



HAL
open science

Pura oratio (Heaut. 46) : où se cache le discours dans l'Heautontimoroumenos ?

Marion Faure-Ribreau

► To cite this version:

Marion Faure-Ribreau. Pura oratio (Heaut. 46) : où se cache le discours dans l'Heautontimoroumenos ?. Vita Latina, 2019, 199, pp.149-170. halshs-03844343

HAL Id: halshs-03844343

<https://shs.hal.science/halshs-03844343>

Submitted on 8 Nov 2022

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.

Pura oratio (Heaut. v. 46) :
où se cache le discours dans l'*Heautontimoroumenos* ?

Marion FAURE-RIBREAU
Université Panthéon-Sorbonne – Paris I
AnHiMA UMR 8210

Abstract:

After an overlook on the different ways *Heaut. 46* has been understood, this article explains the meaning of the words *pura oratio* by putting them into a double context: the meanings and uses of the word *oratio* in **Plautus and Terence's** comedies, and the **prologue** of the *Heautontimoroumenos*, where Terence makes fun by referring to the judicial context. The two meanings of *oratio* which can be brought out – *oratio* as verbal interaction aiming to be efficient, and as **rhetorical** speech said by an *orator* (meaning that seems not to appear in Plautus' comedies but in Terence's) – allow us to explain the words *pura oratio* and the interactions between the characters of the *Heautontimoroumenos* using a double point of view, combining rhetoric with playfulness.

Parmi les nombreux problèmes d'interprétation que pose le prologue de l'*Heautontimoroumenos*, la formule du vers 46, *in hac est pura oratio*, figure en bonne place. L'objet du présent article est tout d'abord d'en proposer une interprétation, en la resituant dans le contexte du prologue de l'*Heautontimoroumenos*. Mais cette expression sera également l'occasion d'explorer la présence, dans cette comédie, de la parole oratoire, parole *a priori* étrangère au genre comique et à son contexte d'énonciation, les *ludi scaenici*, et pourtant consciemment exploitée par Térence, comme le montrent plusieurs de ses prologues. En affirmant que l'on trouve dans sa comédie ce qu'il appelle *pura oratio*, Térence annoncerait-il qu'il y a inséré des répliques portant la marque formelle de l'art oratoire ? S'interroger sur le vers 46 permet ainsi non seulement d'éclairer le prologue de l'*Heautontimoroumenos*, mais aussi plus globalement le fonctionnement de la parole dans cette comédie¹.

¹ N. W. SLATER (1992) qui identifie *oratio* comme « un terme clé dans ce prologue » de l'*Heautontimoroumenos* (« a key term in this prologue », p. 91), associe son interprétation à la forme oratoire du prologue tout en lui donnant une dimension métapoétique plus vaste, illustrée par d'autres occurrences d'*oratio* chez Térence (voir *infra* note 25) ; il place ainsi *oratio* au cœur de l'analyse du prologue comme de la comédie.

1. Les lectures du vers 46 à la lumière des sens d'*oratio*

1.1. Les diverses interprétations

Depuis la fin du XIX^e siècle, les commentateurs débattent du sens de l'expression *pura oratio*, et en proposent des interprétations concurrentes². Les deux interprétations les plus communément acceptées ont été depuis longtemps remises en cause, pour être remplacées par une troisième – qui ne laisse pas d'être problématique à son tour.

L'une des deux premières consistait à identifier dans l'expression *pura oratio* l'affirmation de la pureté de la langue de Térence ; cette interprétation est sans doute née d'une confusion avec le jugement que César avait porté sur Térence, où l'on retrouve l'adjectif *purus* associé à un substantif renvoyant à un acte de parole³. Mais cette interprétation a été très tôt remise en cause⁴, non seulement parce qu'elle n'offre aucune cohérence avec l'ensemble du prologue de l'*Heautontimoroumenos*, mais aussi parce qu'elle ne tient pas compte de la différence de sens fondamentale entre *oratio* et *sermo*. Comme l'a montré récemment Laurent Gavaille, *oratio* ne prend pas le sens de « langue » et de « langage » dans la langue de Plaute ou de Térence, et s'oppose globalement à *sermo* en ceci que l'*oratio* ne renvoie pas à un registre ou à un état de la langue, et n'est pas évaluée à partir de critères socio-linguistiques, mais de critères rhétoriques, esthétiques ou pragmatiques⁵. Il faut noter d'ailleurs que l'expression de César elle-même a récemment été réinterprétée par Roman Müller, qui s'est penché de près sur l'adjectif *purus* pour montrer qu'il n'a pas le même sens chez Térence et chez César, pour qui il renvoie à la clarté et à l'intelligibilité, mais aussi à la simplicité du latin employé par Térence qui, comme César, éviterait les néologismes et les mots grecs⁶. Les chercheurs s'accordent aujourd'hui à distinguer clairement le sens de ces deux expressions⁷.

La seconde interprétation courante de l'expression *pura oratio* dérive de la première, et se heurte aux mêmes écueils : il s'agirait de décrire la qualité, la pureté non de la langue, mais du style de Térence ; là encore le jugement des Anciens eux-mêmes – il s'agit cette fois de Cicéron⁸ – semble corroborer cette hypothèse. On peut citer dans ce sens la traduction de John Sargeant : « In the present play you have a natural style »⁹. Roy Flickinger s'est attaqué à cette interprétation¹⁰, en remarquant la difficulté qu'il y aurait à l'articuler avec ce qui précède et ce qui suit. Ajoutons, en citant de nouveau Laurent Gavaille, que le terme *oratio* ne signifie pas « style » à l'époque archaïque, ce sens n'apparaissant que plus tard comme dérivé des sens premiers de ce terme¹¹.

La volonté de replacer l'expression *pura oratio* dans le contexte du prologue de l'*Heautontimoroumenos* a mené les chercheurs¹² à l'articuler avec ce qui la précède

² R. MÜLLER (2007 : 112-113) fait le point sur les interprétations et traductions successives de ce vers.

³ Suet. *Vita Terenti*, 5 : *puri sermonis amator*, (« amoureux d'un langage pur »). Suétone rapporte peu avant un jugement de Cicéron où apparaît une expression de sens proche : *lecto sermone* (« grâce à un langage choisi »).

⁴ D. A. KIDD 1948.

⁵ L. GAVAILLE 2007 : 398. Sur les différents sens d'*oratio* et son opposition à *sermo*, voir aussi C. MOUSSY 1996 : 41-44.

⁶ R. MÜLLER 2007.

⁷ Déjà A. PRIMMER 1964 : 73 (note 30).

⁸ Cic. *Att.* VII, 3, 10, note l'*elegantiam sermonis* (« l'élégance du langage ») de Térence.

⁹ Dans l'ancienne édition Loeb, Térence I, 1912 : 121.

¹⁰ R. FLICKINGER 1907 : 157-160.

¹¹ L. GAVAILLE 2007 : 397.

¹² Voir notamment N. W. SLATER 1992 : 92.

directement, c'est-à-dire avec l'opposition établie par Térence entre les comédies fatigantes¹³ que l'on propose habituellement au chef de troupe, et les comédies calmes¹⁴ que Térence privilégierait, et avec sa demande adressée aux spectateurs aux vers 35-36 de laisser une pièce qu'il qualifie de *stataria* être jouée dans le silence. L'interprétation est alors la suivante : Térence rejeterait dans ce prologue, et éviterait dans l'*Heautontimoroumenos* les grands numéros conventionnels de la *palliata* qui relèvent davantage du spectacle, voire du grossier *slapstick*, pour privilégier les dialogues et les scènes calmes¹⁵. C'est cette interprétation qui explique la traduction de Jules Marouzeau : « Il n'y a dans celle-ci que du pur dialogue »¹⁶. Là encore, nous nous heurtons à un problème : *oratio* ne désigne pas la forme dialoguée, mais un acte de parole, qui peut être monologue ou dialogue dans la comédie, qui peut être un discours formel et argumentatif ou une discussion, un débat, dans les textes ultérieurs¹⁷. Certes l'*Heautontimoroumenos* se distingue par un nombre très limité de monologues, la plupart extrêmement courts. Mais il est difficile d'affirmer qu'elle ne contient que « du dialogue pur et simple »¹⁸, comme l'ont pensé plusieurs chercheurs ou traducteurs. Laurent Gavaille, qui reprend cette interprétation, la nuance ainsi en interprétant *oratio* comme désignant la « parole » par opposition au jeu spectaculaire du corps de l'acteur, et en traduisant l'expression par « que du pur discours »¹⁹ ; il est cependant difficile de défendre l'idée d'une comédie qui ne reposerait en rien sur le jeu des acteurs, mais seulement sur leurs paroles – ne serait-ce que parce que l'*Heautontimoroumenos* compte un certain nombre de *cantica*, chantés par le *cantor* et dansés par l'*actor*.

Une solution de compromis a été proposée récemment par plusieurs chercheurs²⁰, qui voient dans cette expression l'affirmation que la comédie repose essentiellement sur la parole²¹ – une version à peine modifiée de la précédente interprétation, mais qui a pour mérite d'éviter la dimension formelle du dialogue pour mettre l'accent sur le fait que l'action de la comédie repose sur les paroles échangées. Mais, outre que l'on ne peut envisager cette caractéristique comme exclusive de toute autre, l'on pourrait objecter que c'est le cas de toute comédie : c'est par le récit de ce qui a eu lieu hors-scène, ainsi que par les paroles véridiques ou mensongères échangées par les différents personnages, que l'action d'une comédie romaine peut avancer, autant que par le jeu des acteurs. L'hypothèse d'une exclusion du jeu au profit de la parole naît du présupposé qui fait de l'œuvre de Térence un théâtre plus littéraire et plus sérieux que celui de Plaute – présupposé qui trouve son explication dans la réception de Térence

¹³ Ter. *Heaut.* 44 : *laboriosa* (« fatigante »).

¹⁴ Ter. *Heaut.* 45 : *lenis* (« aux rythmes calmes »).

¹⁵ Cette interprétation repose sur l'opposition entre comédie *stataria* (« aux rythmes lents » ou, dans la classification pensée par Donat, « à l'action peu mouvementée », constituée essentiellement de dialogues) et *motoria* (« à l'action mouvementée », ou « riche en scènes dynamiques ») établie par Donat, mais contestée par Eugraphius, qui refuse un sens technique à l'adjectif *stataria* (Ter. *Heaut.* 36). Pour une autre interprétation de *stataria*, qui remet en cause la *doxa* héritée de Donat, voir G. K. HENRY 1916 et S. M. GOLDBERG 1986 : 56-59. Ce passage du prologue ne doit pas être interprété, selon nous (M. FAURE-RIBREAU 2012 : 43-45) comme manifestant le rejet, par Térence, des conventions spectaculaires de la *palliata*, mais comme une *captatio benevolentiae* ironique reposant sur la fausse modestie d'un acteur se disant trop vieux pour jouer les rôles (et les scènes) les plus spectaculaires.

¹⁶ Dans l'édition des Belles Lettres, Térence *Comédies* II, 1984 : 21.

¹⁷ Voir C. MOUSSY 1996 : 35-36, 41 et L. GAVAILLE 2007 : 151, 398.

¹⁸ D. A. KIDD 1948 : 13 (« dialogue pure and simple, dialogue unspoiled by excessive activity »).

¹⁹ L. GAVAILLE 2007 : 171.

²⁰ Notamment S. M. GOLDBERG 1986 : 56, mais aussi A. J. BROTHERS (éd.) 1988 : 165, dans le commentaire de sa traduction de l'*Heautontimoroumenos*.

²¹ C'est par exemple ce qu'explique la traduction de John BARSBY (éd.) dans l'édition Loeb, Térence I, 2001 : 185 (« This play depends purely on its language »).

dès l'Antiquité, telle que l'illustrent les jugements de César et de Cicéron cités par Suétone, ou encore les nombreuses citations de Térence reprises par Cicéron dans ses dialogues ou discours. Mais c'est oublier que Térence connut un grand succès avec ses comédies, ce qui aurait probablement été impossible si elles n'avaient laissé aucune place au jeu et au spectacle. Il faut donc renoncer à une interprétation exclusive de l'expression *pura oratio*, sans pour autant refuser le sens attribué à *oratio* dans l'interprétation la plus récente : c'est en effet le sens premier d'*oratio*, celui de « parole », « action de parler ».

Mais quelle dimension de cette « parole » est-elle mise en avant par Térence dans son prologue ? Après s'être concentrées sur la forme, en analysant *oratio* comme renvoyant aux qualités de la langue ou du style de Térence, les interprétations mettent aujourd'hui l'accent sur le contenu de la parole ; que l'on traduise *oratio* par « dialogue », « parole » ou encore « discours », l'idée sous-jacente est la même : ce qui importe dans l'*Heautontimoroumenos*, c'est ce que disent les personnages, et non la façon dont ils le disent ou le jouent. À l'appui de cette interprétation sont avancées deux autres occurrences d'*oratio* dans des prologues de Térence, où le terme est également employé à propos d'œuvres théâtrales, mais cette fois associé à un autre, *stilus*²² ou *scriptura*²³. Dans ces deux passages, comme dans le vers 46 de l'*Heautontimoroumenos*, le sens d'*oratio* fait débat²⁴ : il peut renvoyer soit au style soit au contenu des paroles et à leur sens²⁵. La seconde analyse s'appuie sur le commentaire de Donat²⁶, qui associe *oratio* au *sensus* et aux *res*, et *stilus* aux *uerba*. C'est cette interprétation qui prévaut, les chercheurs estimant que Térence associe à chaque fois *oratio* avec un terme antonyme²⁷.

Mais l'on peut se demander si ces couples ne sont pas formés au contraire sur la base d'une proximité de sens²⁸. Térence associerait alors *oratio* à un terme de sens proche mais qui, contrairement à lui, relèverait davantage du vocabulaire « technique » de la création littéraire, et renverrait à l'acte d'écriture qui est celui du *poeta* dans sa dimension matérielle – tandis qu'*oratio* renverrait au résultat de ce travail, manifesté par les paroles prononcées par les acteurs. Il donnerait ainsi à *oratio* un sens métalittéraire qui n'est pas habituel, mais que l'on retrouve dans l'*Heautontimoroumenos*, sans pour autant modifier fondamentalement son sens premier : *oratio* pourrait tout simplement renvoyer aux « paroles » prononcées sur scène²⁹. Notons par ailleurs que dans le prologue du *Phormion*, le verbe *scribere* est utilisé au vers 6 pour désigner le travail d'un poète dans la création d'une scène : il n'est alors pas question du style du poète au sens purement formel du terme ; le verbe *scribere* est ici suivi d'une

²² Ter. *And.* 12.

²³ Ter. *Phorm.* 5.

²⁴ P. MCGLYNN 1963 : s.v. *oratio*, p. 451.

²⁵ N. W. SLATER (1992 : 88-89) propose une analyse plus précise d'*oratio* dans ce sens de « dialogue » en identifiant les mots *argumentum*, *oratio* et *stilus* présents dans le prologue de l'*Andria* comme des termes métacritiques ; l'*oratio* serait à rapprocher selon lui de la *dianoia* aristotélicienne (qui renvoie au dialogue pensé sous l'angle de son adaptation au contexte, c'est-à-dire à l'intrigue et aux caractères). Plus loin dans le même article (91-92) cependant, cette interprétation d'*oratio* n'est qu'une proposition parmi d'autres qu'avance N. Slater pour analyser le vers 46 de l'*Heautontimoroumenos* : pour ce vers, il ne tranche pas sur la question du sens d'*oratio*.

²⁶ Donat *ad And.* 12, 2-3.

²⁷ Voir D. A. KIDD 1948 : 13 et A. J. BROTHERS (éd.) 1988 : 165. L. GAVOILLE (2007 : 196-197) nuance en identifiant une distinction entre « ton » (*oratio*) et « style » au sens formel (*stilus*).

²⁸ L'utilisation de couples de synonymes est un trait ancien de la langue latine (J. MAROUZEAU 1959 : 442), qui apparaît dans la langue du droit (*ibid.* : 438-439) mais aussi dans tous les autres genres, associé à une tonalité solennelle (*ibid.* : 440-442). Elle a par exemple été constatée chez Cicéron (où le second terme éclaire ou précise le sens du premier – ce qui pourrait être le cas également chez Térence) ou chez Salluste : J. LORENZO 1977 ; G. BENDZ 1967. Mais l'usage redondant de synonymes, notamment en couples, apparaît dès la langue archaïque et est largement représenté chez Plaute et Térence (G. CALBOLI 1964-1965 : 34-37).

²⁹ L. GAVOILLE (2007 : 196) associe ce sens d'*oratio* aux rôles comiques.

proposition infinitive qui décrit le déroulement de la scène critiquée par Térence en même temps que le contenu des paroles prononcées. Le terme *scriptura* désigne donc probablement l'acte créateur du *poeta*, sous tous ses aspects, et non seulement son style³⁰ : *scriptura* (ou *stilus*) d'une part, et *oratio* de l'autre, renverraient alors aux deux facettes d'un même processus, celui de la création d'une comédie, vues selon deux points de vue différents – celui du poète qui *scribit*, celui des acteurs qui « performent » les paroles écrites par le poète, les transformant en *oratio*, en « acte de parole ». Et de fait, dans le prologue du *Phormion*, Térence oppose, à propos de la pièce de son rival maladroit, ce qui relève de l'acteur (*actoris opera*)³¹ et ce qui relève du poète (*sua [opera]*)³². L'opposition entre forme et contenu posée par plusieurs chercheurs pour interpréter le sens d'*oratio* ne semble donc pas fonctionner.

1.2. *Oratio* chez Plaute et Térence : un acte de parole

C'est ce que confirme un rapide examen des sens et emplois d'*oratio* dans le corpus des comédies de Plaute et de Térence.

Ce terme désigne tout d'abord l'acte de parler : il peut ainsi être opposé à des termes renvoyant à l'action (*res* ou *opera*, par exemple)³³ par des personnages qui reprochent à d'autres de parler au lieu d'agir, ou de leur faire perdre leur temps³⁴ ; *oratio* est également employé pour évoquer les tours de parole, c'est-à-dire le moment où un personnage est autorisé à parler par les autres³⁵ ou par les convenances³⁶ ; enfin, mettre fin à son *oratio*, pour un personnage, c'est tout simplement se taire³⁷. C'est dans ce sens premier de « parole » qu'il faut comprendre également les emplois d'*oratio* par un personnage pour désigner les propos d'autres personnages qu'il écoute ou s'apprête à écouter³⁸. Notons d'ailleurs que dans ce contexte *oratio* peut aussi bien désigner des paroles monologuées qu'un échange de répliques entre deux personnages qui dialoguent, écoutés par un troisième³⁹. Ce n'est donc pas sur le plan formel qu'*oratio* trouve sa définition.

Il semble par contre possible d'interpréter *oratio*, dans un certain nombre de ses occurrences, comme renvoyant au contenu des paroles prononcées par un personnage. Par exemple, dans le *Poenulus*, Hannon emploie *oratio* à deux reprises pour désigner les informations contenues dans les répliques de l'esclave Milphion, informations qui laissent espérer qu'il va enfin retrouver ses filles :

*Quam orationem hanc aures dulcem deuorant !
Creta est profecto horunc hominum oratio.
Vt mihi apsterserunt omnem sorditudinem !* (Plaut. *Poen.* 968-970)

³⁰ N. W. SLATER (1992 : 96) considère que *scriptura* est une métonymie pour désigner la pièce tout entière, et non un synonyme de « style ».

³¹ Plusieurs chercheurs ont interprété le terme *actor* dans ce contexte comme désignant non pas un acteur, mais très précisément le chef de troupe (P. MCGLYNN 1963 : s.v. *actor*, p. 9 ; P. G. MCC. BROWN 2002 ; B. ZUCHELLI 1963 : 35-40). Mais ce sens n'est pas attesté (voir *TLL*, vol. I, Leipzig, 1900, col. 445-447), et il n'est pas nécessaire à la compréhension des vers de Térence de supposer une telle particularisation du sens d'*actor*.

³² Ter. *Phorm.* 10.

³³ Plaut. *Aul.* 455 ; *Ep.* 117 ; *Merc.* 608

³⁴ Plaut. *Cist.* 610 ; *Rud.* 109.

³⁵ Plaut. *Merc.* 176 ; *Rud.* 1064 ; Ter. *Hec.* 96.

³⁶ Plaut. *As.* 516 ; *Mil.* 565, 645, 646 ; *Rud.* 113.

³⁷ Plaut. *Amp.* 496 ; *Ps.* 409, 788.

³⁸ Plaut. *Ep.* 103 ; *Most.* 222 ; *Poen.* 968, 969 ; *Rud.* 676 ; *Trin.* 626 ; Ter. *And.* 251 ; *Heaut.* 615.

³⁹ Voir par exemple Plaut. *Cap.* 214, où *oratio* est utilisé pour désigner le dialogue que deux captifs sont autorisés à échanger à l'écart par celui qui les surveille.

Comme mes oreilles absorbent ces douces paroles ! C'est purement et simplement de la lessive que les paroles de ces messieurs. Comme elles ont effacé en moi toute tache sombre !⁴⁰

Mais il faut remarquer que chacune des deux occurrences d'*oratio* dans ces vers est accompagnée de la mention des effets produits sur celui qui écoute. En fait, si l'on observe bien les multiples occurrences d'*oratio* chez Plaute, en exceptant celles où le terme désigne simplement le fait de parler, on constate que le contenu des propos n'est jamais séparé de la mention de ses effets – qu'il s'agisse de produire une réaction chez celui qui écoute⁴¹ ou de donner une information sur celui qui parle⁴². Et dans un grand nombre de cas ces effets sont étroitement associés au jeu du personnage – ainsi dans le *Stichus*, à propos de l'*ancilla* Stéphanie :

STICH. Nimium lepide fabulata est. SANG. Veneris mera est oratio. (Plaut. *St.* 748)

Stichus – Elle a parlé avec un charme excessif.

Sangarinus – C'est tout bonnement Vénus qui parle en elle.

L'*oratio* de Stéphanie, puisqu'elle l'associe à Vénus, manifeste qu'elle emprunte son jeu au rôle de la *meretrix*, et que, conformément à ce rôle, ses paroles et son jeu sont pleins de séduction (comme le montre l'emploi de l'adverbe *lepide*). Notons également qu'un personnage change d'*oratio* quand il change de jeu⁴³, notamment quand il joue un rôle⁴⁴. Cette dimension ludique d'*oratio* explique sans doute que le terme soit fréquemment utilisé dans des contextes où des personnages se trouvent en rivalité⁴⁵ (ôter l'*oratio* de la bouche de son partenaire, c'est l'empêcher de parler mais aussi de jouer⁴⁶) ou en conflit (scènes de colère de l'épouse contre son mari infidèle⁴⁷, du père ou de ses avatars contre le jeune amoureux⁴⁸), mais aussi qu'il soit très souvent associé à la *persona* de la *meretrix*⁴⁹, son *oratio* manifestant son habileté à ruser, à tromper, à manipuler, bref sa virtuosité ludique⁵⁰. Cet emploi de l'*oratio* comme ressort de jeu et de manipulation du partenaire, qui n'est d'ailleurs pas réservé aux *meretrices*, est parfois associé à l'adjectif *malus*⁵¹ ou au substantif *malitia* ; ainsi dans l'*Epidicus*, la *matrona* Philippa qui, en employant *orationis* comme complément d'*aciem* (Plaut. *Epid.* 547), présente son *oratio* comme une arme⁵² dans sa prochaine rencontre avec Périphane, affirme au vers précédent qu'elle va avoir recours à sa *muliebris malitia* (Plaut. *Epid.* 546). À l'inverse, on relève plusieurs occurrences d'*oratio* associées à la *persona* de l'*adulescens* dans des répliques qui signalent que les paroles du jeune homme sont dénuées de sens mais surtout d'efficacité, soit

⁴⁰ Nous suivons, pour les textes de Plaute et de Térence cités dans cet article, l'édition des Belles Lettres indiquée en bibliographie ; nous proposons nos propres traductions.

⁴¹ Voir aussi, par exemple, Ter. *And.* 251.

⁴² Par exemple : Plaut. *As.* 113 ; *Poen.* 845.

⁴³ Plaut. *Merc.* 383.

⁴⁴ Plaut. *Cap.* 276 ; *Mil.* 466 et 1291.

⁴⁵ Par exemple quand un personnage refuse les instructions d'un autre, affirmant ainsi son habileté : Plaut. *Mil.* 883.

⁴⁶ Plaut. *As.* 516 ; *Rud.* 248.

⁴⁷ Plaut. *Cas.* 251. Dans une variante : Ter. *Heaut.* 1010.

⁴⁸ Plaut. *Bac.* 169. Voir aussi *Most.* 60, où l'esclave complice du jeune homme demande à celui qui représente les intérêts du *senex* de mettre fin à son *oratio* et donc à leur dispute.

⁴⁹ Plaut. *As.* 204, 223, 516 ; *Bac.* 37 ; *Mil.* 466 ; *Most.* 222 ; *Rud.* 248, 676 ; *St.* 748 ; *Trin.* 178.

⁵⁰ L'*oratio* d'une *meretrix* peut constituer un critère de sa valeur (marchande), au même titre que sa beauté : Plaut. *Merc.* 514.

⁵¹ Plaut. *Cist.* 730 (on relève les adjectifs *mala* et *callida* au vers 727).

⁵² Voir aussi Plaut. *Ps.* 454 ; *St.* 76.

parce qu'elles n'apportent pas les informations demandées, et ce malgré leur habileté rhétorique⁵³, soit parce qu'elles empêchent la progression de l'action, comme dans le *Poenulus* :

*MIL. Si nequeo facere ut abeas, egomet abiero.
Nam isti quidem hercle orationi Oedipo
opust coniectore, qui Sphingi interpretis fuit.* (Plaut. *Poen.* 442-444)

Milphion – Si je ne peux pas réussir à te faire sortir, c'est moi-même qui partirai. Car, vraiment, par Hercule, tes paroles nécessitent d'être interprétées par Œdipe, qui donna une explication aux énigmes du Sphinx.

Milphion, qui a demandé à son jeune maître Agorastoclès de sortir de scène dès le vers 428, puis de se taire au vers 434, lui reproche le caractère importun de ses paroles tout autant que leur obscurité ; en continuant à parler, le jeune homme empêche en effet son esclave de mettre en œuvre sa ruse, il bloque l'action dramatique ; Milphion finit d'ailleurs par quitter lui-même la scène, y laissant seul ce partenaire encombrant.

L'*oratio* est ainsi un élément du jeu des personnages, jeu qui concerne l'exécution de leur rôle mais aussi leur interaction avec les autres personnages, c'est-à-dire la façon dont ils les font agir ou, au contraire, les en empêchent. On peut ainsi expliquer la différence de sens entre *oratio* et *uerbum*, tous deux utilisés dans l'*Andrienne* pour désigner les paroles à venir des personnages :

*MY. Nescio quid narres. DA. Ego quoque hinc ab dextera
uenire me adsimulabo ; tu ut subseruias
orationi, ut cumque opus sit, uerbis uide.* (Ter. *And.* 734-736)

Mysis – Je ne sais pas ce que tu racontes.

Daos – Moi aussi je vais faire comme si j'arrivais d'ici, par la droite ; quant à toi, veille autant que nécessaire à mettre tes propos au service de mes paroles.

Oratio est employé pour renvoyer aux paroles à venir du *seruus callidus* Daos, que la servante Mysis doit aider avec ses *uerbis* ; l'*oratio* est ainsi la parole efficace, l'acte de parole qui met en œuvre la ruse, alors que les *uerba* constituent un simple matériau verbal au service du *callidus*, Mysis ne comprenant pas du tout dans la scène de tromperie quelle est la portée de ses propos – dont le *seruus callidus* manipule le sens. Cet exemple illustre la distinction que Laurent Gavoille a notée entre *oratio* et *uerbum*⁵⁴ : si ce dernier désigne plus souvent un énoncé constatif et ancré dans un processus de référence, *oratio* est étroitement associé à la mention du locuteur, et se trouve systématiquement inscrit dans l'énonciation, c'est-à-dire dans une situation de communication. Pour le citer, *oratio* désigne une parole « orientée vers l'action et profondément liée à l'énonciation »⁵⁵, et de ce fait une « réalisation de parole en acte, une performance »⁵⁶. Cette définition d'*oratio* fournit un premier éclairage à l'expression du vers 46 de l'*Heautontimoroumenos* : Térence affirmerait que sa comédie est pleine d'une parole efficace et d'interactions qui font progresser l'action, ce qui correspond assez bien au fonctionnement de la comédie, où l'on voit très rarement un personnage seul en scène et où surtout l'action est menée par des personnages qui usent de leur parole pour influencer l'action des autres – Syrus, bien entendu, mais aussi Chrémès, Bacchis et, si l'on y regarde de près, Sostrata, ou encore Ménédème à la fin de la comédie.

⁵³ Plaut. *Merc.* 607-609.

⁵⁴ L. GAVOILLE 2007 : 200-221 et 395-398.

⁵⁵ L. GAVOILLE 2007 : 395.

⁵⁶ L. GAVOILLE 2007 : 399.

Mais le terme *oratio* est-il dénué de toute dimension oratoire chez les auteurs comiques ? Et la référence à l'*oratio* comme discours est-elle absente du vers 46 de l'*Heautontimoroumenos* ? Il semble difficile de suivre Laurent Gavoille quand il affirme qu'*oratio* désigne déjà chez Plaute une parole argumentée et argumentative⁵⁷ ; il est intéressant de noter que les exemples qu'il cite à l'appui de cette analyse présentent diverses variantes de la scène conventionnelle du *senex iratus*, qu'elle soit jouée par un esclave ou par une *matrona* – des paroles de colère, donc, caractérisées plutôt par leur véhémence que par la logique de leur enchaînement ; ajoutons que dans toutes les occurrences citées par Laurent Gavoille comme illustrant le sens argumentatif d'*oratio*, chez Plaute mais aussi chez Caton ou Lucilius⁵⁸, ce terme se trouve associé à la mention de son inutilité, de son inefficacité, comme on peut le voir par exemple dans la *Casina* (Plaut. *Cas.* 251), où le *senex* Lysidame renvoie l'*oratio* véhémement de son épouse au lendemain (autant dire aux calendes grecques, puisqu'il n'y a pas de « demain » dans une comédie) avant d'amorcer un dialogue centré sur l'intrigue de la comédie, et cette fois réellement efficace sur le plan de l'action. C'est dans ce même sens qu'il faut analyser l'emploi d'*oratio* au vers 1010 de l'*Heautontimoroumenos* : comme Lysidame, Chrémès tente de couper court à une interaction spécifique avec Sostrata, celle des reproches de l'épouse à son époux ; il indique d'ailleurs (*Heaut.* 1012) que les paroles de Sostrata ne le feront pas changer d'avis, signalant ainsi l'inefficacité de cette interaction.

L'*oratio* est donc un acte de parole évalué à l'aune de son effet ou de son efficacité dans le cadre d'une interaction verbale. *Oratio* n'est ainsi pas défini par sa forme ou par son contenu – même si ces deux critères peuvent intervenir dans sa description – mais par son implication dans la situation de communication : c'est à proprement parler un acte de langage, une parole qui agit (ou pas) sur autrui. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre la métaphore de l'*oratio* comme arme présente dans l'*Epidicus* de Plaute, mais aussi la dimension argumentative que prend le terme chez Térence.

2. Un prologue-*oratio* : les jeux avec la parole oratoire

2.1. *Oratio* et *orator* de Plaute à Térence : la référence oratoire en supplément

En effet, on constate une évolution de l'emploi du terme entre les deux auteurs comiques : non seulement Térence emploie à trois reprises *oratio* dans un contexte métalittéraire⁵⁹, mais il exploite également la référence au contexte judiciaire où l'*oratio* désigne un discours argumenté en vue de l'attaque ou de la défense d'une personne (celle de l'orateur lui-même, ou celle de son client). L'exemple le plus frappant se trouve dans le *Phormion*, où *oratio* vient désigner les propos passés des jeunes gens pour défendre (*ad defendendam noxiam*) leur projet de marier l'un d'entre eux en l'absence de son père :

*GE. Meministin olim ut fuerit uestra oratio
in re incipiunda ad defendendam noxiam,
iustam illam causam, facilem, uincibilem, optumam ?* (Ter. *Phorm.* 224-226)

Géta – Te souviens-tu ce que fut l'autre jour votre plaidoyer pour défendre votre faute, lorsque l'affaire s'engageait : que c'était là une cause juste, aisée, facile à gagner, excellente ?

Le verbe *defendere*, mais aussi les termes *res*, *noxia* et *causa* – ce dernier qualifié notamment par les adjectifs *iustus* et *uincibilis* –, rendent évidente la référence au contexte judiciaire. On

⁵⁷ L. GAVOILLE 2007 : 154-158.

⁵⁸ L. GAVOILLE 2007 : 154-155.

⁵⁹ Ter. *And.* 12 ; *Heaut.* 46 ; *Phorm.* 5.

relève ainsi chez Térence plusieurs occurrences⁶⁰ où *oratio* désigne des propos rapportés au discours direct, et qui, s'ils ne prennent pas systématiquement une forme argumentative, ont pour fonction de justifier une action ou une situation, et donc de défendre celui qui les prononce. La dimension interactive et pragmatique d'*oratio* se trouve alors illustrée sous une forme plus précise que chez Plaute, et dans un contexte spécifique : celui de la défense⁶¹.

On constate d'ailleurs une évolution similaire des emplois du terme *orator* : fréquemment employé par Plaute⁶², il désigne systématiquement un personnage dépêché pour parler au nom d'un autre, le plus souvent pour négocier les conditions d'une paix – la référence implicite ou explicite est alors celle des ambassades entre deux peuples⁶³. Même quand il s'agit de plaider sa cause ou celle d'autrui, même dans l'*Amphitryon* où Mercure développe tout un jeu autour des notions de justice et d'injustice et présente les spectateurs comme des juges, *orator* ne fait pas tout d'abord référence chez Plaute à l'orateur mais à la figure plus officielle et institutionnelle de l'ambassadeur. Chez Térence, au contraire, les deux occurrences⁶⁴ d'*orator* sont sans ambiguïté ; toutes deux apparaissent dans un prologue, et toutes deux viennent définir le *prologus* et sa parole. Il est intéressant de constater qu'il s'agit de deux prologues très proches dans leur facture et leur fonctionnement (les vers 49-51 de l'*Hécyre* se sont même trouvés interpolés, dans certains manuscrits, dans le prologue de l'*Heautontimoroumenos*), puisque ce sont les deux prologues où Térence exploite l'identité réelle du chef de troupe Ambivius Turpion pour créer la figure de son acteur-*prologus* : le terme *orator* est ainsi associé dans les deux cas à la mention de l'âge de l'acteur, qui se présente comme un *senex* ; dans l'*Hécyre* son âge permet à l'acteur d'évoquer son expérience, ainsi que son action passée en faveur de poètes débutants, devenus célèbres grâce à sa volonté de les jouer malgré les déboires de leurs débuts ; le prologue instaure ainsi un parallèle entre l'auteur reconnu Cécilius, jadis servi par l'acteur, et Térence, aujourd'hui défendu par ses soins. Le *prologus* use de son *auctoritas*, de son expérience et de sa relation avec le public (il rappelle avoir servi ses intérêts plus que les siens propres) pour obtenir le silence, un accueil bienveillant, et ainsi mieux servir celui qu'il défend ; il se trouve ainsi dans la position d'un *patronus* usant de sa propre influence pour défendre son client face à des juges⁶⁵.

2.2. Le prologue plaidoyer

La référence au contexte judiciaire est tout aussi présente dans le prologue de l'*Heautontimoroumenos*, où le *prologus* se présente explicitement comme un *orator* (Ter. *Heaut.* 11). Cette affirmation vient expliquer l'âge prétendument inhabituel du *prologus*. L'âge est, implicitement, un vecteur d'*auctoritas* qui donne du poids à celui qui vient parler en faveur du *poeta*. Plusieurs expressions montrent que le *prologus* remplit la fonction d'un *patronus* défendant son client au tribunal, notamment en faisant fond sur son propre prestige :

⁶⁰ Ter. *And.* 141, 634 ; *Phorm.* 649 ; *Hec.* 381.

⁶¹ Voir aussi Ter. *Ad.* 805, où *oratio* désigne la parade que Micion trouve pour se défendre face aux reproches de son frère Déméa (cette défense prend ici la forme d'un dicton, désigné comme tel par le terme *uerbum*, *Ad.* 803).

⁶² Plaut. *Amp.* 34 ; *Bac.* 981 ; *Most.* 1126, 1142, 1162 ; *Poen.* 358, 384 ; *St.* 291, 490, 492, 494, 495, 615.

⁶³ Plaut. *Amp.* 34 ; *Most.* 1126, 1142, 1162 ; *Poen.* 358, 384. Dans le *Stichus* apparaît l'expression *oratores populi* (« porte-paroles du peuple ») (490, 492) – reprise ensuite sous la forme *oratores* (494, 615) – qui désigne des personnages du hors-scène par leur fonction officielle de représentation.

⁶⁴ Ter. *Heaut.* 11 ; *Hec.* 9 (on relève également *exorator*, « avocat efficace » au vers 10).

⁶⁵ Comme le montre l'expression *in tutelam meam* (Ter. *Hec.* 52 : « sous ma protection »). Le jeu sur le double sens du nom *causa* au vers 55 confirme que la référence au contexte judiciaire est présente tout au long de ce prologue.

le vers 41⁶⁶, avec son jeu sur les deux sens du terme *causa*, illustre ce rôle d'intercesseur et l'implication de l'*orator* dans son discours ; de même, l'expression *exemplum statute in me* (Ter. *Heaut.* 51 : « décidez de faire un exemple de mon cas ») met le *prologus orator* au premier plan de son plaidoyer, qui vise un double objectif : défendre le *poeta* d'une part, et d'autre part la pièce et celui qui va la jouer.

Le prologue est ainsi explicitement désigné comme une *oratio* au vers 15 – le terme prenant ici clairement le sens de « discours, plaidoyer »⁶⁷ – et le vocabulaire qui correspond à ce cadre judiciaire et oratoire est présent tout au long du prologue⁶⁸. On relève également dans le prologue plusieurs termes renvoyant à la sphère du juste et de l'injuste⁶⁹ ou de ce qui est autorisé⁷⁰. Ainsi, dans l'expression *facite aequi sitis* (« faites en sorte d'être impartiaux ») au vers 28 (de même qu'au vers 35 avec *adeste aequo animo*, « soutenez-nous de votre esprit impartial »), la formule conventionnelle de demande de bienveillance au public (en général associée à la demande de silence) se trouve réactivée dans un contexte nouveau, celui d'un procès fictif et métalittéraire. Comme tout bon orateur, le *prologus* a recours à des *exempla* (Ter. *Heaut.* 20), ceux des anciens poètes qui ont pratiqué la *contaminatio*, exemples invoqués ici de manière allusive – peut-être parce qu'ils l'ont déjà été dans un précédent prologue⁷¹.

Car le contenu de l'*oratio* du prologue de l'*Heautontimoroumenos* reprend un motif que l'on retrouve dans la plupart des prologues de Térence, celui de la querelle qui oppose le dramaturge à ses détracteurs et, tout particulièrement, à Luscius Lanuvius, désigné par l'expression *uetus poeta*. Ce motif est une des marques de l'originalité des prologues de Térence, du moins par rapport à ceux que nous connaissons : point de querelles métapoétiques chez Plaute⁷². Elles sont au contraire le fonds de commerce des prologues successifs de Térence, au point qu'il ironise sur leur récurrence⁷³. Ses ennemis sont tantôt le *uetus poeta* non nommé mais clairement identifié (grâce au titre de ses comédies, *Eun.* 9-10), tantôt un groupe anonyme désigné au pluriel⁷⁴. C'est la récurrence de ce motif qui explique le caractère allusif des vers 16-34 de l'*Heautontimoroumenos* (Térence a déjà fait jouer l'*Andrienne*, l'*Eunuque* et l'*Hécyre* – mais pas en entier) : les attaques de *contaminatio* ont été largement décrites dans d'autres prologues⁷⁵, et l'on retrouve également ailleurs⁷⁶ l'accusation d'être protégé par de nobles

⁶⁶ Ter. *Heaut.* 41 : *Mea causa causam hanc iustam esse animum inducite*, (« Persuadez-vous, à cause de moi, que la cause que je défends est juste »).

⁶⁷ N. W. SLATER (1992 : 91) interprète ainsi *oratio* comme désignant un « discours » dans le prologue de l'*Heautontimoroumenos* (et non dans les autres prologues de Térence) en vertu de l'influence évidente du modèle oratoire sur la composition de ce prologue. Sur l'analyse des prologues de Térence (et notamment de celui de l'*Heautontimoroumenos*) comme relevant de l'art oratoire, voir F. LEO 1898 : 14-28 ; S. GOLDBERG 1983 et S. GOLDBERG 1986 : 31-60.

⁶⁸ On relève : *oratore* (Ter. *Heaut.* 11), ensuite relayé par *actor* (12, 13) ; *oratio* (15, 27, 46) ; *iudicium* (12) et *arbitrium* (25), qui placent le public dans la position des juges ; *facundia* (13) ; *in utramque partem* (47) – expression par laquelle l'acteur affirme qu'il s'illustrera dans les deux formes de jeu qu'il a auparavant opposées, et qui sont exigées l'une par une comédie *laboriosa*, l'autre par une comédie *lenis* : l'*Heautontimoroumenos* et sa *pura oratio* relèvent donc de ces deux catégories.

⁶⁹ Les adjectifs *aequus* et *iniquus* (Ter. *Heaut.* 27, 28, 35) ; *iustus* (41).

⁷⁰ Le verbe *licet* (Ter. *Heaut.* 21, 36).

⁷¹ Ter. *And.* 18-20. Une reprise allusive apparaît déjà dans *Eun.* 43.

⁷² Si le dramaturge est nommé au moment où sont mentionnés les titres de la pièce latine et de son original grec, le terme *poeta* n'est jamais utilisé pour le désigner, et son travail d'adaptation n'est quasiment jamais évoqué.

⁷³ Ter. *Phorm.* 12-17. On peut citer également *And.* 1-7 (le *uetus poeta* est la cause de l'écriture par Térence de prologues polémiques, et non informatifs) ou *Eun.* 4-19 (les attaques de Térence contre son rival sont des réactions de défense, ce qui justifie leur agressivité).

⁷⁴ Ter. *Ad.* 2 (*iniquis* et *aduersarios*), 15 (*maleuoli*).

⁷⁵ Ter. *And.* 8-16 ; *Eun.* 19-43 ; Térence y reviendra encore dans *Ad.* 6-14.

⁷⁶ Ter. *Ad.* 15-21.

personnages (voire d'être leur prête-nom). Quant aux critiques contre les comédies de l'adversaire, déjà pratiquées dans le prologue de l'*Eunuque* (7-19), elles forment avec les défenses de Térence un enchaînement d'attaques et de répliques complaisamment rapportées par le poète. Cet échange de « piques » avec le *uetus poeta* participe du « spectacle » du prologue et le public doit prendre plaisir à ces querelles qui rappellent des spectacles déjà vus ou annoncent le spectacle à venir⁷⁷.

L'usage métadiscursif d'*oratio*, qui distingue Térence de Plaute, trouve donc son corollaire, et sans doute son explication, dans le caractère métapoétique et polémique de ses prologues. La référence au contexte judiciaire, omniprésente dans le prologue de l'*Heautontimoroumenos*, et l'emploi d'*oratio* dans le sens de « plaider » à deux reprises plus tôt dans ce prologue expliquent sans doute également l'emploi d'*oratio* au vers 46 : Térence joue sur les multiples significations de ce terme, de même qu'il joue du double sens de l'expression *in utramque partem* au vers suivant. Ce jeu avec la parole et le contexte judiciaires n'est pas propre à Térence, et l'image du public juge est également présente, par exemple, dans le prologue de l'*Amphitryon* de Plaute (15-16), associée à la conventionnelle demande de silence. Elle est réactivée par Térence d'une manière nouvelle, plus développée, dans le contexte des querelles contre le *uetus poeta*.

Notons que Térence signale lui-même le caractère ludique de cette référence au contexte judiciaire en soulignant l'écart qui existe entre le *prologus orator* et un citoyen romain prenant la défense d'un autre dans le cadre d'un tribunal :

*Sed hic actor tantum poterit a facundia
quantum ille potuit cogitare commode
qui orationem hanc scripsit quam dicturus sum.* (Ter. *Heaut.* 13-15)

Mais le défenseur que je suis tirera autant d'efficacité de son éloquence que s'est montré efficace, pour penser correctement, celui qui a écrit le présent discours que je m'appête à prononcer.

Après avoir joué de la polysémie du terme *actor* aux vers 12 et 13 (*actor* désigne l'exécutant d'un spectacle comme d'un discours et peut donc être utilisé dans les deux contextes, judiciaire et théâtral), Térence rappelle que le *prologus* prononce un discours dont il n'est pas l'auteur, l'*auctor*, mais qui a été écrit par le *poeta* ; Cicéron établit la même distinction entre l'acteur exécutant (*actor*) de paroles qui ne sont pas les siennes, et l'orateur auteur (*auctor*) de ses propres paroles, qui jouissent donc de l'*auctoritas* qui est la sienne⁷⁸. Le *prologus* de la comédie n'est pas un *auctor*, et, en tant qu'acteur, frappé d'infamie, il ne peut pas défendre un citoyen romain en faisant fond sur son *auctoritas* – c'est cet écart, et donc la dimension ludique de la figure d'*orator* construite sur la scène, que Térence exhibe. Car cette figure est construite pour faire rire le public – qui prend plaisir à reconnaître les motifs connus de la querelle contre le *uetus poeta* – en même temps que pour manifester l'habileté de Térence.

C'est dans ce contexte d'une *captatio benevolentiae* ludique et virtuose qu'il faut donc replacer la formule du vers 46 : en affirmant, aux vers 43-45, que les auteurs s'adressent systématiquement à lui pour jouer les pièces qui exigent de l'énergie, le *prologus* se présente comme un chef de troupe très recherché, et considéré comme le meilleur pour jouer les comédies les plus fatigantes, donc comme un acteur de talent. C'est ainsi sur l'annonce d'une

⁷⁷ S. GOLDBERG (1986 : 59) note qu'il ne faut pas considérer les prologues de Térence comme des documents fiables nous renseignant sur les querelles littéraires de l'époque de Térence (démarche qui est celle de N. SLATER 1992) ; car leur enjeu ne se situe pas sur le plan de la théorie dramatique, mais sur celui de la pragmatique dramaturgique (« practical dramaturgy »), leur objectif étant d'attirer l'attention du public et de le séduire.

⁷⁸ Cic. *De Orat.* II, 193-194.

démonstration de son talent et d'un spectacle varié, qui mêle rythmes lents et rythmes enlevés (*in utramque partem*), que le *prologus* termine sa *captatio benevolentiae* : Térence annonce que sa pièce sera un moment de virtuosité – virtuosité du dramaturge comme de l'acteur. La *pura oratio*, composée par le premier et jouée par le second, sera la parfaite illustration de cette double virtuosité ludique : cette formule promet des situations d'interaction où un personnage agit sur un autre par la parole, en même temps qu'elle manifeste, en reprenant la référence au contexte judiciaire qui structure tout le prologue, l'habileté avec laquelle Térence joue des différentes formes que peut prendre la parole.

S'il semble difficile, dans cette formule du vers 46, de continuer à traduire *oratio* par « discours » à cause des implications formelles restrictives de ce terme en français, qui ne correspondent pas, comme nous l'avons montré plus haut, au sens premier d'*oratio*, nous ne disposons pas d'un terme français qui permette de rendre compte de ce sens tout en ménageant la référence implicite au contexte oratoire présente dans le prologue de l'*Heautontimoroumenos*. S'il faut cependant proposer une traduction de la formule

In hac est pura oratio (Ter. *Heaut.* 46)

c'est au terme « parole » que nous préférons avoir recours, en traduisant par exemple ainsi :

Dans la pièce d'aujourd'hui une parole limpide est à l'œuvre pour vous convaincre.

Qu'il soit permis de prendre cette liberté avec le texte de Térence afin de rendre présente la référence au contexte oratoire dont le terme *oratio* est ici porteur sans perdre de vue la finalité première de l'*oratio* comique, parole efficace d'un acteur face à un autre mais surtout face aux spectateurs dont il s'agit d'obtenir les applaudissements au terme d'un spectacle réussi, dont la parole est un matériau.

3. L'art oratoire des personnages de l'*Heautontimoroumenos*

Compris ainsi, comme interaction verbale efficace entre deux personnages en même temps que comme jeu avec les diverses formes de parole, le terme *oratio* pourrait s'appliquer quasiment à n'importe-quelle scène de l'*Heautontimoroumenos*. Nous nous contenterons d'évoquer rapidement quelques exemples de la virtuosité verbale des personnages de cette comédie, et de la dimension ludique que peut prendre la manipulation des formes mêmes de l'*oratio* argumentative.

3.1. La rhétorique de Chrémès

On pourrait par exemple analyser sous cet angle la première scène de la comédie, qui semble répondre aux attentes créées par le prologue : Chrémès y met en effet en œuvre une argumentation bien huilée pour amener Ménédème à se confier à lui, et surtout, préalable nécessaire, à accepter d'entrer en relation avec lui. Après avoir engagé le dialogue par une concession, Chrémès fait feu de tout bois pour justifier l'existence d'un lien entre son voisin et lui, lien qui repose sur la sympathie pour sa *uirtus*, sur leur simple voisinage (qui selon Chrémès confine à l'*amicitia*, ce qui est souvent le cas dans les comédies), et pour finir sur le plus petit dénominateur commun, le fait d'appartenir au genre humain (*homo sum...*). On note dès sa première réplique l'intégration d'une objection potentielle de son interlocuteur, suivie de la réponse qu'y apporte Chrémès – procédé rhétorique⁷⁹ qui a de plus pour avantage d'instaurer

⁷⁹ Voir par exemple Quint. *Inst.* IX, 2, 14-16.

un dialogue alors que Ménédème ne semble pas s'y prêter. Chrémès recourt également aux questions rhétoriques, et propose à Ménédème une alternative (78-79) : soit l'attitude de Ménédème constitue un modèle que Chrémès doit suivre, soit ce dernier doit l'en détourner – dans les deux cas, l'hypothèse repose sur une vérité générale et vise à instaurer une relation dissymétrique entre les deux *senes*, l'un devenant censeur ou conseiller de l'autre, un *auctor* donc.

Car la rhétorique de Chrémès vise à lui faire acquérir une posture d'*auctoritas* face à ses divers interlocuteurs : Ménédème, qui finit par se soumettre à son influence et par suivre ses conseils, Clitiphon, ou encore Sostrata, que Chrémès chapite abondamment. Les procédés rhétoriques de Chrémès relèvent donc de l'*oratio* par leur forme, mais aussi par leur finalité, puisqu'ils instaurent ou visent à instaurer une interaction verbale dans laquelle Chrémès domine ses partenaires et maîtrise leurs actions. Mais si le terme *oratio* correspond bien aux paroles du personnage de Chrémès, c'est bien entendu Syrus qui manifeste au plus haut point dans la comédie la maîtrise des interactions verbales et la capacité à agir et faire agir les autres par ses paroles : dès sa première entrée, il manipule ainsi les deux jeunes gens, faisant cesser les exclamations pathétiques de Clinia en dressant un tableau vivant de sa rencontre avec Antiphila (hypotypose), puis poussant Clitiphon à accepter la ruse qu'il a inventée, malgré ses risques. C'est également par ses paroles qu'il façonne la vision que Chrémès a de la situation des deux jeunes gens, le plongeant durablement dans l'erreur, ou qu'il maîtrise les mouvements de ses partenaires, faisant notamment sortir Clitiphon de scène à deux reprises. Si les procédés verbaux employés par Syrus sont multiples, on remarque que, comme Chrémès, même si c'est dans une moindre mesure, il prononce de nombreuses *sententiae*, formules à valeur de vérité générale qui sont un matériau de l'*oratio* et qui lui permettent d'exprimer son autorité.

3.2. L'ironie de Bacchis

Car les procédés rhétoriques sont tout particulièrement exploités par Térence quand les personnages se trouvent dans des situations de rivalité – rivalité pour la maîtrise de l'action, comme Chrémès et Syrus, rivalité entre deux personnages doués d'*auctoritas*, comme Chrémès et Ménédème ou encore Chrémès et Sostrata, mais aussi rivalité pour la maîtrise de la scène et du jeu, sans que cette rivalité soit nécessairement inscrite dans l'intrigue. Il est ainsi intéressant de noter que, des trois occurrences d'*oratio* présentes dans le corps de la comédie (et qui s'ajoutent aux trois occurrences du prologue), deux apparaissent pour désigner l'interaction verbale entre Chrémès et son épouse : au vers 1010, évoqué plus haut, mais aussi au vers 615 lors de la première entrée de Sostrata, sur le mode interrogatif (*quid uolt sibi, Syre, haec oratio ?*, « Syrus, que veulent dire ces paroles ? ») ; si l'on peut y voir une simple interrogation sur le sens des paroles de Sostrata (qui est pourtant limpide pour le spectateur), la réponse de Syrus, qui décrit Sostrata comme *tristis* et évoque ses craintes pour Chrémès (620), laisse supposer que l'esclave s'attend à voir Sostrata jouer une scène de *matrona irata* – l'interrogation porterait alors également sur la forme que va prendre l'interaction verbale entre les deux époux, telle qu'elle peut être déduite des paroles de Sostrata aussi bien que de son jeu. Qui va dominer la scène ? Voilà la question que pose Chrémès implicitement, et ce alors même que l'intrigue n'instaure aucun conflit entre sa femme et lui.

La dernière occurrence d'*oratio* apparaît dans la première réplique de Bacchis, et elle s'associe également à une situation de rivalité purement ludique – puisque sur le plan de l'intrigue Bacchis et Antiphila ne sont pas en concurrence amoureuse :

*BA. Edepol te, mea Antiphila, laudo et fortunatam iudico,
id cum studuisti isti formae ut mores consimiles forent,
minimeque, ita me di ament, miror si te sibi quisque expetit ;*

*nam mihi quale ingenium haberes fuit indicio oratio,
et cum egomet nunc mecum in animo uitam tuam considero
omniumque adeo uostrarum, uolgens quae ab se segregant,
et uos esse istius modi et nos non esse haud mirabilest.* (Ter. *Heaut.* 381-387)

Bacchis – Par Pollux, ma chère Antiphila, je t’approuve et te juge heureuse d’avoir pris soin d’accorder tes manières avec ta beauté et je suis pas du tout étonnée, les dieux m’en soient témoins, que chacun veuille t’avoir pour soi ; car tes paroles m’ont prouvé quelles qualités tu possèdes, et maintenant que pour ma part j’examine en moi-même, dans mon cœur, ta vie et celle, d’ailleurs, de toutes les femmes de votre catégorie, qui éloignent d’elles les gens, il n’est pas étonnant que, pour votre part, vous soyez faites du bois dont tu es faite, tandis que nous, nous ne le sommes pas.

La formule du vers 384 exploite des clichés moraux⁸⁰, mais sa coloration morale est superficielle, et sert plutôt à souligner l’ironie de la courtisane : l’affirmation selon laquelle l’*oratio* révèle l’*ingenium* n’est pas avantageuse pour Antiphila, puisque Bacchis ne la laisse pas parler ! Quant à la *uita* d’Antiphila, objet d’un examen insistant de la part de Bacchis, elle est immédiatement assimilée à celle d’un groupe dont la définition peut être comprise d’une manière doublement ironique : Antiphila fait partie des femmes honnêtes qui n’accueillent pas les inconnus chez elles, par respect de la *pudicitia* propre à toute bonne épouse (ou future épouse) romaine – ce qui l’oppose explicitement aux courtisanes, qui ont sans cesse des contacts avec l’extérieur ; mais on peut voir également une antiphrase dans cette formule, qui est le pendant du *te sibi quisque expetit*, dont l’ironie est évidente ; en effet, ce sont les courtisanes qui mettent les jeunes gens à la porte pour mieux les attirer. Les généralisations de Bacchis, malgré leur apparente couleur morale, ont donc pour but de présenter Antiphila comme une anti-*meretrix* ou une non-*meretrix* – construction du personnage qui était déjà annoncée dans le portrait d’Antiphila par Syrus⁸¹. Cela est confirmé par l’opposition explicite que Bacchis établit entre le *uos* qui désigne le groupe de femmes dont Antiphila fait partie, et le *nos* des courtisanes, dans la formule quasiment tautologique du vers 387. Si Bacchis n’explicite pas les causes de cette opposition, elle la suggère en évoquant peu après la beauté des courtisanes (*forma nostra*, 389) qui leur attire des *amatores* – beauté qui se trouve ainsi implicitement opposée à la *forma* d’Antiphila évoquée au vers 382. La rhétorique très maîtrisée de Bacchis, tout comme son ironie, ont pour but de présenter Antiphila comme dénuée de la séduction propre aux *meretrices* et, par contraste, de confirmer la construction de Bacchis comme une *meretrix* accomplie. Cette tirade constitue une démonstration de l’habileté rhétorique mais aussi ludique de Bacchis, qui s’impose sur le devant de la scène face à une Antiphila quasi-muette (elle ne prononcera pas plus de 5 vers). La mention de l’*oratio* d’Antiphila illustre l’implication ludique de ce terme, qui se trouve étroitement associé ici au jeu des personnages, et notamment à la façon dont ils actualisent la *persona* de la *meretrix*.

La dimension rhétorique du terme *oratio* n’est donc pas séparable, chez Térence, d’une dimension ludique ; *oratio* désigne les interactions verbales en tant qu’elles manifestent le jeu des personnages ainsi que les relations qu’ils entretiennent sur scène, parfois indépendamment de l’intrigue. En ce sens l’*Heautontimoroumenos* est effectivement une démonstration de *pura oratio*, les relations ludiques entre les personnages étant sans cesse renégociées, quand elles ne sont pas frappées par le double sens et l’ironie.

⁸⁰ Elle rappelle d’autres propos gnomiques, formulés plus tôt par Syrus au sujet de la même Antiphila, sur la correspondance entre *uita* et *ingenium* (Ter. *Heaut.* 282-284).

⁸¹ Ter. *Heaut.* 285-301 ; voir aussi *Heaut.* 226.

3.3. Argumentations ludiques : « avec des si... »

On relève également dans cette comédie, comme dans son prologue-plaidoyer, de nombreux jeux avec la forme même de l'*oratio* et avec les matériaux de la parole rhétorique. Nous n'en prendrons que deux exemples, chez le personnage de Chrémès, marqué par un usage massif des outils de la rhétorique. Le *senex*, qui tente sans cesse d'affirmer son autorité, prononce un très grand nombre de *sententiae*, formules générales à valeur gnomique. Mais il abuse tant de cette forme que certaines de ses *sententiae* semblent ambiguës, voire dépourvues de sens : dans les vers 208-209, il semble que l'effet sonore obtenu par la répétition de la syllabe *con-* (*consimila consequi consilia*) l'emporte sur la signification de la *sententia*, la maxime ressemblant à une lapalissade⁸² ; quant au vers 203⁸³, il présente une opposition à deux termes entre *hunc* et *illum* d'une part et *ex illius* et *ex huius* d'autre part, dans un parallélisme d'expression renforcé par l'effet de chiasme ; mais ce faisant Térence rend les deux parties de l'alternative posée par cette interrogation double quasiment équivalentes sur le plan du sens, les référents des pronoms *hic* et *ille* n'étant pas clairement identifiés. Cette *sententia* s'intègre à une réplique qui en est parsemée, et participe de la création de la figure de Chrémès, donneur de leçons universel. Elle illustre aussi le travail de manipulation du matériau verbal qui est essentiel à la création de la comédie, et qui se manifeste par des jeux de mots⁸⁴, des reprises lexicales voire de phrases entières, des jeux de sonorité, etc.

Certains énoncés gnomiques, mais aussi certains développements argumentatifs relevant de l'*oratio* au sens rhétorique du terme, semblent ainsi être créés par Térence pour le pur plaisir du jeu avec le matériau verbal. Ainsi Syrus tente-t-il gratuitement de convaincre Chrémès de promettre sa fille à Clinia (Ter. *Heaut.* 780-787)⁸⁵. Et que dire des nombreux jugements qu'émet Chrémès à propos des actions de Ménédème et de Clinia, à grands renforts de *sententiae* ? Certains d'entre eux sont d'autant plus vains qu'ils consistent à réécrire l'histoire à l'irréel du passé ou du présent⁸⁶. Avec des « si », Chrémès mettrait Rome en bouteille, ou plutôt ferait de Clinia un *adulescens* obéissant et de Ménédème un père indulgent. Des hypothèses d'autant plus gratuites qu'elles reposent sur des présupposés incompatibles avec le code des *personae* comiques (un *adulescens* ne se confie pas à son père, il aurait plutôt pour habitude de le fuir !). La manière excessive dont Chrémès manipule l'*oratio* et les formes de la rhétorique, notamment les *sententiae*, manifeste sa volonté de s'imposer comme personnage doté d'autorité face à ses différents partenaires, et donc comme maître du jeu, rival du *seruus callidus*, mais laisse également planer, dès le début de la comédie, un doute sur l'efficacité de ses interactions verbales avec les autres : par leur caractère gratuit ou peu clair, autant que par l'excès de leur nombre, les *sententiae* de Chrémès semblent d'autant plus vaines que son autorité est bafouée par son fils et par son esclave, véritable maître du jeu ; notons aussi que, lors de son premier dialogue avec son épouse, Chrémès affirme certes son autorité, mais retarde en même temps l'annonce de la reconnaissance – sur le plan de l'intrigue, c'est Sostrata qui a dans cette scène une parole efficace, malgré l'apparente supériorité morale de son époux. D'une manière

⁸² Ter. *Heaut.* 208-209 : *Verum ubi animus semel se cupiditate deuinxit mala, / necesse est, Clitipho, consilia consequi consimilia*, (« Mais une fois que l'esprit s'est enchaîné à un mauvais désir, il est inévitable, Clitiphon, que s'ensuivent des desseins similaires »).

⁸³ Ter. *Heaut.* 203 : *Huncine erat aequum ex illius more an illum ex huius uiuere ?* (« Qu'est-ce qui était juste : que celui-ci vive selon les volontés de celui-là, ou celui-là selon les volontés de celui-ci ? »).

⁸⁴ Par exemple Ter. *Heaut.* 356.

⁸⁵ Cette argumentation apparemment inutile prépare cependant Chrémès à céder aux arguments que Syrus déploie ensuite au service d'une seconde ruse (Ter. *Heaut.* 790-798).

⁸⁶ Ter. *Heaut.* 151-157 ; 200-202 ; 533-540.

générale, Chrémès s'illusionne ainsi sur ses interactions avec les autres personnages et sur l'efficacité de sa parole – et c'est là l'un des ressorts comiques de la pièce.

L'expression *pura oratio* constitue ainsi un angle intéressant pour l'étude du personnage de Chrémès⁸⁷, parce qu'il use des procédés rhétoriques auxquels le terme *oratio* fait sans doute allusion chez Térence pour asseoir son autorité et établir avec les autres personnages des interactions verbales à son avantage, mais aussi parce que ses paroles manifestent également la virtuosité ludique avec laquelle Térence manipule, et ce dès le prologue, la langue oratoire. Il n'est cependant pas le seul personnage à manier l'*oratio* – dans tous les sens du terme – pour s'imposer maître de la scène. Bacchis, en parfaite *meretrix mala*, emploie par exemple son *oratio* pour éclipser Antiphila ou pour obtenir de l'argent. Mais c'est sans doute Syrus, parce qu'il manipule les autres personnages grâce à sa maîtrise ludique et oratoire, parce qu'il contrôle l'action en même temps que la perception que les autres en ont, qui représente l'un des sommets de la maîtrise de l'*oratio* en tant que parole efficace, parole qui agit et fait agir.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Textes anciens

- Cicéron, *De l'orateur. Livre II*, E. COURBAUD (éd.), Paris, Les Belles Lettres, « Collection des Universités de France », 1966.
- , *Correspondance V*, J. BAYET (éd.), Paris, Les Belles Lettres, « Collection des Universités de France », 1983.
- Donat, *Aeli Donati Commentum Terenti. Accedunt Eugraphi commentum et scholia Bembina I*, P. WESSNER (éd.), Stuttgart, Teubner, 1962 (1902¹).
- Plaute, *Comédies I-VII*, A. ERNOUT (éd.), Paris, Les Belles Lettres, « Collection des Universités de France », 1961-1990.
- Quintilien, *Institution oratoire VIII-IX*, J. COUSIN (éd.), Paris, Les Belles Lettres, « Collection des Universités de France », 1978.
- Suétone, *Works : Opera II*, trad. J. C. ROLFE, Cambridge-Londres, Harvard University Press, « Loeb Classical Library », 1914.
- Térence, *I. The Lady of Andros. The Self-Tormentor, The Eunuch*, trad. J. SARGEANT, Cambridge - Londres, Harvard University Press, « Loeb Classical Library », 1912.
- , *I. The Woman of Andros. The Self-Tormentor, The Eunuch*, J. BARSBY (éd.), Cambridge - Londres, Harvard University Press, « Loeb Classical Library », 2001.
- , *The Self-tormentor*, A. J. BROTHERS (éd.), Warminster, Aris & Phillips, 1988.
- Térence, *Comédies I-III*, J. MAROUZEAU (éd.), Paris, Les Belles Lettres, « Collection des Universités de France », 1978-1984.

⁸⁷ R. MÜLLER (2007 : 116) fait l'hypothèse qu'elle le concerne directement.

Études critiques

- BENDZ G. 1967, « *Par similisque* », *Arctos : Acta Philologica Fennica*, 5, p. 23-27.
- CALBOLI G. 1964-1965, « La sinonimia latina fino alla prosa classica », *Quaderni dell'Istituto di Glottologia*, 8, p. 21-66.
- FAURE-RIBREAU M. 2012, *Pour la beauté du jeu. La construction des personnages dans la comédie romaine (Plaute, Térence)*, Paris, Les Belles Lettres.
- FLICKINGER R. C. 1907, « On the prologue of Terence's *Heauton*. », *Classical Philology*, 2, p. 157-162.
- GAVOILLE L. 2007, *Oratio ou la parole persuasive. Étude sémantique et pragmatique*, Louvain, Peeters.
- GOLDBERG S. M. 1983, « Terence, Cato, and the Rhetorical Prologue », *Classical Philology*, 78, p. 198-211.
- 1986, *Understanding Terence*, Princeton, Princeton University Press.
- HENRY G. K. 1916, « The Meaning of *stataria* as applied to the comedies of Terence », *Studies on Philology*, 13, p. 72-80.
- KIDD D. A. 1948, « Terence *Heaut.* 46 », *Classical Review*, 62, p. 13.
- LEO F. 1898, *Analecta Plautina : De figuris sermonis II*, Göttingen, Kaestner.
- LORENZO J. 1977, « Estudio de algunas parejas de sinónimos en Cicerón », *Studia philologica Salmanticensia*, 1, p. 157-176.
- MAROUZEAU J. 1959, « Sur deux aspects de la langue du droit », dans *Droits de l'Antiquité et sociologie juridique. Mélanges Henri Lévy-Bruhl*, Paris, Sirey, p. 435-444.
- MCC. BROWN P. G. 2002, « Actors and Actor-manager at Rome in the Time of Plautus and Terence », dans P. EASTERLING & E. HALL (dir.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 225-237.
- MCGLYNN P. 1963-1967, *Lexicon Terentianum*, Londres, Blackie.
- MOUSSY C. 1996, « *Oratio, sermo, contentio* », dans J. DANGEL & C. MOUSSY (dir.), *Les Structures de l'oralité en latin*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, p. 35-44.
- MÜLLER R. 2007, « *Pura oratio und puri sermonis amator* : zu zwei begriffsklippen der Terenz-forschung », dans P. KRUSCHWITZ, W.-W. EHLERS & F. FELGENTREU (dir.), *Terentius poeta*, Munich, Beck, p. 111-125.
- PRIMMER A. 1964, « Zum Prolog des *Heautontimoroumenos* », *Wiener Studien*, 77, p. 61-75.
- SLATER N. W. 1992, « Two Republican Poets on Drama: Terence and Accius », dans B. ZIMMERMANN (dir.), *Antike Dramentheorien und ihre Rezeption*, Stuttgart, M & P, p. 85-103.
- ZUCHELLI B. 1963, *Le denominazione latine dell'attore*, Brescia, Paideia.