 111-118. 175). Dans le *Barbatus*, Titinius met en scène un conservateur, un *intonusus* de vieille souche. La dispute entre les foulons et les tisseuses, dans la *Fullonia* (ou *Fullones* - com. 24-29), montrent bien les origines locales du théâtre romain ; la forme fescennine (cf § 104.1) instille un duel verbal dans le *Varus* (com. 137). Par la langue et la métrique, Titinius se situe très près de Plaute ; même ses fragments comportent des *numeri innumeri*.

Lit.2 : a *Epoque.* Les remarques sur le luxe des femmes, dans le *Barbatus* (com. 1-7 et Frg. X) concernent peut-être l'abrogation de la *Lex Oppia* en -195 ; elles auraient révélé Titinius aux contemporains de Plaute (le premier : Przychocki; contre: Martina). En revanche, la proximité

de langue avec Plaute, et en particulier l'*imitatio* tardive de ce dernier, fournit l'indice d'une autre datation. Une date encore plus basse, remontant à l'époque de la 2^{ème} guerre punique (Weinstock, 1541) repose sur une conjecture dans *Lyd. mag.* 1,40 (§ 124 T.6). - **b Œuvres** : Nous sont connus: *Barbatus*, *Caecus*, *Fullonia* (ou *Fullones*), *Gemina*, *Hortensius*, †*Ilarubra* (*Insubra* Ribbeck; *Ulubrana* Mommsen), *Iurisperita*, *Prilia* (?), *Privigna*, *Psaltria sive Ferentinatis*, *Quintus*, *Setina*, *Tibicina*, *Varus* (?), *Veliterna*. - **c Réception** : E. Cadoni, *Studi Noniani* 13, 1990, 87-120, plaide pour une utilisation directe de Titinius par Nonius Marcellus. Mis à part dans l'oeuvre du grammairien, on ne garde presque aucune trace de l'auteur. D'après une scholie, Horace (epist. 1,13,14) fait allusion à une scène de Titinius.

§ 133.2. T. Quinctius Atta

Bibl.1: *Edd.*: (tog.) § 132 *Bibl.1*; (epigr.: T.4) *FPL* 42 M./106 sq. *BL.* (*Bibl.*); Courtney, *FLP*, 69.

T.: **1** Hier. chron. a. Abr. 1940 (= 77 av. J.C.): *Titus Quinctius* (cod. M; *Quinticius* dans cinq *codices* plus anciens) *Atta scriptor togatarum Romae moritur sepultusque via Praenestina ad miliarium II.* **2** Diom. *GL* 1,490,16 K.: *Togatas tabernarias in scenam dataverunt praecipue duo, L. Afranius et C. Quintius.* **3** Paul. *Fest.* p. 11,17 L.: *Attae appellantur, qui propter vitium crurum aut pedum plantis insistent et adtingunt terram magis quam ambulant, quod cognomen Quintio poetae adhaesit.* **4** Non. p. 298,26 L.: *Atta <*** Cinna> in epigrammatis...* **5** Char. *GL* 1,241,27f. K. (§ 133.1 T.1). **6** Fronto p. 57,1 V.D.H. 1988 : *Partim scriptorum animadvertas particulatim elegantis ..., Attam in (s.e. verbis) muliebribus.* **7** Hor. *epist.* 2,1,79 sq.: *Recte necne crocum floresque perambulet Attae / fabula si dubitem, clament periisse pudorem / cuncti paene patres* (cf Porph. et les scholies du St).

Avec la mort, en -77 (T.1) de Titus Quinctius Atta (Atta) se termine, après la *palliata*, la phase productive de la *togata*. Seuls 17 fragments de lui nous ont été transmis. Les 12 titres suivants nous sont connus : *Aedilicia*, *Aquae caldae*, *Conciliatrix*, *Gratulatio*, *Lucubratio*, *Matertera/-ae*, *Megalensia*, *Nurus* (?), *Satura*, *Socrus*, *Supplicatio*, *Tiro proficiscens*. *Satura* est un titre, non l'indication du genre, comme c'est aussi le cas chez Naevius (§ 116.B.f.1 et *Bibl.* 26) et Pomponius (§ 136.1). Dans sa thématique (famille, culte et fêtes), Atta se soumet au choix de ses prédécesseurs. Ce n'est que dans les *Aquae caldae*, une comédie sur les curistes et les bains, qu'il montre son appartenance à une époque nouvelle. Varron place son traitement

des caractères au même degré que celui de Térence (T.5), Fronton loue chez lui l'excellence de l'art avec lequel il fait parler les femmes (T.6). Alors qu'Horace (T.7) critique de façon particulièrement caustique la valeur qu'Atta donne aux mots (T.3), Fronton vise plutôt la composition (*cf* *epist.* 2,1,174. 176 sur Plaute). Manifestement il avait sous les yeux des représentations contemporaines.

L'information isolée qui attribue à Atta des épigrammes (T.4) repose vraisemblablement sur une interpolation (Courtney, FLP, 69).

§ 134. L. Afranius

Bibl.1: *Ed., texte, trad., comm.:* § 132 *Bibl.1.* - *Études :* A. Pasquazi Bagnolini, Note sulla linguadi Afranio, Florence 1977; F. Della Corte, Giulio Paolo studioso di Antipatro e Afranio, *Studi Noniani* 7, 1982, 89-96; R. Degl'Innocenti Pierini, Un prologo polemico di Afranio (*Compitalia* 25-28 R.³), *Prometheus* 17, 1991, 242-246.

T.: **1** Vell. 2, 9, 3 (§ 122 T.14). **2** Vell. 1, 17, 1: *Dulcesque Latini leporis facetiae per Caecilium Terentiumque et Afranium suppari aetate nituerunt.* **3** Quint. inst. 10, 1, 100: *Togatis excellit Afranius: utinam non inquinasset argumenta puerorum foedis amoribus mores suos fassus.* *Cf* en dernier lieu Auson. *epigr.* 75,4 Green. **4** Diom. GL 1, 490, 16 K. (§ 133.2 T.2). **5** Macr. Sat. 6,1,4: *Afranius enim togatarum scriptor in ea togata quae Compitalia inscribitur non invereconde respondens arguentibus quod plura sumpsisset a Menandro: fateor, inquit (com. 25-28), sumpsi non ab illo modo, / sed ut quisque habuit, conveniret quod mihi, / quod me non posse melius facere credidi, / etiam a Latino.* **6** Cic. fin. 1, 7 : *Locos quidem quosdam ... transferam ..., cum inciderit, ut id apte fieri possit, ut ab Homero Ennius, Afranius a Menandro solet.* **7** Hor. *epist.* 2, 1, 57: *Dicitur Afrani toga convenisse Menandro.* **8** Suet. *vita Ter.* 7: *Hunc Afranius quidem omnibus comicis praefert scribens in Compitalibus (com. 29): Terenti numne (Ritschl; non codd.) similem dicent (Ritschl; dicens codd.) quempiam?* **9** Cic. Brut. 167: *Quem (s.e. C. Titium) studebat imitari L. Afranius poeta, homo perargutus, in fabulis quidem etiam, ut scitis, disertus.* **10** Cic. Sest. 118: *Nam cum ageretur togata « Simulans »..., caterva tota clarissima conentione in ore impuri hominis (s.e. Clodii) imminens contionata est... (com. 304 sq suit).* **11** Suet. Nero 11,2: *Inducta Afrani togata, quae Incendium <in>scribitur, concessumque ut scaenici ardentis domus supellectilem diriperent ac sibi*

haberent. 12 Char. GL 1,241,1f. K.: *Spattaro Afranius in Aequalibus* (com. 4¹), *quam vocem frequenter apud eum positam ait Paulus e0cougenismou= vim sensumque sufferre.*

D'après le jugement des Anciens, Lucius Afranius (Afran.) était le plus significatif des auteurs de *togata* (T.1.3.4), et, d'après sa transmission, le plus fécond. Le classement chronologique de Velleius (T.1/2) et l'admiration qu'il voue à Térence (T.8) permettent de situer son activité dans la 2^{ème} moitié du II^{ème} S. ; car il s'emploie à imiter C. Titius un orateur et auteur tragique de la même époque (T.9; § 176 R 112), et formule une allusion probable (com. 360-362) à l'année -131, qui connut un lourd déficit de naissances. En temps qu'imitateur de Titius, Cicéron le considère comme un homme spirituel, qui devait même être un auteur de comédies éloquent (T.9). On a mieux conservé sa production théâtrale que celle de Titinius et d'Atta réunis : 43 titres et 300 fragments environ. Néanmoins aucune de ses pièces n'a pu encore être reconstruite de manière fiable. Dans l'histoire de la comédie romaine, la position d'Afranius se définit par son admiration pour Térence (T.8) et par sa préférence à utiliser Ménandre (T.5.6). Horace cite un connaisseur littéraire, pour qui la *toga* d'Afranius aurait aussi bien pu convenir à Ménandre (T.7). Au moins les *Consobrini*, le *Depositum* et la *Thais* étaient de probables adaptations de Ménandre. Un élément proprement térencinien est l'emploi du prologue littéraire à valeur polémique, par exemple dans les *Compitalia* (com. 25-30). Il y reconnaît – dans des virevoltes dignes de Térence – des emprunts non pas au seul Ménandre, mais aussi à beaucoup d'autres auteurs, *etiam a Latino* (T.5). Cela permet de conclure que l'on considérait désormais les pièces latines comme des originaux dignes eux aussi d'être imités, et qu'Afranius utilisait même des textes de différentes provenances pour les assembler librement ensuite. Sur ce dernier point, Cicéron semble l'en avoir cru capable. C'est pourquoi il compare le traitement de Ménandre par Afranius avec celui d'Homère par Ennius (T.6) ; par conséquent, Afranius n'a transmis - comme Ennius – que des « valeurs sûres », mais tout en composant librement et en créant des œuvres à demi-autonomes.

Les titres et les fragments indiquent majoritairement le répertoire de la Née et de la *palliata*. Les sujets centraux y sont l'intrigue amoureuse, le mariage et le couple, l'accouchement et les menaces de séparation. L'intérêt pour les questions familiales plaisait déjà dans l'Antiquité (Non. p. 894,12 L.). La présence supposée de thèmes paidéastiques n'est pas vérifiée en revanche (T.3). Afranius remet au premier plan la vie quotidienne des Romains, plus que son prédécesseur Titinius, mais sans son style sentencieux et sérieux. Dans une pièce inconnue, le prologue était prononcé *ex persona Priapi* (Macr. Sat. 6, 5, 6). La citation de Pacuvius sur la perversité des femmes (com. 7) est une plaisanterie littéraire. Par la langue, Afranius est

toujours plus près de Plaute que de Térence. Mais cette évidence est contredite par la métrique : la présence de *cantica* est explicitement prouvée (Mar. Victorin. GL 6, 79, 1 K.), mais ne se rencontre que rarement dans les fragments.

Bibl.2: a *Oeuvres*: nous sont connus: *Abducta*, *Aequales*, *Auctio*, *Augur*, *Brundisina* /-ae, *Cinerarius*, *Compitalia*, *Consobrini*, *Crimen*, *Deditio*, *Depositum*, *Divortium* (L. Stankiewicz, SPFB E 39, 1994, 131-138, comme miroir des relations sociales), *Emancipatus*, *Epistula* (pour un parallèle avec Ménandre: P.G.McC.Brown, ZPE 41, 1981, 25 sq.), *Exceptus*, *Fratrariae*, *Ida* (?), *Incendium*, *Inimici*, *Libertus*, *Mariti*, *Materterae*, *Megalensia*, *Omen*, *Pantelius* (?), *Pompa*, *Privignus*, *Prodigus*, *Proditus*, *Promus*, *Prosa* (?), *Purgamentum*, *Repudiatu*, *Sella*, *Simulans*, *Sorores*, *Suspecta*, *Talio*, *Temerarius*, *Thais*, *Titulus*, *Virgo*, *Vopiscus*. - **b** Un fragment de papyrus, présentant une intrigue riche, a été attribué à Afranius (Pap.Hamb. 167): cf J. Dingel, ZPE 10, 1973, 29-44; B. Bader, ZPE 12, 1973, 270-276; J. Dingel, ZPE 14, 1974, 168. Mais il est bien plus probable qu'il appartienne à un mime de l'époque impériale (Bader, 276 ; cf Dingel, 39). - **c** *Réception* (Aperçu : L. Stankiewicz, Eos 84, 1996, 319-323). Le *Simulans* a été à nouveau représenté en -57 (T.10), et l'*Incendium* sous Néron (T.11). Afranius est, après Plaute et Térence, l'auteur de comédies le plus cité par les grammairiens. Un certain Paulus (T.12) composa peut-être un commentaire (H.D. Jocelyn, CR N.S. 32, 1982, 157, Rem.3 est sceptique), sans doute s'agit-il du Iulius Paulus mentionné par Aulu-Gelle (§ 491.2). Nonius Marcellus a constitué un florilège comprenant au moins les pièces suivantes : *Vopiscus*, *Privignus*, *Fratrariae* et *Exceptus*.

d) L'ATELLANE

§ 135. L'atellane : Généralités

Bibl.1 : *Ed.* : Énumération dans CRF ²1873. – *Trad., comm.* : P. Frassinetti, *Atellanae fabulae*, Rome 1967 (recensé par H.D. Jocelyn, Gnomon 41, 1969, 41-48; A.S. Gratwick, CR 20, 1970, 34-36), 1^{ère} éd. Turin 1955; plus approfondi : D. Romano, *Atellana fabula*, Palerme 1953 (recensé par O. Skutsch, Gnomon 26, 1954, 57-59). - *Études* : E. Munk, *De fabulis Atellanis*, Leipzig 1840 ; F. Marx, Art. *Atellanae fabulae*, RE II 2, 1896, 1914-1921 (complété par F. Skutsch, Art. *Dossennus*, RE V 2, 1905, 1609 sq.) ; A. Dieterich, *Pulcinella*, Leipzig 1897, 82 sq.; Schanz, 245-253; J.G. Szilagyi, *Atellana. Studi sull'arte scenica antica*, Budapest

1941 (en hongrois, avec un résumé italien) ; P. Frassinetti, *Fabula Atellana*. Saggio sul teatro popolare latino, Gêne 1953; A. De Lorenzi, *Pulcinella*. Ricerche sull' Atellana, Naples 1957; Bieber, ²1961, 1ère éd. 1920 (§ 118 Bibl.1a), cf Art. Index; Beare, 137-148; H. Petersmann, *Die altitalische Volkssposse*, WHB 16, 1974, 13-29; T. Guardi, *I fullones e la commedia romana*, Pan 6, 1978, 37-45; R. Rieks, *Mimus und Atellane*, dans: *Recueil Drama*, 348-377; E. Fantham, *The earliest comic theatre at Rome. Atellan farce, comedy and mime as antecedents of the commedia dell'arte*, dans: *The science of buffoonery. Theory and history of the commedia dell'arte*, éd de D. Pietropaolo, Ottawa 1989, 23-32; Lowe, 1989 (§ 127 Bibl.16b); H. Petersmann, *Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Atellane*, dans: *ScriptOralia* 12, 1989, 135-159; B. Höttemann, *Phlyakenposse und Atellane*, dans: *ScriptOralia* 47, 1993, 89-112; L. Benz, *Die röm.-italische Stegreifspieltradition zur Zeit der Palliata*, dans: *ScriptOralia* 75, 1995, 139-154; J. Bländsdorf, art. *Atellana fabula*, NP 2, 1997, 151-153.

T. : 1 Diom. GL 1, 489, 32-490,3 K. (§ 118 T.1). **2** Euanth. de com. 4,1 (contexte : § 118 T.2): *Illud vero tenendum est post ne&an kwmw|di&an □Latinos multa fabularum genera protulisse, ... Atellanas a civitate Campaniae, ubi actitatae sunt primae, Rinthonicas ab auctoris nomine ...* **3** Cic. fam. 7, 1, 3: *Non enim te puto Graecos aut Oscos ludos desiderasse, praesertim cum Oscos vel in senatu vestro (celui de Pompéi) spectare possis.* **4** Tac. ann. 4, 14, 3: *Oscum quondam ludicrum, levissimae apud vulgum oblectationis ...* **5** Strab. 5, 3, 6 : τῶν μὲν γὰρ Ὀσκῶν ἐκλελοιπῶτων ἢ διάλεκτος μένει παρὰ τοῖς Ῥωμαίοις, ὥστε καὶ ποιήματα σκηνοβατεῖσθαι κατὰ τινα ἀγῶνα πάτριον καὶ μιμολογεῖσθαι. **6** Liv. 7, 2, 11 sq. (§ 107.2 T.1). **7** Val. Max. 2, 4, 4 : *Atellani autem ab Oscis acciti sunt. Quod genus delectationis Italica severitate temperatum ideoque vacuum nota est : nam neque tribu movetur <actor> nec a militaribus stipendiis repellitur.* **8** Cic. fam. 9, 16, 7 (en -46 à L. Papirius Paetus): *... secundum Oenomaum Acci non, ut olim solebat, Atellanam sed, ut nunc fit, mimum introduxisti.* **9** Suet. Tib. 45: *... in Atellanico exhodio ...* **10** Iuv. 6,71 sq. : *Urbicus exodio risum movet Atellanae / gestibus Autonoës.* **11** Lyd. mag. 1, 40 (contexte § 124 T.6) : Ἀτελλάνη δέ ἐστὶν ἡ τῶν λεγομένων ἐξοδιῶν. **12** Fest. p. 238,12 L. (§ 119 T.21). **13** Diom. GL 1, 490, 18 K. : *Latina Atellana a Graeca satyrica differt, quod in satyrica fere Satyrorum personae inducuntur, aut siquae sunt ridiculae similes Satyris, Autolycus, Busiris ; in Atellana Oscae personae, ut Maccus.* **14** Apul. apol. 81, 3 : *Quis Palamedes, quis Sisyphus, quis denique Eurybates aut Phrynondas talem (s.e. versutiam) excogitasset ? Omnes isti quos nominavi et si qui praeterea fuerunt dolo memorandi, si cum hac una Rufini fallacia contendantur, Macci prorsus et Buccones videbuntur.* **15** Plaut. Bacch. 1088: *... stulti, stolidi, fatui, fungi, bardi, blenni,*

buccones... **16** Isid. orig. 10, 30 : *Bucco, garrulus, quod ceteros oris loquacitate, non sensu exsuperet*. De même par ex. CGL 4, 594, 39 **17** Varro ling. 7,28 sq.: *Cascum vetus esse significat Ennius*... (29) *Item significat in Atellanis aliquot Pappum, senem quod Osci casnar appellant*. **18** Id. ib. 7, 96 : *Rustici Pappum Mesium, non Maesium (s.e. vocant)*. **19** Hor. epist. 2, 1, 173 : (s.e. *aspice Plautus*) *quantus sit Dossennus edacibus in parasitis*. **20** Sen. epist. 89,7: *...inscriptus Dossenni monumento titulus : hospes resiste et sophian Dossenni lege*. **21** Varro ling. 7,95: *Dictum mandier a mandendo, unde manducari et a quo in Atellanis †ad obsenum† (Müller : Dossennum) vocant Manducum*. **22** Varro Men. 198: *putas eos non citius tricas Atellanas (codd: tellanas) quam id extricatoros*. **23** Ps. Ascon. div. in Caec. p. 200,14 (§ 132 T.6). **24** Quint. inst. 6,3,47 (état du texte contesté): *... illa obscura, quae Atellanio more captant*... **25** Mar. Victorin. GL 6,82,10 K.: *Quod genus (s.e. satyricum) nostri in Atellanis habent*. **26** Porph. Hor. ars 221: *Satyrica coeperunt scribere, ut Pomponius Atalanten vel Sisyfon vel Ariadnen*. **27** Athen. 6, 261c: Νικόλαος δ' ἐν τῇ ἐβδόμῃ καὶ ἑκατοστῇ τῶν ἱστοριῶν (FGrHist 90 F 75) Σύλλαν φησὶ τὸν Ῥωμαίων στρατηγὸν οὕτω χαίρειν μίμοις καὶ γελωτοποιοῖς φιλόγελων γενόμενον, ὡς καὶ πολλὰ γῆς μέτρα αὐτοῖς χαρίζεσθαι τῆς δημοσίας. Ἐμφανίζουσι δ' αὐτοῦ τὸ περὶ ταῦτα ἰλαρὸν αἰ ὑπ' αὐτοῦ γραφεῖσαι σατυρικαὶ κωμωδίαι τῇ πατρίῳ φωνῇ.

L'atellane est le nom latin désignant le jeu masqué des Osques, dont la patrie doit avoir été Atella, une petite ville de Campanie (T.1. 2). Elle est « par son origine un spectacle osque » (T.4); quand Cicéron recommande la séance d'un conseil municipal campanien pour remplacer les *Osci ludi*, il pense en ce cas aux « farces osques » (T.3). Son origine, du côté des Osques, reste pour le moins obscure. On a cru à une influence, voire même à une provenance de l'Italie du sud, avec la farce des Phlyagues, mais beaucoup de différences subsistent entre elles. Avant tout, l'atellane ne met en scène que quatre personnages lourdauds et peu différenciés, là où la farce des Phlyagues présente une multiplicité de masques distincts. Nous ne savons pas de quelle manière le spectacle osque est parvenu à Rome. On suppose que des artisans osques, sans doute des foulons en provenance d'Atella, auraient apporté ce jeu au III^{ème} S. comme une composante du culte de Minerve. Car plus tard, dans l'atellane littéraire de Pomponius et de Novius, les foulons et leur fête, la *Quinquatrus Minervae*, jouent un grand rôle, et l'on mettait encore en scène cette farce, au 1^{er} S. av. J.C., en langue osque, apparemment, « en vertu des jeux traditionnels » (T.5). Les auteurs tardifs supposent que l'atellane était déjà implantée à Rome au III^{ème} S., depuis, en tout cas, -240, date de l'introduction du drame littéraire. Verrius Flaccus prit des acteurs d'atellane à l'époque de Naevius (T.12), et Plaute semble réellement connaître l'atellane, puisque il se dépeint lui-même (*Asin.* 11) comme Maccus (*cf infra* pour les

figures). Tite-Live indique (selon Varron) un renouvellement de l'ancien usage des vers satyriques dans les dialogues, juste après l'introduction de la comédie littéraire. Il est possible que ces concours satyriques aient été pris en charge par les exodies, et qu'ils se soient rattachés principalement aux atellanes transmises par les Osques, puis que, passionnée par les jeux, la jeunesse romaine n'ait pas voulu les abandonner à des comédiens professionnels, mais les revendiquer pour eux-mêmes comme des jeux laïcs (T.6). Comme *exodium*, c'est-à-dire comme postlude autonome, l'atellane est indépendante de la tradition mentionnée par Tite-Live, et maintes fois attestée par Varron (T.8-10). Cicéron explique qu'elle s'est détachée pour la première fois, à son époque, grâce au mime, et s'est mise à succéder comme postlude à la tragédie (T.8). Les jeux laïcs de la jeunesse citoyenne de Rome doivent être par contre entièrement considérés comme une reconstruction de l'histoire du théâtre par Varron (T.6.7.12). Cela correspond à une tendance nationale dans la tonalité des origines, mais est objectivement faux, si l'atellane a réellement été jouée en improvisation. Le spectacle improvisé nécessite de la part de l'acteur une part très élevée de professionnalisme. Sous l'Empire, les atellanes étaient donc jouées par des acteurs de métier (par ex. Suet. Nero 39,3). Bien sûr les *Oscae personae* de l'atellane (T.13) portaient des masques. Selon certaines sources, les acteurs d'atellanes seuls étaient épargnés par l'*infamia* générale qui frappait cette condition (T.6.7) et n'étaient pas, pour cette raison, contraints de déposer leurs masques sur scène (T.12). On a émis à ce sujet l'hypothèse d'un jeu laïc conduit par des citoyens (Tac. ann. 4, 14, 3).

L'atellane connaissait, à travers ses masques - les *Oscae personae* (T.13) - quatre figures constantes aux moins, qui ne devaient pourtant pas tous intervenir à l'intérieur d'une même pièce. Il s'agit de Maccus, Bucco, Pappus et Dossennus. Relativement à leurs propriétés immuables, les fragments et les titres des atellanes de Pomponius et de Novius nous ont transmis des points de repère, et mieux même, la signification des quatre noms qui les qualifient. Maccus était un lourdaud idiot ; on suppose qu'il recevait souvent la rossée et qu'il appelait toujours la malchance sur lui. Bucco était un baratineur et un benêt (T.15.16), peut-être aussi un goinfre. En latin vulgaire, son nom s'appuie sur la traduction du grec *Gna&qwn*. Chez Apulée, les Macci se tiennent les coudes avec les Buccones, et sont l'un et l'autre des métonymies de nigauds (T.14). Pappus était le vieillard amoureux, dont l'esprit entreprenant finit par tourner à son désavantage. Le nom de scène de Pappus, emprunté à la comédie grecque (cf Poll. 4,143) n'était peut-être pas son nom d'origine. Selon Varron, il s'appelait Cascus dans les atellanes d'autrefois, mais *casnar* pour les Anciens, en vertu d'une appellation osque (T.17), puis, par la suite, il prit le nom, également osque, de Maesius, ou bien, en raison de la monophthongaison vulgaire, celui de Mesius (T.18). Dossenus a généralement un profil stable parmi les masques.

Il était le plus glouton d'entre eux, mais aussi le plus malin. Il serait, selon Horace, la caricature du parasite grec (T.19). Sénèque connaît une inscription funéraire qu'il cite pour disqualifier, sans doute, la pensée épicurienne, et dans laquelle Dossennus vante sa sagesse (T.20). On ignore s'il y avait davantage d'*Oscæ personae*. Mais, en tout cas, le cercle de ceux qui l'accompagnaient était plus grand. Car Pappus devait nécessairement avoir une femme, qui soit, en quelque sorte, l'élément féminin de la pièce. Novius écrivit une *Hetaera*, Pomponius une *Concha*, qui sont assurément les « Noms de guerre¹ » de ces femmes (cf Plaut. Rud. 704). Dans certaines atellanes de Pomponius, les esclaves jouent un rôle, pour sûr dans les *Verniones*, peut-être dans le *Dotalis*, dans l'*Ergastilus* et dans les *Syri*. Dans le *Praeco posterior* de Pomponius, il semble même qu'un *servus callidus* soit intervenu (Atell. 139 ; cf 138). Dans l'atellane pré-littéraire en revanche, les relations sociales étaient représentées avec bien moins de réalisme que dans les improvisations.

L'atellane était un jeu d'improvisation. Cela n'est nulle part explicité, mais ressort de ce que Pomponius, l'*atellanarum scriptor*, atteste de manière indubitable à savoir que son jeu préexistait bien avant lui ; mais en le fixant comme genre, cela lui valut d'en passer pour l'inventeur (§ 136.1 T.1. 2). Ce jeu d'improvisation avait des effets certains sur la structure de la pièce. Ils se laissent encore percevoir dans ses aspects les plus faibles. Les atellanes pouvaient être représentées par un petit nombre d'acteurs, comme les *palliatae* (T.23). Il existait de courtes pièces (§ 136.2 T.4), appropriées pour les postludes. Toutefois, elles comportaient des complications désespérantes (*tricae* - intrigues : T.22). Ce n'est pas une contradiction. Bien au contraire : l'improvisation ne permet pas un dénouement graduel du nœud de l'intrigue, mais dès le début elle expose des complications qu'elle reproduit de manière mécanique. La *Commedia dell'arte* nous livre à ce sujet un regard riche, de par l'insistance de ses jeux de mots, qui est attestée pour l'atellane pré-littéraire, et littéraire (T.1.24 ; § 136.1 T.5.6). L'effet de l'atellane sur la littérature ne commence pas avec le moment où Pomponius et Novius l'ont fixée par écrit. Son influence sur la *togata*, mais avant tout sur la *palliata*, se laisse voir dans l'utilisation des rôles et de motifs déterminés, et non dans la structure dramatique. Horace a aussitôt compris cette influence, puisqu'il prétendait que Plaute avait échoué en restituant le parasite grec sous la forme impropre d'un Dossenus (T.19). Il vaut mieux expliquer les concordances avec la *Commedia dell'arte* comme des constantes du jeu de l'improvisation, et donc d'une continuité.

¹ En français dans le texte allemand

Bibl.2 (raccourci Bibl.1) : **a** *Origines et acteurs*: l'atellane reçoit ce nom de la ville d'Atella, parce que les Atellans l'avaient exportée à Rome, « de même que les habitants de Tegernsee et de Schliersee exportent aujourd'hui leur pièces montagnardes à Munich et dans d'autres villes » (Schanz, 247), hypothèse qui reste toujours plausible. Une Abdère ou une Schilda, c'est-à-dire des lieux de spectacles dramatiques, n'ont pas été pour autant des Atella. Ce que ne réfute pas Suet. Tib. 75,3, où l'on voit Tibère ordonner d'être conduit à Atella, pour échapper à des funérailles honorifiques, et assister ouvertement à une atellane avec des morts ; cf Frassinetti, 1953, 9-14. L'influence de la culture étrusque en Campanie donnait assurément une part analogue à la genèse (sur son origine dans le culte étrusque des morts, Rieks, 1978, 352 ; critique à l'égard des thèses plus anciennes Frassinetti, 1953, 15-21). Mais jusqu'à présent, rien n'a été prouvé de manière définitive, pas même le nom des masques, où réside pourtant les chances les plus grandes de succès (*infra*). Höttemann, 1993, s'est opposé, avec des arguments importants, à l'opinion communément admise de la dépendance de l'atellane vis-à-vis de la farce des Phlyaqes. Une confusion entre les formes de cette farce est également probable (cf Benz, 1995, 144 sq.). Une supposition attrayante pensant que l'atellane a été importée à Rome par les foulons osques, a été initiée par Frassinetti, 1953, 39-47 et développée par Guardi, 1978.

- Sur l'*infamia* des acteurs, ceux des atellanes excepté, M. Ducos, La condition des acteurs à Rome, dans : (Recueil) Blänsdorf, 1990 (§ 118 Bibl.1b), 19-33. - **b** *L'atellane comme exodium* : cette formule, chez Tite-Live (T.6), laisse ouverte la question de savoir si le concours satyrique qu'on appelle *exodium* (postlude) se rattachait à l'atellane et se fondait en elle (Petersmann, 1989, 138), ou bien s'il « était représenté après les atellanes » (F. Skutsch, art. Exodium, RE VI 2, 1909, 1686-1689, ici 1688). Comparer avec l'étude antérieure de P.L. Schmidt dans : ScriptOralia 12, 1989, 105, Rem. 67, qui plaide pour la seconde solution. L'expression *exodio... Atellanae* chez Juvenal (T.10) manque de clarté, alors que Cicéron (T.8), Suétone (T.9) et Lydos (T.11) montrent explicitement l'intrication de l'atellane et de l'exodium. Si l'on y réfléchit, on comprend que, de toute façon, des atellanes courtes et burlesques ne nécessitaient pas de surcroît un postlude court et burlesque (ainsi, à raison, Wallochny, 1992, § 126 Bibl.3, 90). Les doutes de Skutsch (1909, 1687) au sujet de cette identification sont toutefois justifiés, puisque « tout *e(xodium)* n'était pas une atellane, et toute atellane n'était pas un *e(xodium)* ». - **c** *Les figures*. Les quatre masques sont caractérisés de manière quasi-unanime par Frassinetti, 1953, 65-71 ; Rieks, 1978, 352 sq. ; Petersmann, 1989, 150-152 ; pour Dossennus, voir aussi Lowe, 1989, 168 sq. ; plus approfondi : G. Manganaro, RFIC N.S. 37, 1959, 395-402 ; J. Blänsdorf, art. Dossennus, NP 3, 1997, 802 sq. Concernant la signification des noms les qualifiant, il y a beaucoup moins de certitude ; à ce sujet, voir aussi F. Graziani, RFIC 24, 1896, 388-392 ;

Bonfante, 1967 (§ 136.1 Bibl.1), VI-VIII; pour les dérivations trouvées dernièrement chez les Etrusques, Breyer 1993 (§ 103.6 Bibl. 1m), 255 sq. 358 sq. 370 sq. ; une approche s'offre ici avec le suffixe *-enno-* de Dossennus (*cf Porsenna*); la relation souvent établie de sa racine avec le latin *dorsum* est linguistiquement possible, mais insignifiante sémantiquement parlé, puisque la « bosse » (due à une déformation du dos) que devrait porter le rusé Dossennus ne se dit pas *dorsum* en latin. – L'identification de Dossennus avec Manducus, un masque grotesque, qui claquait des dents pendant les actes afin d'effrayer le spectateur (Paul. Fest. p. 115,20L.), ne repose que sur une conjecture du texte corrompu de Varron ling. 7,95 (T.21 ; à ce sujet J.-G. Préaux, Manducus, dans: Hommages A. Grenier 3, éd. de M. Renard, Bruxelles 1962, 1282-1291); l'évocation d'un « personnage qui mord » accapare toujours l'attention, malgré la corruption (Pompon. Atell. 112 incertain); la conception d'un Manducus comme figure autonome de l'atellane n'emporte pas l'adhésion. – Le « chamailleur » Cicirrus chez Hor. sat. 1, 5, 52 n'est pas un *Oscæ persona* (*cf Dieterich*, 1897, 94 sq.), mais un surnom éloquent de l'osque Messius qui rappelle de façon crédible un concours satyrique dans l'atellane (sur Hor. sat. 1,5,50-70 : Petersmann, 1989, 141-146; sur quoi Wallochny émet des doutes, 1992, § 126 Bibl.3, 91-93). – Le blageur Sannion, qui appartient au mime (§ 137.1), n'a rien à voir avec l'atellane, malgré par ex. Rieks, 1978, 357 sq. – l'unique lien en est une citation de Sannion chez Non. p.323, 22 L., où l'on lit, depuis Mercier, *Novius Sannionibus* à la place du manuscrit *Neuius*. – Concernant les autres personnages (profession, milieu), se reporter à Frassinetti, 1953, 72 ; à E. Stärk (la tyrannique épouse de Pappus), Plautus' uxores dotatae im Spannungsfeld lit. Fiktion und gesellschaftlicher Realität, dans : (Recueil) Blänsdorf, 1990 (§118 Bibl. 1b), 69-79, ici 73 sq. - **d Métrique** : on ignore si l'atellane pré-littéraire connaissait la versification. Contre l'avis de Léo, GRL Appendice, 509, Petersmann, 1989, 153 postule que, pour faciliter l'improvisation, la pièce était métriquement structurée. L'expression qu'indique Strabon (T.5), n'est en aucun cas ici une preuve suffisante. Gerick, 1996 (§ 127 Bibl.61), 50-56 prend l'atellane pré-littéraire pour tirer des conclusions sur l'atellane littéraire. Or, dans celle-ci, c'est le septénaire trochaïque formé de dipodies qui aurait été préféré. En réalité, sa fréquence est frappante (68 %) dans les fragments de l'atellane littéraire. - **e L'atellane mythologique et la rhinthonica** : la théorie romaine des genres voyait une correspondance entre l'atellane et les drames satyriques grecs (T.1. 13. 25). Ils se seraient ressemblés par l'intrigue et les jeux de mots (T.1), mais auraient différé dans les rôles (T.13). Ce qui fit pencher pour cette similitude est sans doute l'utilisation de l'atellane comme *exodium*, notamment après une tragédie (T.8; *cf Scholie*. Iuv. 3, 175 ; dans Bibl.2b). L'analogie se poursuit dans l'Antiquité du fait d'une erreur d'identification : l'*Atalante*, le *Sisyphé* et l'*Ariane* de Pomponius (§ 136.1) auraient été

des drames satyriques (T.26); plus tard l'on découvrit les « comédies satyriques » de Sulla (§ 173 Lit.2f) en langue latine (T.27). L'erreur se poursuit à l'époque moderne qui tint Pomponius (en même temps que Novius) et Sulla pour des satyrographes (D.F. Sutton, *The Greek satyr play*, Meisenheim am Glan 1980, 92 sq.; Wiseman, 1988, § 107.2 Bibl.1b, ici 2 sq.). A ces trois auteurs sont attribués d'autres titres mythologiques : deux à Pomponius et trois à Novius. Juvénal connaît (comme *exodium* ? cf Bibl.2b) une atellane avec le rôle d'Autonoé (T.10). On ne connaît pas, à l'inverse, d'atellane pré-littéraire à sujet mythologique. Höttemann, 1993, 93-95 admet que ce type de pièces a pu être créé pour la première fois par Pomponius et Novius. La *Rhinthonica* latine, que Varron, dans sa tentative de reconstruction et de systématisation des genres, met sur un même pied que l'atellane (GL 6, 274, 9 K.; par ex. Ps. Bass. GL 6,312,9 K.), témoigne sans doute de ce travestissement des mythes (cf Höttemann, 1993, 95 sq. contre Schmidt, 1989, Bibl.2b, 121 sq., qui est moins convaincu qu'il faille identifier la *Rhinthonica* avec la *satura* dramatique). C'est son créateur (un grec nommé Rhinton) (T.2) qui l'appelée ainsi, et l'a conçue sur le mode de mythes travestis. - **f Réception** : on a supposé que l'effet de l'atellane sur la palliata était multiple. Déjà T. Ladewig, *Einleitungen und Anmerkungen zu Plautinischen Lustspielen. Zur Casina*, RhM 3, 1845, 179-205, pensait hardiment que, dans la deuxième moitié de la *Casina*, qui exploite le thème obscène du mariage avec deux hommes, il ne fallait pas voir l'influence d'un modèle grec, mais celle de l'atellane. Dans le cycle des recherches récentes, on a tenté de prouver l'étendue d'une telle influence en tenant compte des différences de motifs et de structures : concernant la situation épisodique de double intrigue, Stärk, 1989 (§ 127 Bibl.34); concernant l'autonomie et la standardisation des disputes en conversations, Wallochny, 1992 (§ 126 Bibl.3); concernant l'évolution des conflits père-fils en rivalités père-fils, Sherberg, 1995 (§ 129 Bibl.1). Il n'y a pas de preuve stricte à apporter dans ce domaine, puisqu'inversement, on doit compter sur l'effet de la *palliata* sur l'atellane littéraire et pré-littéraire (ce sur quoi insiste G. Chiarini, *La rappresentazione teatrale*, dans : *Spazio lett.* 5, 1989, 127-214, ici 193-200). Du fait qu'il manque un motif théâtral à la comédie grecque, et que celui-ci se présente au contraire dans la *palliata*, dans l'atellane, et dans l'improvisation d'autres peuples et d'autres temps, l'influence de l'atellane pré-littéraire sur la *palliata* garde une forte vraisemblance. La possibilité d'une influence sur la *togata* et le mime littéraire se déduit, par exemple, de la ressemblance des titres, avant tout dans le domaine des métiers artisanaux, cf E. Wölfflin, *Atellanen- und Mimentitel*, RhM 43, 1888, 308 sq. – On croyait déjà au XVIII^{ème} S. à la continuité de l'atellane dans la *Commedia dell'arte* (à ce sujet K. Lea, *Italian popular comedy. A study in the Commediadell'arte, 1560-1620, with special reference to the English stage*, Oxford 1934, 90

sq. 225-229). C'est Dieterich, 1897, 233 sq., qui a tenté avant tout d'en fournir des preuves détaillées. Néanmoins, les preuves ne sont de loin pas réunies, voire même trompeuses par endroits ; comparer avec l'étude plus ancienne W. Krömer, *Die italienische Commedia dell'arte*, Darmstadt 1976, 3-9.

§ 136.1. L. Pomponius

Bibl.1: *Ed., texte, comm.* : § 135 Bibl.1 - *Etudes*: Leo, GRL Appendice, 507-517, ici 1914; O. Rossbach, *Atellanen des L. Pomponius und des Novius*, WKPh 37, 1920, 331-335; Cichorius, *Röm. Stud.*, 82-85; I.I. Hartman, *De Atellana fabula*, *Mnemosyne* 50, 1922, 225-238; H. Hiedell, *Die Sprache der Atellana*, Diss. Breslau 1941; A. Kurfess, art. *Pomponius* Nr. 101, *RE* XXI 2, 1952, 2354-2356; G. Norcio, *Il più antico poeta bolognese: L. Pomponio*, *Strenna Storica Bolognese* 9, 1959, 255-271; A. Della Casa, *Pomponio Secondo, tragediografo*, *Dioniso* 35.2, 1961, 58-75; V. Buchheit, *Hermes* 90, 1962, 252-256; K. Latte, *Ramenta Ciceroniana*, dans: *Classical ... studies (Homage) B.L. Ullman* 1, éd. de C. Henderson, Rome 1964, 87-90; G. Bonfante, *Maia* 19, 1967, 3-21 et dans: *Atellanae fabulae*, éd. P. Frassinetti, Rome ²1967, V-XXIV; A. Traglia, dans: *Studi classici (Homage) Q. Cataudella* 3, Catania 1972, 7-20 (tous deux sur la langue de l'atellane et du mime); R. Raffaelli, *Pomponio e l'Atellana*, dans *Cispadana e letteratura antica*, Bologne 1987, 115-133.

T.: 1 Hier. chron. a. Abr. 1928 (= 89 v.Chr.): *L. Pomponius Bononiensis Atellanarum scriptor clarus habetur.* **2** Vell. 2, 9,6 : *Sane non ignoremus eadem aetate (s.e. ac Rutilium Claudiumque Quadrigarium et Valerium Antiatem) fuisse Pomponium sensibus celebrem, verbis rudem et novitate inventi a se operis commendabilem.* **3** Schol. Hor. ars 288 : *Praetextas et togatas scripserunt Aelius Lamia, Antonius Rufus, Gneus Melissus, Africanus (pour Afranius), Pomponius.* **4** Macr. Sat. 6, 9, 4: *Pomponius, egregius Atellanarum poeta.* **5** Sen. contr. 7,3,9: *Deinde auctorem huius viti, quod ex captione unius verbi plura significantis nascitur, aiebat (s.e. Cassius Severus) Pomponium Atellanarum scriptorem fuisse, a quo primum ad Laberium transisse hoc studium imitando, deinde ad Ciceronem, qui illud ad virtutem transtulisset.* **6** Fronto p. 57,1 V.D.H. 1988 : *Partim scriptorum animadvertas particulatim elegantis Novium et Pomponium et id genus in verbis rusticis et iocularibus ac ridiculariis.* **7** Ter. Maur. 2394 sq.: *Frequens in usu est tale metrum (s.e. iambus septenarius) comicis vetustis, / Atella vel quis fabulis actus dedit petulcos, / quia fine molli labile atque*

deserens vigorem / sonum ministrat congruentem motibus iocosis. Même chose chez Mar. Victorin. GL 6, 135, 25 K.

Lucius Pomponius (Pompon.) est natif de Bologne. Saint Jérôme situe son apogée à -89 (T.1). Il passe pour l'inventeur de l'atellane littéraire : Velleius le dit « recommandable en raison même de la nouveauté du genre qu'il a inventé » (T.2). Il en est « l'inventeur » comme Rhinton est l'inventeur de la farce phlyaque : ou du moins de la mise en forme artistique du genre. Ce que cela signifie sur le plan de la fixation par écrit, est, il est vrai, quelque chose de difficile à préciser. L'œuvre d'un auteur est en premier lieu la forme métrique qu'il lui donne. Car les mètres utilisés (sénair iambique, septénaire trochaïque, septénaire iambique) sont ceux qui sont habituellement utilisés dans les dialogues en vers de la comédie romaine, et, parmi eux, tous ou presque ont été extraits de l'improvisation. Toute autre forme, en rapport à la langue ou au contenu, reste hypothétique, car la *palliata* comme la *togata* n'ont pas reçu initialement de forme littéraire fixe, mais ont été d'emblée influencées par les improvisations existant avant elles.

De Pomponius l'on connaît 73 titres et environ 140 fragments. Parmi elles, 5 pièces sont des des mythes travestis, peut-être même de tragédies déterminées : *Agamemno suppositus*, *Ariadne*, *Armorum iudicium*, *Atalante* et *Sisyphus* (cf § 135 T.26). Dans l'*Agamemno suppositus*, quelqu'un parle du tonnerre (Atell. 4 sq.), sans doute du « tonnerre » du théâtre tragique, dont l'atellane formait l'*exodium*. Pomponius ne s'arrêtait apparemment pas à la parodie de l'*exodium* : les *Adelphi* et les *Synephebi* nous invitent inévitablement à leur comparer Térence et Caecilius. Les motifs de la *palliata* se trouvaient aussi utilisés dans un cadre qui n'était pas parodique : on retrouve ainsi les motifs des *Adelphes* dans le couple mal assorti de la *Sarcularia* (Atell. 162), dans l'ami secourable du *Praefectus morum* (Atell. 145f.), dans la reconnaissance du frère et de la soeur des *Fullones* (Atell. 48f.). De plus amples points communs avec la *palliata* s'expliquent par le fait que les motifs de la farce étaient déjà courants dans l'atellane pré littéraire, et qu'ils se sont déplacés à partir de là dans la *palliata*. Le motif du travestissement est fréquent (Atell. 57-60) et avec lui le mariage de deux hommes (Atell. 67-69); le *Maccus virgo* serait un titre que l'on pourrait bien donner à la deuxième partie de la *Casina* de Plaute, et de même les *Macci gemini* pour les *Menaechmi*; le *Praeco posterior*, avec ses 10 fragments, qui nous font le mieux connaître l'atellane, met non seulement en scène un Pappus sur le tard (cf *Sponsa Pappi* et *Hirnea Pappi*), mais aussi sa rivalité avec son jeune fils. A l'inverse, la représentation de Pappus comme un personnage hagard, et de sa femme véreuse (Atell. 82f. 99f.) était ressenti comme un tabou par la comédie littéraire ; cette rupture se voit

dans le mime (§ 137.1). Sur 10 pièces, les titres rendent nécessaires, par leur intitulé, que le rôle principal ait été attribué à l'un des quatre *Oscæ personae*. Ceux-ci se retrouvaient dans les différents rôles de la vie quotidienne : en paysan, soldat, gladiateur, administrateur, candidat politique, etc... Les milieux qui dominent dans la *togata* sont ceux des artisans et, par-dessus tout, des campagnards. La « découverte » de Pomponius n'a consisté qu'à relayer ces thèmes : l'ânesse, la chèvre, la vache, la truie, le cochon châtré, malade ou en bonne santé, sont les sujets dominants des pièces. L'univers familial tout entier brille ici de toutes ses couleurs. La proximité de matière avec la *togata* s'exprime dans le choix de titres similaires : Afranius écrit lui aussi un *Augur* (§ 134), Titinius des *Fullones* (§ 133.1) et Atta une *Satura* (§ 133.2). Ce n'est pas là la preuve invérifiable que Pomponius aurait écrit des *togata* (T.3), mais cette hypothèse n'est pas à rejeter *a priori*.

Velleius dit Pomponius plein d'esprit, mais fruste dans l'expression (T.2). Fronton le compte, de même que Novius, parmi les auteurs exemplaires qui emploient un lexique différencié, selon la région adoptée, pour la langue des campagnards, leurs plaisanteries et leurs jeux de mots (T.6). Cassius Sévère lui reproche d'être l'instigateur de mauvaises habitudes parce qu'il a suscité des écueils par son choix de mots amphiboliques (T.5). Dans l'*Aruspex*, un personnage dit ainsi à Bucco, qu'il doit mener ses affaires *puriter* ; Bucco réplique qu'il vient de se laver les mains (Atell. 10f.). Fait partie de l'amphibolie le terme *kake&mfaton*, qui ne cache pas son caractère obscène. Le *Prostibulum*, comme son titre le laisse attendre, est rempli de ces obscénités ; et tel autre n'en est pas dépourvu (Atell. 40. 67-69. 75 sq. 125 sq.). *Verba sordida* et *humilia* font partie de la vie, *comedere* et *cacare* en sont les activités récurrentes. *Cacare* se trouve même plus fréquemment employé qu'*amare*. Pomponius est également pour le latin vulgaire une source inépuisable. Les familiarités ne dépassent pas, qualitativement, ce que l'on trouve dans la *palliata* et la *togata*. Elles résultent plutôt de la réception abusive de l'ancienne langue latine propre à la scène. Il en va de même avec l'utilisation massive des architectures sonores. La métrique est frappante à ce titre. Mis à part à l'école du *grammaticus*, où il était peut-être lu, Pomponius n'est sinon presque pas cité.

Bibl.2 : a *Epoque*: son apparition sous Sylla (T.2) et son apogée en - 89 (T.1) sont des plus crédibles. Sans être sûr de l'identification des Romains qui sont nommés dans l'Atell. 14 sq., Cichorius donne -100 comme date la plus basse pour l'*Auctoratus*. Cic. fam. 7, 31, 2 n'est pas, comme le montre Latte, 1964 (Bibl.1), une preuve suffisante pour croire que Pomponius vivait encore en -44: *Pomponius noster* représente Pomponius Atticus et les septénaires trochaïques qui suivent (Atell.191) un fragment d'une *palliata* inconnue. - **b** *Œuvres* : les atellanes

suivantes nous sont connues: *Adelphi*, *Aeditumus*, *Agamemno suppositus*, *Aleones*, *Anulus posterior*, *Ariadne*, *Armorum iudicium* (?), *Aruspex vel Pexor rusticus*, *Asina*, *Atalante*, *Auctoratus*, *Augur*, *Bucco adoptatus*, *Bucco auctoratus*, *Campani*, *Capella*, *Citharista* (codices *Etarista*), *Collegium*, *Concha*, *Condiciones*, *Cretula vel Petitor*, *Decuma*, *Decuma fullonis*, *Dives* (codd. *devitae*), *Dotalis* (s.e. *servus*, cf Plaut. *Asin.* 85; codd. *Dogali*), *Dotata*, *Ergastilus*, *Fullones*, *Galli Transalpini*, *Heres petitor*, *Hirnea Pappi*, *Kalendae Martiae*, *Lar familiaris*, *Leno*, *Maccus*, *Macci gemini*, *Macci gemini priores* (?), *Maccus miles*, *Maccus sequester*, *Maccus virgo*, *Maialis*, *Marsya* (?; cf I. Hilberg, *WS* 25, 1903, 156-158), *Medicus*, *Mevia*, *Munda*, *Nuptiae*, *Pannuceati*, *Pappus agricola*, *Pappuspraeteritus*, *Parci* (codd. *Partis*), *Patruus*, *Philosophia*, *Pictores* (?), *Piscatores*, *Pistor*, *Placenta*, *Porcetra*, *Praeco posterior*, *Praefectus morum*, *Prostibulum*, *Pytho Gorgoneus*, *Quinquatrus*, *Rusticus*, *Sarcularia*, *Satura*, *Sisyphus*, *Sponsa* (codd. *Pansa*) *Pappi*, *Synephebi*, *Syri*, *Vacca vel Marsuppium*, *Verniones*, *Verres aegrotus*, *Verres salvos* (codices *verresalbeolo*). - **c** Il est très douteux que l'*Atreus* soit de lui, malgré Non. p. 210,21 L. – Il n'est pas davantage évident que les *Satires* soit de Pomponius (Non. p. 160,7 L.); la *Satura* (Prisc. GL 2,200,7. 282,16 K.) est bien le titre d'une atellane, tout comme la *Satura* de Naevius (§ 116.B.f.1) est le titre d'une *palliata* et celle d'Atta (§ 133.2) celui d'une *togata*. - **d Métrique** : la fréquence supposée du septénaire iambique (T.7) ne ressort pourtant pas des fragments de Pomponius ni de ceux de Novius ; le septénaire trochaïque est bien davantage usité (cf § 135 Bibl.2d); un seul fragment présente une chanson polymétrique, extraite de manière très révélatrice de la *Satura* (Atell. 164f.). - **e Réception** : Sénèque dit avoir appris par cœur une maxime de Pomponius (epist. 3,6 = Atell. 192f.), mais il s'agit de Pomponius Secundus. On doit 85 % des fragments à Nonius Marcellus ; il utilisait une édition de Pomponius dont les pièces étaient classées par ordre alphabétique, mais qui ne contenait plus que celles commençant par la lettre P. Arnobius (nat. 2,6) connaît des païens, qui fondent entre autres leur obscurantisme sur le fait qu'ils savent par cœur la *Marsya* de Pomponius.

Bibl.3 : On ne peut trancher la question de savoir si c'est un Pomponius (ainsi Prisc. GL 2,90,2 K., là où Bergk conjecture arbitrairement le nom de Pompilius, s. § 123.1) ou bien un certain Papinius, inconnu, qui, selon Varron ling. 7,28, a composé une épigramme satirique sur un dénommé (Servilius) Casca qui est connu sous le nom de *Papini epigrammation* ; cf § 152 art. Papinius.

§ 136.2. Novius

Bibl.1: *Ed., Texte, Trad., Comm.:* § 135 Bibl.1. - *Etude:* A. Marzullo, Le origini italiche e lo sviluppo letterario delle atellane. Nuove ricerche su Novio, dans: Id., Dalla satira al teatro popolare latino, Milan 1973, 11-37, 1^{ère} éd. 1956; cf aussi § 136.1 Bibl.1.

T. 1 Cic. de orat. 2, 284 sq. : *Sed ex his omnibus nihil magis ridetur quam quod est praeter expectationem ...* (285) *Huius generis est plenus Novius. cf 255. 279.* **2** Macr. Sat. 1, 10, 3 : *Novius... Atellanarum probatissimus scriptor ait...* (Atell. 104). *Mummius quoque, qui post Novium et Pomponium diu iacentem artem Atellaniam suscitavit, ... inquit* (Atell.2-4). **3** Fronto p. 57,1 V.D.H. 1988 (§ 136.1 T.6). **4** Aur. Fronto p. 29,1 V.D.H. 1988 : *Feci tamen mihi per hos dies excerpta ex libris sexaginta in quinque tomis, sed cum leges 'sexaginta', inibi sunt et Novianae [et] Atellaniolae et Scipionis oratiunculae, ne tu numerum nimis expavescas.*

Novius (Novius) est contemporain de Pomponius (T.1. 2). On connaît 44 titres de lui, et 90 fragments environ. Parmi eux, 3 pièces sont des mythes travestis ou des parodies de tragédies : *Andromacha*, *Hercules coactor* et *Phoenissae*. Dans les *Phoenissae* un personnage en menace un autre de le tuer avec une massue en joncs (Atell. 79). Ainsi des personnages burlesques se sont glissés dans les rôles des fils d'Œdipe combattant dans Thèbes pour le pouvoir. Dans la tradition qui nous est transmise, Novius n'a presque aucun profil personnel, à l'inverse de Pomponius « l'inventeur du genre », que ce soit thématique, linguistique ou stylistique. Ses titres (*Dotata*, *Fullones*, *Maccus*) ne sont plus que des noms attachés à un répertoire ; seule nous est connue une reprise du *Pappus praeteritus*. Ce qui reste perceptible, c'est le fond des *Oscae personae* dans les différentes situations de la vie (*Duo Dossenni*, *Maccus copo*, *Maccus exul*, etc.), le milieu paysan (*Agricola*, *Ficitor*, *Gallinaria*, etc.) et les complications familiales (*Dotata*, *Tabellaria*, *Virgo praegnans* etc.). Novius avait un intérêt particulier pour les foulons et leur rude activité (*Fullones*, *Fullones feriati*, *Fullonicum*, Atell. 94f.; § 135). Les *fullones Noviani* sont devenus proverbiaux par la suite (Tert. pall. 4). Chez Novius, la farce penche vers la réflexion littéraire : il écrivit un *Exodium* (§ 135 Bibl.2b), caricatura le ton affecté de l'un de ses collègues auteurs (Atell. 66) et se moqua du « grand bec » de l'auteur tragique C. Titius (Atell. 67 sq.; § 176 R 112). L'école du *grammaticus* mise à part, il est possible qu'il ait été davantage lu que Pomponius.

Bibl.2 : a *Epoque* : Dans son *De oratore* (la scène est censée se passer en -91), Cicéron montre César Strabon en train de donner des exemples tirés de Novius (T.1). Novius est tantôt nommé en même temps (T.2.3. Macr. Sat. 2,1,14) que Pomponius (apogée en -89: § 136.1 T.1), tantôt (une fois) dans le contexte de son époque (T.2). -**b** *Œuvres* : nous sont connus : *Agricola*, *Andromacha*, *Asinus*, *Bucculus*, *Bubulcus cerdo*, *Dapatici*, *Decuma*, *Dotata*, *Duo Dossenni*, *Eculeus*, *Exodium*, *Ficitor*, *Fullones*, *Fullones feriati*, *Fullonicum* (codd. *Filonico*), *Funus*, *Gallinaria*, *Gemini*, *Hercules coactor*, *Hetaera*, *Lignaria*, *Maccus*, *Maccus copo*, *Maccus exul*, *Malivoli*, *Mania medica*, *Milites Pometinenses*, *Mortis et vitae iudicium*, *Optio*, †*Pacevo*, *Paedium*, *Pappus praeteritus*, *Parcus*, *Phoenissae*, *Picus*, *Quaestio*, *Sanniones* (?), *Surdus*, *Tabellaria*, *Togularia*, *Tripertita* (ou bien *Triperdita* ?), *Vindemiatores*, *Virgo praegnans*, *Zona*. En raison d'erreurs dans la transmission, il faut en excepter : *Praeco posterior* (Non. p. 310,31 L.), *Paulus* (Non. p. 820,7 L.), *Eurysaces* (Non. p. 795,24 L.). Ces mentions reposent, dans les deux premiers cas, sur une altération du texte, et, dans le troisième, sur la confusion d'un copiste. - **c** *Réception* : Cicéron trouvait Novius prodigieusement amusant (T.1). Fronton le recommandait en raison de son vocabulaire (T.3), et son élève Marc-Aurèle en apprenait des extraits (T.4). Nonius Marcellus, à qui l'on doit les trois quarts de ses fragments, utilisa une édition avec un choix de pièces dont le détail n'est plus définissable.

§ 136.3. Aprissius (?)

Bibl.1: *Ed., Texte, Trad., Comm.:* § 135 *Bibl.1.* - *Etudes:* Cichorius, *Röm. Stud.*, 85-88; S. Reiter, *Der Atellanendichter Aprissius*, *PhW* 45, 1925, 1435-1439; J. Blänsdorf, art. *Aprissius*, *NP* 1, 1996, 915.

T.: 1 Varro ling. 6,68: *Ut quiritare urbanorum, sic iubilare rusticorum; itaque hos imitans Aprissius ait: 'Io Bucco! Quis me iubilat? Vicinus tuus antiquus.'*

Aprissius (Apriss.) n'est plus qu'un nom de poète, dont aucun titre nous a été transmis, et dont l'oeuvre a presque totalement disparu, puisque un unique vers (T.1) en subsiste - l'appel d'un Bucco, ce qui prouve bien qu'il s'agit d'une atellane.

e) MIME ET MIMIAMBE

§ 137.1. Mime und Mimiambe : Généralités

A. Origine

Bibl.1 : *Ed.*: Romani Mimi, éd. M. Bonaria, Rome 1965 (traduction italienne avec commentaire du texte), 1^{ère} éd. Mimorum Romanorum fragmenta, Gêne 1955. - *Etudes*: A. Nicoll, Masks, mimes and miracles, London 1931; E. Wüst, art. Mimos, RE XV 2, 1932, 1727-1764; H. Wiemken, dans: Das griech. Drama, éd. G.A. Seeck, Darmstadt 1979, 401-433.

T.: **1** Plut. quaest. conviv. 7, 8, 4, 712 E. **2** Diom. GL 3, 491,13 K.: *Mimus est sermonis cuiuslibet imitatio et motus sine reverentia vel factorum et dictorum turpium cum lascivia imitatio; a Graecis ita definitur: mi=mo&j e0stin mi&mhsij bi&ou ta& te sugkexwrhme&na kai_ a0sugxw&rhta perie&xwn; □□□ mimus dictus □□, quasi solus imitetur, cum et alia poemata idem faciant; cf Euanth. de com. 4,1: Illud vero tenendum est post ne&an kwmw|di&an □Latinos multa fabularum genera protulisse, ut ... mimos a diuturna imitatione vilium rerum ac levium personarum. **3** Aristot. poet. 1447b9 : οὐδὲν γὰρ ἂν ἔχοιμεν ὀνομάσαι κοινὸν τοὺς Σώφρονος καὶ Ξενάρχου μίμους καὶ τοὺς Σωκρατικούς λόγους. **4** Val. Max. 2, 6, 7b: *Eadem civitas (s.e. Massiliensium) severitatis custos acerrima est, nullum aditum in scaenam mimis dando, quorum argumenta maiore ex parte stuprorum continent actus, ne talia spectandi consuetudo etiam imitandi licentiam sumat.* **5** Cic. Rab. Post. 35 : *Audiebamus Alexandream, nunc cognoscimus. Illinc omnes praestigiae, illinc, inquam, omnes fallaciae, omnia denique ab his mimorum argumenta nata sunt.**

La théorie des genres de l'Antiquité tardive définit le mime comme la représentation de la vie quotidienne, sans limites esthétiques et morales, notamment dans l'emploi d'intrigues et de mots grinçants (T.1.2). – Le mime grec (*infra* « imitation, représentation », puis « interprète du mime ») couvre une large acception, allant de la fête archaïque cultuelle des armes (fête chorale à Sparte), à la représentation de scènes quotidiennes rudes, de pantomimes dansés à contenu mythique (Xen. symp. 9,1-6) et jusqu'à l'imitation animalière. Il attint l'Italie à partir du III^{ème} S. grâce à la culture dorique de la Sicile et de l'Italie méridionale, où il avait obtenu une facture littéraire, à la fin du V^{ème} S., grâce à Sophron (T.3). Autrefois jeu d'improvisation, il s'ouvrait

désormais à l'influence de la comédie, mais agissait aussi de son côté sur des genres parents. Dans les mimes, contrairement aux comédies, les femmes montaient aussi sur scène, ainsi que des interprètes non masqués et en vêtements quotidiens. Leur matière était tantôt érotique, (amant éconduit, adultère, proxénétisme), tantôt burlesque (farces d'artisans, escroqueries) ou même picaresque et inquiétante (sorcières, rêves, conjurations). La rude langue quotidienne dorienne - qui aimait les jeux de mots – comprenait aussi bien des obscénités que de la satire politique. C'est pourquoi la représentation de mimes, pour des raisons morales, était interdite à Marseille (T.4). Le chant et la danse faisaient partie de son divertissement. Ce n'est qu'avec son entrée en littérature que le mime put trouver une forme métrique, sans pourtant qu'une versification particulière ne soit, semble-t-il, devenue propre à ce genre, d'autant plus que le mime improvisé en prose continua à se maintenir. Les représentations se tenaient sur les places et les marchés, à la rigueur sur une estrade ; il n'existe aucun rapport entre elles et les fêtes scéniques en l'honneur des dieux. Dans leur statut social, les mi=moi était très déconsidérés, même s'ils étaient très répandus et qu'ils entraient à la cour des princes hellénistiques, d'où ils ont ensuite trouvé leur route jusqu'à Rome (T.5). Le mimiambe, forme métrique, destinée à la récitation, est un genre proche, qui n'était pas joué sur scène ; son représentant, Hero(n)das (autour de -260) trouva des imitateurs à Rome (s. § 137.2 Cn. Matius).

B. Mimes-jeux à Rome

Lit.2: Nicoll, 1931; Wuest, 1932, 1743-1749 (les deux dans Bibl.1); Beare, ³1964, 149-158; Duckworth, 1952 (§ 118 Bibl.1a), 13-15; Bardon, 2, 28 sq.; A. Marzullo, *Il mimo latino nei motivi di attualità*, Modène 1958, puis dans: Id., *Dalla satira al teatro popolare latino*, Milan 1973, 41-82; M. Bonaria, *Enciclopedia dello Spettacolo* 7, 1960, 598-613, ici 601-603; G. Bonfante, *Maia* 19, 1967, 3-21 (langue); F. Giancotti, *Mimo e gnome*, Florence 1967; P.E. Kehoe, *Studies in the Roman mime*, Diss. Cincinnati 1969 ; K. Vretska, art. *Mimus*, *Kl.P.* 3, 1969, 1313 sq.; R. Rieks, dans: *Recueil Drama*, 361 sq.; Dupont, 1985 (§ 118 Bibl.1a), 296-306; P. Puppini, *Il mimo anonimo*, Ferrare 1988, 5-40; Petersmann, 300-313; Benz, 1995 (§ 135 Bibl.1); G. Petrone, 1995 (§ 126 Bibl.5).

T.: 6 Plin. nat. 18, 286 : *Idem* (s.e. *Publicii aediles*) *Floralia III kal. easdem* (s.e. *Maias* ; le 28 avril) *instituerunt urbis anno DXVI* (238 av. J.C.) *ex oraculis Sibyllae, ut omnia bene deflorescerent.* 7 Tac. ann. 2, 49 : *Iuxta circum maximum ... aedem Florae ab Lucio et Marco Publiciis aedilibus constitutam.* 8 Ov. fast. 5,183-354. 9 Ov. fast. 5,327-330 : *Convenere patres,*

et, si bene floreat annus, / numinibus nostris annua festa vovent. / Adnuimus voto : consul cum consule ludos / Postumio Laenas persolvere mihi. **10** Fest. p. 436, 24 L.: *Scenicos <...>s primum fecisse C. <... >alium, M. Popilium M. <f. curules a>ediles, memoriae <prodiderunt> historici. Solebant <enim saltare> in o<rc>hestra, dum <in scaena actus fa>bulae componeren<tur, cum gestibus ob>scaenis. "Salva res <est dum cantat> senex", quare parasiti Apollinis in scaena dictitent, causam Verrius in lib. V, quorum prima est p littera, reddidit, quod C. Sulpicio, C. Fulvio cos. (211 v.Chr.), M. Calpurnio Pisone praetore urb. faciente ludos, subito ad arma exierint, nuntiat[i]o adventu[s] hostium, victoresque in theatrum redierint solliciti, ne intermissi religionem adferrent, †instaurati qui† essent: inventum esse ibi C. Pomponium, libertinum mimum magno natu, qui ad tibicinem saltaret. Itaque gaudio non interruptae religionis editam vocem nunc quoque celebrari. At in hoc libro refert Sinni Capitonis verba, quibus eos ludos Apollinares Claudio et Fulvio cos. (212 v.Chr.) factos dicit ex libris Sibyllinis et vaticinio Marci vatis institutos, nec nominatur ullus Pomponius. Ici, Verrius donne une explication différente de celle de Sinius Capito, plus haut, à propos de *die parasiti Apollinis*, en le justifiant par l'entrée sur scène d'un certain *Volumnius qui ad tibicinem saltarit*. cf Serv. Aen. 8,110 und 3,279. **11** Ov. fast. 5, 331f. *Quaerere conabar, quare lascivia maior/ his foret in ludis liberiorque iocus, ... 347 Scaena levis decet hanc* (s.e. *Floram*). **12** Aug. civ. 2,26: *Ante ipsum ... delubrum ... stantes ludos ... spectabamus, intuentes ... meretriciam pompam. ... Cuncta obscenitatis implebantur officia.* **13** Claud. Don. Aen. 5,65 p. 433, 25-28 : *Non edicuntur mimi, qui solis in honestis et adulteris placent; per illos enim discitur, quemadmodum illicita fiant aut facta noscantur.* **14** Ov. fast. 5,349 : *Turba quidem cur hos celebret meretricia ludos ...* **15** Hor. sat. 1, 2,58f.: *Verum est cum mimis, est cum meretricibus, unde / fama malum gravius quam res trahit.* **16** Schol. Iuv. 6,250 : *Ludi Florales, in quibus meretrices nudatis corporibus per varias artes ludendi discurrunt.* **17** Lact. inst. 1, 20,10: *Praeter verborum licentiam quibus obscaenitas omnis effunditur, exuuntur etiam vestibus populo flagitante meretrices, quae tunc mimarum funguntur officio et in conspectu populi usque ad satietatem impudicorum luminum cum pudendis motibus detinentur.* **18** Val. Max. 2,10,8: *Eodem* (s.e. *Porcio Catone*) *Ludos Florales, quos Messius aedilis faciebat, spectante, populus, ut mimae nudarentur, postulare erubuit. Quod cum ex Favonio amicissimo sibi una sedente cognosset, discessit e theatro, ne praesentia sua spectaculi consuetudinem impediret. Quem abeuntem ingenti plausu populus prosecutus priscum morem iocorum in scaenam revocavit; cf Sen. epist. 97, 8.* **19** Cic. Planc. 30: *... raptam esse mimulam, quod dicitur Atinae factum a iuventute vetere quodam in scenicos iure maximeque oppidano.* **20** CIL I2 1861: *Protogenes**

Cloul<i> suauei heicei situst mimus, / plourumaque fecit populo soueis gaudia nuges (Wachter, 416-419: brièvement chez Ennius; nom de son maître: Cloilius).

L'intégration du mime grec à Rome opéra des transformations dans les conditions de la représentation et dans ses usages, tout particulièrement à travers ses liaisons aux fêtes religieuses. En -238, en raison d'un oracle de la Sibylle préconisant d'honorer Flora la déesse de la végétation, la fête des *Floralia* fut instituée (T.6. 7), donnant lieu à des jeux, qu'Ovide met en relation avec une loi sur les pâtures en faveur de la plèbe (T.8). Pour des raisons religieuses, la fête était célébrée annuellement depuis -173 (T.9). La certitude la plus ancienne que l'on ait de l'apparition de *mimi* à Rome est celle de leur intégration en -211 dans le déroulement des fêtes publiques : quand, au milieu de la 2^{ème} guerre punique, les spectateurs des *ludi Apollinares* furent appelés aux armes à cause d'une attaque ennemie, la fête religieuse fut formellement maintenue, parce que le *mimus*, un affranchi âgé, n'avait pas cessé de danser en s'accompagnant à la flûte (T.10). La reconnaissance publique à l'égard des interprètes de mimes se rencontre aussi dans leur organisation en *commune* (ou *collegium*) *mimorum* (prouvé en premier dans Bovillae, -169, CIL XIV 2408 ; cf Cic. Phil. 8,26 : *mimorum et mimarum greges*; CIL VI 10109: *sociarum mimarum*). Le lien avec une fête cultuelle de la végétation s'explique par la rudesse du mime romain, qui sera mal famé jusque dans l'Antiquité tardive en raison de son obscénité (T.10-13. 17). On exigeait des *mimae*, qui étaient la plupart du temps des prostituées et fêtaient les *Floralia* en procession (T.12. 14. 15), qu'elles se montrent nues sur scène (T.16) ou qu'elles se dénudent à la fin du spectacle (T.17). Le peuple dut renoncer à ce plaisir en raison de l'austérité des mœurs de Caton (*Uticensis*), jusqu'à ce qu'il s'éloigne du théâtre (T.18). Cicéron évoque aussi l'usage ancien permettant aux jeunes gens d'emmener avec eux de jeunes et jolies petites mimes (*mimulae*) (T.19). Les noms des plus anciens acteurs de mimes à Rome (T.10) ne sont pas certains : C. Volumnius (en -212) pouvait avoir, en raison de son nom, une origine étrusque, et Pomponius (-211) une origine osque, ce qui montre la large diffusion du mime en Italie. L'origine grecque de la profession est ordinaire, comme l'atteste l'inscription funéraire de Protogénès, esclave d'un certain Cloilius (?), qui exerça peu avant la moitié du II^{ème} S. à Rome (T.20, selon Wachter).

À l'époque, semble-t-il, de Sylla, la jeune Eucharis, morte à 14 ans, fut la première à se produire, à Rome, lors de jeux grecs organisés à titre privé (Bonaria, Bibl.1, 182 ; pour son inscription funéraire § 153 N. 28). Celui qui fut plus tard le dictateur Sylla s'entoura dans sa jeunesse d'interprète de mimes (et aussi d'atellanes) (§ 135 T.27 et Bibl.2e). On ignore si le

sobriquet harmonieux de l'*archimimus* Sorix (« la musaraigne »), ami de Sylla (Plut. Sulla 36, 1 ; cf 2,3. 2,5), indique une origine italienne.

T. : 21 Fest. p. 194,6 L.: *Orc<hestra locus in scaena, in quo> antea, qui nunc pla<nipedes dicuntur, agebant, ...>*. **22** Don. de com. 8,8 : (*Siparium*) *est autem mimicum velum, quod populo obsistit, dum fabularum actus commutantur, cf Paul. Fest. p.459, 4 L.: siparium genus veli mimicum, cf T.8. 28.* **23** Rhet. Her. 1, 14, 24: *Mimus quidam nominatim Accium poetam compellavit in scaena.* **24** Apul. apol. 13 : *Mimi centunculus* à l'inverse de *tragoedi syrma, histrionis crocota.* **25** Schol. Iuv. 6, 66: *Penem, ut habent in mimo; cf Arnob. nat. 7, 33; Hier. epist. 22,29,4 (CSEL 54,188) met en garde les femmes, quae rubore frontis adtrito parasitos vicere mimorum (cf Sidon. epist. 2,2).* **26** Fest. p. 342,20 L.: *Recinium omne vestimentum quadratum ii, qui XII interpretati sunt, esse dixerunt. ... Unde reciniati mimi planipedes.* **27** Diom. GL 1,490,3-7 K. (§ 118 T.1). **28** Don. de com. 6,2: *Planipedia autem dicta ob humilitatem argumenti eius ac vilitatem actorum, qui non coturno aut socco nituntur (utuntur altera lectio) in scaena aut pulpito, sed plano pede, vel ideo quod non ea negotia continet, quae personarum in turribus aut in cenaculis habitantium sunt, sed in plano atque in humili loco.* **29** Rhet. Her. 2, 13,19 : *C. Caelius iudex absolvit iniuriarum eum, qui Lucilium poetam in scaena nominatim laeserat, P. Mucius eum, qui L. Accium poetam nominaverat (cf T.23), condemnavit.* **30** Gell. 2, 23,12 : *Caecilius ... alia nescio qua mimica inculcavit.*

Comme les mimes n'appartenaient pas, les *Floralia* mis à part, à l'organisation régulière des *ludi* publics, il furent présents, à l'origine, devant la scène, pour les intermèdes, puis, plus tard, devant le rideau (*siparium*), mais non sur la scène (T.10. 21. 22). Néanmoins, au temps d'Accius déjà, le lieu de représentation du *mimus* était appelé *scaena* (T.23). Les comédiens se répartissaient les rôles selon un ordre strict allant du protagoniste (*archimimus*) au deuxième, troisième et quatrième rôle (Wüst, Bibl.1, 1748 ; Bonaria, Bibl.1, 169 sq.: *Fasti mimici et panto mimici*). Ils portaient des costumes de la vie de tous les jours (T.24) ou l'habit rapiécé des personnages comiques (le phallos comme dans la comédie grecque ancienne et le fard rouge des parasites ne sont attestés que plus tard, T.25.). Les femmes portaient une étoffe les enveloppant entièrement (le *ricinium*, T.26). Du fait de la chaussure plate portée, le genre reçut le nom de *planipedia*, que Donat associe à la bassesse de leur sujet, par opposition à la tragédie et à la comédie (T.27.28).

Nous n'avons presque pas d'informations quant au contenu des mimes du III^{ème} et du II^{ème} S (cf § 137.3). La *palliata* littéraire dévoile quelques traces de l'influence de ce jeu improvisé.

Mais le renforcement de l'élément comique, que Caecilius (§ 128) introduisit dans ses adaptations de Ménandre, sera ressenti plus tard comme un rapprochement insipide avec le mime (T.30).

On ignore si le mime fut utilisé dès le II^{ème} S. dans une intention de satire politique. La calomnie personnelle menée par les deux auteurs les plus significatifs du genre au II^{ème} S., C. Lucilius (§ 148) et L. Accius (§ 122), fut ressentie comme une attaque si blessante que les *mimi* furent traduits devant les tribunaux ; le premier obtint l'acquiescement, le second une condamnation (T.23. 29). Mais contrairement à ce qui fut le cas pour la comédie (*cf* Naevius § 116.A et Bibl.6), la législation n'avait pas pour but de limiter le mime, comme son expansion au I^{er} S. le montre bien (*cf* §§ 237-239).

§ 137.2. Cn. Matius

Lit.1: *Edd.*: FPL 48-51 M. / 111-117 Bl. (Bibl.); J. Granarolo, ANRW I 3, 1973, 327-330; Courtney, FLP, 1993, 99-106. – *Études* : Bardon, 161-163; Granarolo, 1971 (§ 170 Bibl.7), 144-150; Id., 1973 (*cf Edd.*), 290-292; Ronconi, 1973 (§ 102 Bibl.3a), 35-37; A. Traina, dans: Recueil PLF, 35-42 (Frg. 6); G. Colombo, RIL 115, 1981 [1984], 141-159 (trad. de l'*Illiade*).

T.: 1 Gell. 7,6,5: *Cn. Matium, doctum virum*; 15,25,1: *vir eruditus*; *cf* 20,9,1; 10,24,10: *Homo impense doctus*. 2 Ter. Maur. 2416 : *Hoc mimiambos Mattius dedit metro: / nam vatem eundem (Hipponax) est Attico thymo tinctum/ pari lepore consecutus et metro*.

Gnaeus Matius (Mat.), que Varron cite le premier (ling. 7,95), mais qui n'apparaît pas avant lui, appartient, comme Accius et Laevius, à la fin de la période archaïque, comme le prouve la richesse de sa langue, teintée tantôt d'archaïsmes, tantôt de néologismes. Aulu-Gelle le décrit, à chacune des évocations qu'il en fait, comme très instruit (T.1) et auteur de mimiambes (Frg. 9-17 M.). On ne sait de qui rapprocher son style de comédie ; toutefois on déduit du mètre qu'il emploie, le choliambe, qu'elle n'était pas conçue pour la représentation dramatique, mais avant tout pour la récitation. A cela s'accorde le fait que seuls deux fragments nous permettent de reconnaître des discours oraux, les autres se présentant comme de la narration. Hero(n)das était le modèle littéraire de Matius pour les mimiambes. Il en a imité librement, en vers iambiques, les scènes quotidiennes, décrites de manière réaliste, ou étirant des dialogues vifs, sans se contenter de les traduire, puisqu'aucun des fragments d'Hero(n)das ne s'y laisse identifier. On ne peut davantage nommer Hipponax comme modèle, faute de preuves (T.2).

Le nombre insignifiant de fragments transmis (8, un neuvième étant incertain) ne permet aucune certitude quant au contenu. On y reconnaît l'influence hellénistique dans sa référence à la vie quotidienne, dans l'évocation de vergers, de mobiliers riche ou pauvre. Les scènes érotiques ne manquent pas non plus. Ces vers témoignent d'une expression fluide, parfois fleurie, voire d'une vraie hauteur poétique, ou, à l'occasion d'une description du lever du soleil, d'un style à la cadence festive. Terentianus Maurus lui reconnaissait un style attique (T.2).

Que Matius ait aussi composé (cf § 141.1), outre ses mimiambes, une traduction de l'*Illiade* (Frg. 1-8), représente une véritable curiosité de la littérature antique. Malgré son goût de la libre interprétation, il semble ici avoir voulu traduire vers à vers, en toute fidélité, puisque chaque fragment peut être associé à un vers d'Homère. Il manipulait l'hexamètre sans subir la pression des archaïsmes.

§ 137.3. Mimes d'auteurs anonymes

Bibl.1: Bardon, 160 sq. (contient le *Faba mimus*); W. Allen Jr., TAPhA 90, 1959, 1-8 (*faba mimus*); Rieks, 1978 (§ 137.1 Bibl.2); P.H. Kehoe, dans: *Studies* (hommage) C.R. Trahman, éd. de D.F. Bright par ex., Chico/Calif. 1984, 89-106 ; Puppini, 1988 (§ 137.1 Bibl.2).

T: 1 Cic. de orat. 2,259 : *Est etiam in verbo positum non insulsum genus ex eo, cum ad verbum, non ad sententiam rem accipere videare ; ex quo uno genere totus est 'Tutor', mimus vetus, oppido ridiculus; 2,274: 'Homo fatuus postquam rem habere coepit, est mortuus.' **2** Cic. Att. 1, 16, 13 (en -61): *Videsne consulatum illum nostrum, quem Curio ante a0poqe&wsin vocabat, si hic factus erit* (c'est-à-dire, si Afranius devient consul) *fabam mimum futurum?*; Sen. apoc. 9, 3 : *Olim, inquit, magna res erat deum fieri, iam famam* (cod. S; *Fabam* corr. Eden, *fabam* Buecheler) *mimum fecisti*.*

Du II^{ème} S. et du début du I^{er} S. nous ne connaissons aucun nom d'auteurs, et très peu de titres de *mimi*. La cause doit en être la propagation, encore, du caractère improvisé et non-littéraire du mime ancien. La prise en charge littéraire, sous l'influence de la *palliata*, devient manifeste au I^{er} S. av. J.C.; c'est à partir de là que des noms d'auteurs nous sont transmis. Parmi ces anciens, un mime anonyme surnommé *Tutor* ("Le Gardien"), dont toute l'ironie consistait à transposer verbalement les ululements de la chouette (T.1). A ce même registre, datant peut-être de l'époque de Sylla, appartient l'anonyme *Faba mimus* (« Le Mime-Haricot »), qui passe proverbialement pour quelqu'un de rude et sans valeur (T.2).