

PROLOGVS

[DV]

Si quisquam est qui placere se studeat bonis
quam plurimis et minime multos laedere,
in his poeta hic nomen proficitur suum.
tum si quis est qui dictum in se inclementius
5 existimauit esse, sic existimet
responsum, non dictum esse, quia laesit prior ;
qui bene uertendo et eisdem scribendo male
ex Graecis bonis Latinas fecit non bonas ;
idem Menandri Phasma nunc nuper dedit,
10 atque in Thesauro scripsit causam dicere
prius unde petitur aurum qua re sit suum
quam illic qui petit, unde is sit thesaurus sibi
aut unde in patrium monumentum peruenerit.
de(h)inc ne frustretur ipse se aut sic cogitet :
15 « defunctu' iam sum ; nihil est quod dicat mihi ».
is ne erret moneo et desinat lacessere ;
habeo alia multa quae nunc condonabitur,
quae proferentur post, si perget laedere
ita ut facere instituit. quam nunc acturi sumus,
20 Menandri Eunuchum, postquam aediles emerunt,
perfecit sibi ut inspicundi esset copia.
magistratu' cum ibi adesset, occipit agi :
exclamat furem, non poetam fabulam
dedisse et nihil dedisse uerborum tamen ;
25 Colacem esse Naeui et Plauti ueterem fabulam,
parasiti personam inde ablatam et militis.
si id est peccatum, peccatum imprudenter
poetae, non quo furtum facere studuerit.
id ita esse uos iam iudicare poteritis.

LE PROLOGUE

[*Diverbium*]

S'il est quelqu'un qui s'efforce de plaire aux honnêtes gens
en plus grand nombre possible, et d'en choquer le moins possible,
c'est dans ce nombre que le poète inscrit son nom.
Maintenant s'il y a un homme dont on a parlé en termes un peu rudes
5 à son avis, qu'il se dise bien
que c'est une riposte, non une attaque, puisqu'il a blessé le premier.
C'est lui qui, par une traduction exacte, mais mal écrite,
a fait, à partir de bonnes pièces grecques, de mauvaises pièces latines.
Il vient aussi de donner *Le Fantôme* de Ménandre,
10 et dans *Le Trésor*, il a écrit que celui qui plaide
en premier est celui à qui on réclame l'or, pour dire pourquoi c'est le sien,
avant celui qui le réclame pour expliquer comment le trésor est à lui
et comment il s'est retrouvé dans le tombeau de son père.
Et maintenant qu'il ne s'abuse pas et n'aille pas se dire :
15 « Désormais me voilà quitte, il n'a plus rien à me reprocher ».
Qu'il ne s'y trompe pas, je l'en avertis, et qu'il cesse son harcèlement.
J'en ai bien d'autres, dont je lui ferai grâce pour l'instant,
mais qui sortiront plus tard, s'il continue à me blesser
comme il a décidé de le faire. La pièce que nous allons jouer,
20 *L'Eunuque* de Ménandre, ayant été achetée par les édiles,
il a si bien fait qu'il a obtenu la faveur de l'examiner.
Comme le magistrat était arrivé, on a commencé à jouer.
Il s'écrie au voleur, que ce n'est pas un poète qui donne une pièce,
mais il n'a pas donné le change pour autant.
25 Il existe, dit-il, un *Flatteur* de Naevius et de Plaute, une vieille pièce ;
c'est là qu'ont été pris le personnage du parasite et celui du soldat.
S'il y a péché en cela, c'est péché par ignorance
de la part du poète ; il n'a pas eu l'intention de commettre un vol :
qu'il en est ainsi, vous pourrez tout à l'heure en juger par vous-mêmes.

- ³⁰ « Coláx » Menandri est ; ín ea est parasítus colax
et míles gloriósus ; eās se nón negat
persónas transtulísse in « Eunuchúm » suam
ex Graéca ; sed eas fábulas factás prius
Latínas scisse sése, id uero pérnegat.
- ³⁵ quod sí personis ísdem huic uti nón licet,
qui mágis licet curréntem seruom scribere,
bonás matronas fácere, meretricés malas,
parasítum edacem, glóriosum mílitem,
puerúm supponi, fálli per seruóm senem,
- ⁴⁰ amáre, odisse, súspicari ? dénique
Nullúm est iam dictum quód non sit dictúm prius.
qua re aéquom est uos cognóscere atque ignóscere
quae uéteres factitárunt si faciúnt noui.
date óperam, cum siléntio animum atténdite,
- ⁴⁵ ut pérnoscati' quíd sibi Eunuchús uelit.

- ³⁰ Il y a un *Kolax* (*Le Flatteur*) de Ménandre : il y a dans cette pièce, un parasite,
[un colle-axe,
et un soldat fanfaron. Ces personnages, il ne nie pas
les avoir transportés jusque dans son *Eunuque*
depuis la pièce grecque ; mais que ces pièces aient déjà auparavant été produites
en latin, il nie formellement l'avoir su.
- ³⁵ Et si se servir des mêmes personnages ne lui est pas permis,
qui aura davantage la permission de mettre en scène un esclave qui court,
de représenter de gentilles matrones, des courtisanes méchantes,
un parasite glouton, un soldat fanfaron,
un enfant qu'on échange, un vieillard qui se fait duper par un esclave,
- ⁴⁰ l'amour, la haine, le soupçon ? Pour finir,
rien ne se dit qui n'ait déjà été dit auparavant.
Donc l'équité veut que vous instruisiez l'affaire et que vous excusiez
que, ce que les Anciens ont toujours fait, les Modernes le fassent aussi.
Donnez-nous votre soutien, en silence soyez bien attentifs
- ⁴⁵ afin de bien saisir de quoi il s'agit dans *L'Eunuque*.

COMMENTAIRE

Le prologue chez Térence, bien qu'il soit intégré au texte global dont il constitue les premiers vers, est une section entièrement extérieure à l'action, laquelle ne démarre qu'après le prologue. Il ne s'agit pas, donc, d'y présenter les données essentielles qui permettront au spectateur de comprendre les enjeux de ce qui va suivre : cette partie informative, que Donat suivant Évanthius appelle la *protasis* et qui correspond en gros à l'exposition des Modernes, est réservée chez Térence au tout début de l'acte 1 et elle se fait en action. Le prologue, pour la partie informative qu'il contient, donne seulement des indications métathéâtrales (la pièce s'intitule ainsi, elle est modelée sur une pièce grecque intitulée ainsi) qui, au fond, recourent des éléments qui figurent dans la didascalie. Le statut principal de ce prologue est d'être un argumentaire hors d'œuvre⁹. Son intégration au texte de la comédie qu'il inaugure se fait par le choix d'une métrique dramatique, le sénaire iambique, et par le fait que Prologus est traité comme un nom de personnage ; l'intégration au spectacle se fait par le fait que le texte du prologue est prononcé comme du *diverbium* et mis dans la bouche d'un personnage Prologus, joué par un acteur dans le lieu scénique même où les personnages joueront tout à l'heure leur rôle.

Évanthius (*Com.* 7, 2) évoque une intéressante typologie du prologue :

Le prologue est le premier texte. Le mot vient du grec *πρῶτος λόγος* (premier discours), ou signifie un morceau oratoire qui précède la véritable composition de la fable (*ὁ πρὸ τοῦ δράματος λόγος*, le discours d'avant la pièce). Il y en a quatre espèces : le prologue *συστατικός* ou *commendativus* (de recommandation), dans lequel le poète ou la pièce se recommandent au public ; l'*ἐπιτιμητικός* (de reproche) ou *relativus* (en rapport), dans lequel sont rapportées ou bien des insultes envers un adversaire ou des formules

9. Sur la fonction traditionnelle du prologue, voir PARKER 1996, 603 qui cite Arist. *Rhet.* 1415a, Evanth., *Com.* 7, 2 et Eugraph. *And. praef.* 3, 8.

de gratitude au public ; le δραματικός (en action) ou *argumentativus* (en intrigue), qui expose l'intrigue de la pièce ; le μικτός ou *mixtus* (mixte), qui comprend tous les autres.

Le prologue térentien ne répond au fond complètement à aucun de ces quatre types. Il est proche du type mixte, certes, mais ne l'est pas tout à fait puisque, n'étant jamais en action, il ne comprend pas « tous les autres » comme le voudrait la définition d'Évanthius. En revanche il est presque à chaque fois et *commendativus* et *relativus* dans la mesure où il se défend d'une attaque en attaquant à son tour un adversaire jaloux.

Le prologue à la manière de Térence ne ressemble pas à celui de Plaute¹⁰. Chez Plaute, d'abord, il n'y a pas toujours de prologue : ainsi dans *Cist.*, *Curc.*, *Epid.*, *Merc.*, *Mil.*, *Stich.* ; ou alors il peut être explicitement postérieur à Plaute, comme celui de *Casina*. Quand il y a un prologue, tout en donnant souvent des indications sur le titre, l'auteur (par exemple Pl. *Asin.* 11 *Maccus uortit barbare* ou *Men.* 3 *apporto uobis Plautum lingua, non manu*) et sur le modèle grec, il se donne aussi presque toujours le rôle d'informer sur l'intrigue. S'il arrive que ce soit le personnage Prologus qui le prononce (ainsi dans *Asinaria* par exemple ou dans *Truculentus*), c'est parfois un personnage de la pièce qui donne ce hors-d'œuvre (par exemple Mercure dans *Amphitryon*) ou encore un *deus ex machina* comme dans *Rudens* avec l'étoile Arcture qu'on ne reverra pas dans la pièce ou même deux divinités à usage unique, comme les allégories *Luxuria* et *Inopia* dans *Trinummus* ; ce n'est jamais le cas chez Térence, où c'est toujours Prologus ou exceptionnellement le chef de troupe Ambivius Turpion qui prend en charge nommément cette fonction mais jamais un Dave, un Parménon ou un Déméa. Quand chez Plaute apparaît Prologus, il peut même être associé à des personnages de la pièce sur scène : ainsi dans *Les Captifs*, où Prologus montre Tyndare et Philocrate en expliquant qui ils sont et d'où part l'intrigue qui va commencer. S'il y a dans les prologues de Plaute de réels procédés comiques et beaucoup de métathéâtre, il n'y a pas chez lui en revanche d'intention polémique.

On peut penser que Térence est l'inventeur de ce genre littéraire du prologue polémique, qui s'apparente un peu à la parabase aristophanienne qui intervient, elle, vers le milieu de la pièce. Nous

10. Toutefois, contre l'idée reçue que Térence est le seul à user du prologue pour des réflexions métalittéraires, voir PARKER 1996, 602 qui cite à juste titre chez Plaute *Amph.* 60-64 et *Capt.* 57-58, sur les personnages-types, et d'autres textes plautiniens concernant les attentes génériques et la défense de l'auteur contre ses détracteurs.

n'avons aucun signe qu'une telle pratique ait existé dans la Comédie nouvelle athénienne¹¹. Le prologue extra-dramatique est romain, le prologue polémique est térentien.

Le prologue de *L'Andrienne*, le tout premier manifeste de Térence, montre dès le vers 5 comment les circonstances du concours théâtral, l'actualité en somme, ont infléchi la fonction initiale du prologue, consistant surtout en théorie en la narration des tenants et aboutissants de l'intrigue, pour l'orienter vers une auto-justification :

le poète perd son temps à rédiger des prologues non pas pour raconter l'argument mais pour répondre aux calomnies d'un vieux poète malveillant.

Ce nouveau genre du prologue polémique est donc né de la jalousie que Térence, jeune écrivain doué et protégé des grands, a fait naître au cœur d'un auteur plus âgé, jusque là roi de la scène, que Térence ne nomme jamais et que Donat nous dit être Luscius de Lanuvium. La polémique littéraire qui s'engage entre les deux dramaturges va durer toute la courte carrière de Térence. Et il va, prologue après prologue, contribuer à aggraver leur différend dans la mesure où, alors que Luscius agit à l'ancienne, en faisant courir des rumeurs et des calomnies sur le jeune concurrent, qui restent cantonnées à des conversations mondaines, avant de lancer une cabale au moment de la représentation ou de la générale en organisant des concerts de huées et de quolibets, Térence riposte sur le théâtre même par la bouche de Prologus, donnant à ses justifications et surtout à ses attaques une publicité foudroyante. Ses prologues nous retracent donc toute l'histoire de cette haine littéraire¹².

Nous ne savons pas grand'chose de Luscius de Lanuvium. Ce que nous en savons émane des prologues de son farouche rival et doit donc être tempéré. Nous le savons plus âgé que Térence, peut-être en fin de carrière. Nous supposons qu'il a dû pâtir du vedettariat de Cécilius qui, entre la génération de Plaute et Naevius et celle de Térence, occupait le devant de la scène. À la mort de Cécilius, Luscius a sans doute espéré devenir le maître de la *palliata*. Mais cette primauté a été courte : à peine Cécilius mort, voilà que paraît Térence et qu'il gagne la palme avec sa première pièce *L'Andrienne*¹³.

11. Il est assez probable (BROTHERS 1969, 315), eu égard à ce que nous savons de la pratique du comique grec, que la pièce de Ménandre avait, dans son prologue, une exposition de la situation initiale, même si cette opinion et surtout la forme de cette exposition (personnage divin ou non) est discutée (KRUSCHWITZ 2004, 74 note 16).

12. Cf. FABIA 1888, p. 101.

13. Si l'épisode qu'on lit dans la *Vie de Térence* est vrai (et non pas légendaire) selon lequel Térence a croisé Cécilius, lui a lu son *Andrienne* et a reçu les plus grands

Nous possédons trop peu de renseignements sur son œuvre pour en juger. Volcatius Sedigitus, pour qui, dans son canon des comiques latins (voir Aulu-Gelle 15, 24), Cécilius est le meilleur alors que Térence occupe la sixième place, met Luscius au neuvième et avant-dernier rang. Mais comme la dernière place est réservée à Ennius, on peut douter du bien-fondé de ce classement. En tout cas le choix que fit Luscius de transposer *Le Fantôme* (*Phasma*) et *Le Trésor* (*Thesaurus*) de Ménandre, sur lesquels Donat nous renseigne, témoigne au moins d'une forme de goût et de raffinement. Ces deux pièces ont sans doute d'ailleurs eu un succès suffisant pour laisser des traces dans la mémoire des spectateurs, sans quoi les attaques que Térence porte contre elles dans le prologue de *L'Eunuque* tomberaient à plat¹⁴.

Nous pouvons reconstituer ainsi la querelle des Anciens et des Modernes qui s'est jouée à partir de 166. Térence, protégé par des grands hommes, met au concours sa première pièce, *L'Andrienne* (que le grand Cécilius avait eu peut-être le temps de lire et d'approuver). Luscius parvient sans doute à avoir accès au texte de la pièce ou à en savoir l'essentiel par les édiles qui la retiennent pour le concours. De là commence une cabale orchestrée par Luscius sur le fait que *L'Andrienne* contamine deux pièces grecques, *L'Andrienne* et *La Périnthienne* de Ménandre, ce qui a pour effet de démonétiser en quelque sorte la seconde pièce, qu'on ne pourra plus dire inédite. Et de fait Donat nous explique que Térence, pour faire sa propre *Andrienne*, a combiné les deux pièces grecques pour obtenir une comédie à double intrigue amoureuse ; ainsi la première scène est tirée de *La Périnthienne* ainsi que (au moins) les vers 368-369 qui correspondent à un fragment de *Per.* donné par Athénée et même (la chose avait apparemment échappé aux détracteurs de Térence) Donat nous apprend que les vers 959 et suivants sont un emprunt à une troisième pièce ménandrienne, *L'Eunouchos*. À ce reproche de *contaminatio* qui avait couru avant la représentation, Térence répond dans son prologue et s'explique en minimisant la gravité de la faute : certes il a emprunté à une autre pièce de facture très proche

éloges du maître, alors l'embellie pour Luscius aura vraiment été de courte durée, l'apogée du jeune prodige se faisant du vivant même du vieux Cécilius. Si, comme c'est plus probable, cette rencontre providentielle entre Cécilius et Térence n'a pas pu se passer, alors Luscius a pu briller seul peut-être pendant deux ans.

14. PARKER 1996, 603 remarque à juste titre que cette déclaration, avant d'aborder des questions de concurrence entre auteurs, souligne bien que le public s'intéresse à ces débats et qu'il devait suivre avec passion, au moins pour une partie, les compétitions entre poètes.

des éléments utiles à son propos ; une peccadille en somme. Et son auto-justification prend alors une allure polémique : ce qu'il a fait, c'est ce que faisaient les grands auteurs du passé, Naevius, Ennius, Plaute. Térence, toujours dans le prologue de sa première pièce, se place donc sous la bannière de ces brillants *auctores* (And. 19) et affirme préférer leur brillante « négligence » (vers 20) à l'« obscure diligence » de ses adversaires (21), qui n'y entendent rien (17). Et il finit en menaçant de révéler à son tour les fautes de goût et de métier de ses détracteurs. On peut imaginer la fureur de Luscius et de sa clique de se voir ainsi humiliés en public (fût-ce sans attaque nominative), sur la scène même du festival où lui-même donne une pièce (peut-être *Le Trésor* ou *Le Fantôme*).

La riposte de Luscius emprunte les mêmes armes que la première fois : si l'on suit l'hypothèse chronologique de FABIA, *L'Eunuque* est la deuxième pièce de Térence, et c'est à elle que Luscius va s'en prendre. Le scénario de la cabale est expliqué aux vers 19-22, d'une façon qui n'est pas entièrement claire. Au vers 22, Térence écrit *cum magistratus adesset* (en présence du magistrat). Mais VETTER 1952 fait remarquer que le *cum* temporel suivi du subjonctif ne se rencontre pas ailleurs dans Térence, ce qui exclurait donc de l'interpréter comme un simple circonstant « comme le magistrat était arrivé ». De plus, la place emphatique dans le vers de *magistratus* ne s'expliquerait pas bien s'il s'agissait du simple récit de l'incident causé par Luscius de Lanuvium. VETTER propose de ponctuer ainsi : *postquam aediles emerunt, perfecit sibi ut inspiciundi esset copia, magistratus quom ibi adesset. - occepta est agi* et de comprendre : « quand les édiles eurent acheté la pièce il fit en sorte d'avoir la possibilité de l'examiner une fois que le magistrat serait là ; la pièce commença », rapportant ainsi la proposition en *cum* au contenu de la demande de Luscius, au discours indirect. Il explique alors la chose ainsi : quand les édiles eurent payé un prix inouï pour l'achat de cette pièce, Luscius plein de jalousie demanda qu'on lui permît de lire la pièce en présence du magistrat qui devait contrôler ce qu'il faisait et qui, surtout, possédait le manuscrit de Térence qui n'était pas en libre circulation. Il lut la pièce et ne manifesta aucune réaction particulière, puis quand on commença à jouer, il se mit à hurler des insultes que rien ne laissait attendre puisqu'il n'avait rien dit à la première lecture. D'où la virulence de Térence contre les façons de faire du poète de Lanuvium.

La représentation dont il s'agit n'est pas ouverte au public mais doit s'interpréter comme une sorte de pré-générale¹⁵ : c'est entre

15. Voir GILULA 1989, 96-97.

l'achat et la programmation de la pièce et la représentation officielle que, en présence des édiles mêmes qui assistent à la pré-générale, Luscius, qui a eu le texte de la pièce entre les mains et un peu de temps pour préparer son happening, crée le scandale en criant au voleur.

Cette fois, son grief contre son jeune rival est non seulement que la pièce contamine deux comédies grecques, *L'Eunouchos* et *Le Kolax* de Ménandre¹⁶, mais encore qu'elle plagie aussi une *palliata* de Naevius et Plaute, *Le Flatteur (Colax)*. Ici encore, c'est sur la scène lors de la représentation que Térence fait sa réponse. Et là encore son plaidoyer prend une allure de querelle des Anciens et des Modernes : à ceux qui écrivent mal et se contentent de bien adapter (*bene uortendo... scribendo male*), Térence préfère la liberté de ceux qui refont du neuf avec du vieux¹⁷. Et il met la menace de *L'Andrienne* à exécution en révélant une faute technique dans une pièce de l'auteur du récent *Fantôme* (peut-être donc la pièce que Luscius avait donnée en 166, l'année de *L'Andrienne*), à savoir *Le Trésor*.

Les Modernes, en l'espèce, c'est l'école traditionaliste de Luscius pour qui un modèle grec doit être respecté : il faut traduire scrupuleusement une et une seule pièce à la fois sans apporter d'innovation, respecter son public en lui livrant une pièce strictement inédite en latin ; les Anciens, c'est l'école latine de Plaute, chez qui on sait que l'adaptation produit des anachronismes, des jeux de mots spontanés, des situations inventées, du romain dans le grec. Et c'est bien sûr la possibilité de mixer deux intrigues en une, notamment pour obtenir une double intrigue amoureuse (comme dans *L'Andrienne*). Comme le remarque à juste titre RAND 1932, 60, Térence est parti d'une pièce à simple intrigue et l'a combinée avec une autre pour obtenir une pièce conforme à ses idées de la double intrigue. Il ne s'est pas contenté de prendre au *Kolax* des personnages et des situations, il a su les combiner pour former une nouvelle et efficace machine dramatique. Et cette technique, qui s'obtient en effet par une *contaminatio*, il la revendique (vers 31-32), comme il l'avait fait dans le prologue de *L'Andrienne* : cette

16. Sur les éléments empruntés au *Kolax* et leur distribution possible, voir le résumé des positions de la critique chez KRUSCHWITZ 2004, 73 note 10.

17. PARKER 1996, 613 note avec raison que le reproche premier que Térence fait à Luscius, c'est d'avoir sacrifié l'inventivité plautinienne dans l'adaptation à une traduction exacte, certes, mais sans aucun intérêt des pièces grecques. Cela induit par ailleurs que Térence n'entend pas traduire Ménandre, mais réinventer une intrigue à l'aide de Ménandre.

fusion des deux pièces de Ménandre en une seule produisent bel et bien une nouvelle pièce, son *Eunuque* à lui (*Eunuchum suam*, 32).

Et cette rivalité entre Térence et Luscius de Lanuvium, qui témoigne de cabale en prologue d'une réelle divergence esthétique, se poursuivra au-delà de *L'Eunuque*.

Cette histoire faite d'attaques-ripostes semble résoudre la question de l'auctorialité des prologues térentiens, qui a pu être posée mais qui en gros, depuis la thèse que FABIA a consacrée à ce sujet en 1888 et malgré quelques doutes ici ou là, est aujourd'hui réglée consensuellement en faveur de l'authenticité. C'est bien Térence qui est l'auteur des prologues. La preuve en est donnée exemplairement par le prologue de *L'Eunuque* : Térence y répond pratiquement en direct au grief de plagiat qui vient de lui être fait lors de la pré-générale. C'est entre cette répétition, à laquelle Luscius a assisté, et la représentation officielle qu'il a rédigé son prologue polémique. L'urgence, l'allusion à l'actualité brûlante lui garantissent en quelque sorte sa signature térentienne. GILULA 1989 donne une bonne idée du statut du texte de prologue, à penser comme un texte additionnel. Il serait faux, selon elle, d'imaginer que l'auteur donne une édition écrite d'un texte prêt à la publication. Les édiles achètent le spectacle sur manuscrit. Les acteurs ont un texte manuscrit de la pièce pour pouvoir apprendre leur rôle. Et rien n'empêche de croire que, étant donné que l'auteur devait sûrement assister aux répétitions, ce texte soit évolutif, comme l'a été celui de Molière avant d'être sacralisé par l'impression. Quant au prologue de riposte aux attaques en cours, il est nécessairement fait dans l'urgence et confié au tout dernier moment à un comédien, sans doute le plus jeune de la troupe, celui qui d'une part a une voix assez puissante pour couvrir le bruit d'un public peu discipliné et qui est encore dans l'installation et d'autre part n'a pas un rôle excessif à mémoriser, en sorte qu'il pourra s'approprier ce petit supplément¹⁸. Et ce n'est qu'après coup, pour certaines pièces seulement, que l'ensemble prologue et texte est confié à la copie pour diffusion et devient une œuvre littéraire à lire.

Le prologue de *L'Eunuque* est une machine argumentative en bonne et due forme, dont le plan a à voir avec celui des discours de

18. Il faut mettre à part naturellement les prologues de *Heaut.* et le second prologue de *Hec.* qui ont été confiés au directeur de troupe Ambivius. Mais dans cette situation aussi, quand bien même on peut supposer qu'Ambivius a collaboré à la rédaction (voir GARTON 1972, 60-61, rappelé par GILULA 1989, 95 n. 2), c'est bel et bien Térence qui en est l'auteur comme le montre *Heaut.* 15 qui distingue la part de chaque instance, l'écrivain et le récitant (*scripsit vs dicturus sum*).

Caton l'Ancien (voir BARSBY 1999, 81-82) : exorde avec *captatio benevolentiae* (1-3) ; *accusatio* (4-19a) ; *narratio* (19b-29) ; *refutatio* (30-41) ; conclusion (42-45). Les effets rhétoriques sont nets : oppositions (*quam plurimis...* vs *minime multos*), reprises verbales a *contrario* (2 : *minime (...)* *laedere* vs 6 *laesit* ; 4 : *dictum* vs 6 : *non dictum* ; 24 : *dedisse* vs *nihil dedisse*) ; chiasmes mettant en vedette des groupes antithétiques (1-2 : *laedere bonis* vs *minime multos laedere* ; 7 : *bene uortendo* vs *scribendo male* ; 8 : *ex Graecis bonis* vs *Latinas (...)* *non bonas*) ; allitérations ou jeux morphologiques (42 : *cognoscere atque ignoscere*, 45 : *pernoscatis*). Le vocabulaire est volontairement choisi pour sa couleur juridique, comme il se doit quand on répond à un chicanier. On notera ainsi des expressions techniques comme *nomen fatetur suom* (3), qui est une formule d'enrôlement ou de candidature, *cognoscere* (42), qui signifie dans ce registre « instruire l'affaire », *proferentur post* (18) pour dire « on révélera ultérieurement » <des éléments du dossier>, *unde petitur* (11 : « le défendeur ») et *qui petit* (12 : « le demandeur »), précédés de *causam dicere* (10 : « plaider »). Tout cela donne au texte l'allure d'un plaidoyer pour lequel le public est convoqué en qualité de jury (29 : *uos iam iudicare poteritis* ; 42 : *aequom est uos cognoscere*). Et c'est bien comme tel qu'il fonctionne, en donnant la parole à Prologus ici dans son rôle d'avocat du poète, lequel est donc évoqué à la troisième personne comme le client des discours judiciaires romains.

L'exorde, incluant une *captatio benevolentiae* par laquelle le poète assure le public par le biais de son avocat de toute sa considération, commence par un *Si quisquam* qui est pratiquement une marque générique du discours judiciaire. Il n'est que de voir les premiers mots des discours cicéroniens : les trois quarts commencent par une conjonction de subordination ; parmi eux, quatorze débutent par une conjonction hypothétique : trois commencent par *Etsi* (*Phil.* 12, *Rab. perd.*, *Mil.*) et onze par *Si*, dont six par *Si quis* ou *Si quid* (*Prov. cons.*, *Cael.*, *Rab. Post.*, *Sest*, *Div. in Caec.*, *Arch.*)¹⁹. L'idée est toujours la même : « s'il y a quelqu'un qui mérite l'opprobre, juges, c'est bien lui » ou « s'il y a bien quelqu'un qui est honnête, c'est mon client ». On passe ainsi en quelques mots de la catégorie (les méchants ou les bons) à l'individu (l'adversaire ou mon client), de l'universel au particulier, d'une manière qui fait de la personne ainsi désignée un parangon de sa catégorie ; on met ainsi d'emblée les choses au point sur la caractérologie des forces en présence : je vous parle d'un méchant ou d'un honnête homme exemplaire, le

19. Les cinq autres sont *Vat.*, *Phil.* 14, *Post red.*, *Balb.* et *Caec.*

pire ou le meilleur d'entre nous, un modèle même de vertu ou de vice.

Ici, néanmoins, du fait d'une syllepse de nombre que Donat n'a pas manqué de remarquer dans son commentaire au vers 3, l'effet est légèrement différent. En effet, *si quisquam* au singulier est ensuite repris au vers 3 par le pluriel *in his* ; on a donc en apparence le passage inverse du particulier au général. En réalité, *si quisquam* est un singulier collectif (d'où sa reprise par un pluriel grammatical), qui représente bien une catégorie générale, d'où émerge au vers 3 la personne particulière de Térence, *hic poeta*. L'individualisation n'est donc pas ici le lieu d'une emphase spéciale, comme souvent dans ces exordes en *si quis* : Prologus dit plus modestement qu'il existe des auteurs qui respectent le public et que notre poète en fait partie, qu'il s'enrôle volontiers (*nomen fatetur*) dans cette cohorte d'auteurs dont le programme est de plaire au plus grand nombre sans blesser personne, du moins en conscience. Naturellement, le public qui goûte ces joutes oratoires entre concurrents et qui s'est sans doute déjà passionné pour la bataille de *L'Andrienne*²⁰, comprend que, par défaut, Luscius ne fait pas partie de ces défenseurs du bon goût ; en creux, nous comprenons qu'il est, lui, de la clique de ceux qui ne plaisent à personne et qui médisent de tout le monde.

Notons aussi le déictique *hic poeta* du vers 3 : comprendre non pas seulement « l'auteur de la pièce que vous allez voir ici et maintenant » mais très vraisemblablement « l'auteur que voici », « que je vous montre du doigt ». Même effet dans *Eun.* 35, *Ph.* 4, 18, 19 ; *Ad.* 16, 18, 19 : Prologus montre le jeune auteur et permet aux spectateurs de personnaliser la querelle, de mettre un visage sur le nom de l'auteur²¹.

Après ce court exorde, l'avocat passe à l'*accusatio*. Comme dans l'exorde, il commence par une proposition en *si quis*. Mais le caractère indéfini est moindre qu'au vers 1 : il ne s'agit plus ici d'un singulier collectif mais d'un individu précis (qu'il est légalement défendu de nommer dans une attaque personnelle) et d'un fait précis, ce qui justifie le changement de mode entre *si quisquam studeat* et *si quis existimavit* (4-5). Notons que les mss ne sont pas unanimes ; on lit aussi *existimat* dans des mss. de Donat (ce qui

20. De toute évidence, Térence en appelle ici à un public averti qui sait pertinemment que les critiques lancées par Luscius sont totalement infondées. C'est encore un indice de l'existence d'un bon nombre d'amateurs éclairés dans le public térentien. Voir PARKER 1996, 603 et surtout 609 qui donne une longue liste de passages de Térence supposant un public de connaisseurs.

21. Voir GILULA 1989, 99.

peut être une forme syncopée de *existimavit*) et des corrections du texte de la scholie donatienne en *existimabit* (MURET) ou *existimarit* (BENTLEY). Ce sont là des volontés artificielles de créer un parallélisme avec le vers 1, alors que précisément il y a une relative rupture : il faut ici comprendre « si quelqu'un (suivez mon regard) s'est estimé outragé en paroles » et, comme pour le déictique *hic poeta*, rien n'empêche d'imaginer que l'acteur qui joue Prologus désigne cette fois Luscius, qu'on peut supposer lui aussi présent dans l'assistance.

Dictum inclementius (4) désigne évidemment les propos tenus sur scène contre Luscius dans le prologue de la pièce précédente, *L'Andrienne*. Mais, comme le dit Prologus, ces propos peu amènes étaient une riposte à une première attaque ; ceux qui vont s'ajouter maintenant sont eux-mêmes provoqués par la nouvelle attaque faite par le clan de Luscius contre *L'Eunuque* pendant la pré-générale. À chaque fois Luscius est celui qui a attaqué le premier (*laesit prior*, 6). Mais le propos est perfide. L'offense que Luscius a faite ne semble pas, dans cet enchaînement captieux des idées, une insulte personnelle faite à Térence mais au public entier : *prior laesit qui bene uortendo etc.* Il a mal agi le premier en se contentant de faire de fidèles adaptations fort mal écrites, en rendant mauvaises de bonnes pièces grecques, en donnant *Le Fantôme* et *Le Trésor*. Les vers 7-10 visent en fait à permettre l'identification de ce *quis* du vers 4 : la personne que je ne peux nommer sans enfreindre la loi, et qui a offensé notre poète, c'est ce mauvais auteur qui fait de laides infidèles ; c'est l'auteur du *Fantôme* et du *Trésor*. Tout le monde comprend donc que c'est Luscius. Mais en même temps, alors que la riposte (*responsum*, v. 6) concerne l'attitude odieuse de Luscius criant au voleur pendant la répétition (épisode raconté dans la *narratio* de 19b sq.), on croit comprendre par l'enchaînement des vers 6-14 qu'elle concerne une offense faite au monde entier, un attentat au bon goût et aux normes littéraires. Du coup, c'est non pas seulement la réaction de Luscius (qui s'est mal comporté à l'égard de Térence) qui est cause de la riposte, c'est son œuvre même, si mauvaise qu'elle est une insulte esthétique.

Térence, par l'intermédiaire de son avocat Prologus, fait donc, dans un retour à l'envoyeur, des griefs de composition à l'encontre de l'œuvre de Luscius, comme il en avait fait la menace à la fin du prologue de *L'Andrienne*. La mention qui est faite à l'adaptation par Luscius du *Phasma* de Ménandre n'est pas bien claire, dans la mesure où il n'y a pas de reproche précis. S'agit-il de faire comprendre que cette adaptation récente est si défectueuse qu'il

n'est même pas nécessaire de faire le détail de ses fautes ? En tout cas, on peut supposer que s'il s'agissait d'une *contaminatio* entre plusieurs pièces grecques de même titre (il existe de fait un *Phasma* de Diphile et un de Théognète, outre le mieux connu de nous, celui de Ménandre) ou, pire, d'une réécriture de la *Mostellaria* de Plaute, basée sur le *Phasma* de Diphile (ou de Théognète ?²²), Térence serait moins évasif car, étant donné la nature des reproches que Luscius fait à Térence, il est infiniment probable qu'il se montrerait plus explicite. Il est donc plus vraisemblable de supposer que la mention faite au *Fantôme* ne sert qu'à identifier l'adversaire et peut-être pouvons-nous supposer que cette production récente (*nunc nuper dedit*) était encore dans les mémoires et que Térence rappelle ici (sans insister) un succès important de son adversaire.

Nous avons d'assez bons renseignements sur l'original de Ménandre, par plusieurs sources : une mosaïque de la maison du Ménandre à Mitylène, représentant trois personnages dans ce qui semble bien être une scène d'apparition dans l'acte 2 ; un fragment de la pièce dans un ms. aujourd'hui à Saint-Petersbourg ; le résumé de la pièce par Donat²³. Le résumé de Donat (*ad Eun.* 9, 3) est assez précis : « *Le Fantôme (Phasma)* est le nom de la pièce de Ménandre dans laquelle une marâtre, entrée dans la famille d'un jeune homme, avait une fille qu'elle avait conçue d'un voisin et éduquée en cachette, et qu'elle côtoyait souvent de cette façon sans que personne le sache : elle avait fait percer le mur qui séparait la maison de son mari de celle du voisin, en faisant croire que le passage menait à un lieu sacré et elle ornait le passage de guirlandes et d'un épais feuillage en faisant de fréquents sacrifices et elle faisait venir à elle la jeune fille. Comme le jeune homme avait remarqué ce manège, la première fois qu'il vit la jolie jeune fille, il fut frappé comme à la vue d'une déesse et fut terrifié, d'où le nom de *Fantôme* qu'a pris la pièce ; puis, ayant petit à petit appris la vérité, il s'enflamma d'amour pour la jeune fille sans trouver d'autre solution à une telle passion que le mariage. Et c'est donc avec l'arrangement de la marâtre et de la jeune fille, avec la volonté expresse du jeune amoureux et avec l'assentiment paternel que la pièce se termine par la célébration du mariage ».

Le Fantôme de Luscius, qu'on doit supposer très fidèle à l'original étant donné les théories esthétiques de l'auteur, pouvait être une pièce à effet visuel, puisque l'on voyait une « apparition » (*phasma*)

22. Voir DUCKWORTH 1952, 53, n. 35.

23. Voir ARNOTT 1998.

et par là au moins, si ce n'est par le reste, elle avait pu marquer les esprits. Admettons donc qu'il n'y ait pas de reproche implicite dans la composition du *Fantôme* mais que le titre soit donné uniquement comme signe distinctif qui permet d'identifier Luscius.

Dans ce cas, le reproche de composition porte seulement sur la pièce intitulée *Le Trésor* (*Thesaurus*). Ici encore, il ne s'agit pas de *contaminatio* ni de plagiat, sans quoi Térence le ferait savoir : la pièce modèle doit être unique, d'une part, et ne doit pas être celle que Plaute a préalablement démarquée dans *Trinummus*. Il existe six pièces référencées dans la *Néa* avec ce titre, émanant de Diphile, Philémon et Ménandre ; celle de Philémon, modèle de Plaute, est donc exclue. Il peut donc s'agir de celle de Diphile. Mais comme on en connaît de ce titre de Ménandre, il y a lieu de croire, faute d'indication nominative, que *Menandri* du vers 9 est en facteur commun et que c'est bien *Le Thesaurus* de Ménandre la source de la *palliata* de Luscius. Grâce à Donat, *Eun.* 10, 2, nous avons la teneur de l'argument du *Trésor* de Luscius : « Térence fait grief à Luscius de Lanuvium de ce que, contre l'usage judiciaire, il a mis la plaidoirie avant le réquisitoire. Car voici l'argument de la pièce de Luscius de Lanuvium : un jeune homme, qui avait gaspillé le patrimoine familial en débauches diverses, envoie un jeune esclave au caveau de son père, caveau que le vieillard s'était fait construire de son vivant à grands frais, pour qu'il l'ouvre et apporte le festin que le père avait veillé à ce qu'on lui apportât dix ans après. Mais le champ où se trouvait le caveau avait été acheté au jeune homme par un vieillard cupide. L'esclave demande de l'aide au vieillard pour ouvrir le caveau et là, trouve un trésor avec une lettre. Le vieillard garde le trésor au motif qu'il l'a enterré lui-même là-bas à la faveur d'une situation de guerre et le revendique pour sien. Le jeune homme va voir un juge auprès duquel le vieillard, qui garde l'or, plaide le premier sa cause de cette façon : 'la guerre qui a opposé Athènes à Rhodes, pourquoi devrais-je en faire étalage ici, puisque tu la connais ? ' etc. C'est contre la nature et l'usage juridique que les arguments sont mis, comme le note Térence, parce que l'ordre préférentiel était de faire plaider d'abord le jeune homme, qui se présente comme demandeur ».

Signalons que le reproche que fait Térence à Luscius par l'intermédiaire de Prologus est de mauvaise foi. D'abord le poète latin, en cela comme en tout, a certainement suivi Ménandre, son modèle ; en outre, l'ordre des discours est le bon, en termes dramaturgiques. Car si on fait parler le jeune homme en premier, selon la procédure, étant donné que le droit est de son côté, il n'y a plus rien à

dire et l'affaire est tranchée : inutile de laisser plaider l'avare. Si, en revanche, contre la procédure romaine, on fait parler l'avare en premier, il va réussir à se donner raison dans un premier temps, l'action va se nouer et sembler désavantager le jeune homme pour qui le public a pris fait et cause ; seul son discours et (sans doute) la production de la lettre de son père défunt vont retourner à son profit une situation que l'inversion de l'ordre des discours rendait défavorable : et voilà la catastrophe, c'est-à-dire le retournement qui fonde le dénouement. L'économie de la pièce est indéniablement meilleure ainsi, même si elle contrevient à la procédure. Comme les Romains sont formalistes, Térence espérait sans doute convaincre son public. Cela fait écho à une injure que Térence faisait dans le prologue de *L'Andrienne* à Luscius et à sa bande, ces gens qui se donnent l'air de s'entendre à tout et qui n'entendent rien à rien (*And. 17 : faciuntne intellegendo ut nihil intellegant ?*). De même ici, dans un environnement lexical très juridique, on l'a dit, Térence laisse entendre que son chicanier de rival, toujours dans l'argutie de détail, tout procédurier qu'il est, montre en réalité dans son œuvre qu'il ignore tout de la procédure.

Dans la fin de l'*accusatio*, l'acteur qui joue le prologue menace l'adversaire et manie l'acte de langage performatif, (16 : *moneo*) laissant entendre qu'il a des dossiers sur Luscius, qu'il a encore beaucoup à dire (17 : *habeo alia multa*). C'est évidemment Térence et non l'acteur qui a des choses en plus à dire : l'acteur, lui, n'a rien de plus à dire en dehors du texte qu'il a appris. Mais Térence, avec ce texte, crée une illusion dramatique ; au fond, l'acteur joue son propre rôle et Térence a peut-être inventé là le premier rôle du théâtre réaliste européen et le plus ancien exemple de théâtre dans le théâtre²⁴.

Après l'*accusatio*, l'avocat passe à la *narratio* (exposé des faits) à laquelle se mêle inextricablement la *refutatio*. Ne revenons pas sur les circonstances du scandale provoqué par Luscius lors de la répétition de la pièce. Mais revenons un peu sur le grief. Remarquons que si Luscius crie au voleur (24 : *exclamat furem*), ce n'est pas pour une simple *contaminatio*. Térence va certes, dans la *refutatio* aux vers 30 et suivants, plaider coupable comme il l'avait fait pour *L'Andrienne* et admettre qu'il a effectivement transposé des scènes du *Kolax* de Ménandre dans son *Eunouchos*. Mais ce que Luscius lui reprochait semble plus grave à ses yeux : c'est d'avoir pillé une vieille *palliata*, le *Colax* de Plaute et de Naevius.

24. Voir GILULA 1989, 100-106.

L'accusation est grave²⁵ car autant seuls les lettrés tatillons peuvent pester contre le phénomène de *contaminatio*, autant ce sont tous les spectateurs qui peuvent crier leur colère si on leur ressert une *palliata* qui a déjà été vue, fût-ce de leurs parents : la pièce qu'on vient voir doit être inédite.

Sur cette accusation de plagiat, Térence n'a d'autre échappatoire que de plaider l'ignorance (32 : *inprudentiast*). Il admet (31 : *non negat*) l'emprunt double à Ménandre, donc la *contaminatio*, il nie farouchement en revanche (34 : *pernegat*) l'emprunt à la pièce latine, donc le plagiat. C'est donc pour se dédouaner qu'il affirme que c'est chez Ménandre qu'il a puisé, directement à la source, les personnages du parasite et du soldat qui ne sont pas dans *L'Eunouchos* ménandréen mais dans le *Kolax*.

Nous ne savons rien de ce *Colax* latin qui serait, selon Luscius, la source de Térence. Nous ne pouvons que nous étonner de sa double paternité plautinienne et névienne ; il y aurait là un phénomène de co-écriture et de co-production unique dans l'histoire de la comédie romaine. Peut-être alors faut-il comprendre que le singulier *ueterem fabulam* (25) est distributif, « une vieille comédie de Naevius et une vieille comédie de Plaute, toutes deux intitulées *Le Flatteur* » ? Notons que c'est par un pluriel que, dans sa dénégation, Térence évoque *Le Flatteur* latin : 33-34 *sed eas fabulas factas prius / Latinas scisse sese, id uero pernegat*, « il affirme ignorer l'existence de ces pièces antérieures en latin ». On peut donc comprendre de fait qu'il y a deux pièces latines intitulées *Le Flatteur*, une de Naevius et une de Plaute, ou encore qu'il y en a une de Naevius réécrite par Plaute²⁶, ou encore qu'il n'y en a qu'une, écrite en collaboration, mais qui contamine déjà les deux mêmes pièces ménandréennes en mettant l'accent davantage sur *Le Kolax* que sur *L'Eunouchos*. Aulu-Gelle (3, 3, 13) sait que Plaute pratique la réécriture mais dans ce cas les pièces révisitées circulent sous son seul nom. À son époque, Térence sait encore que la pièce est de Naevius et que Plaute en a fait un remake pour une probable reprise et il associe les deux noms sous le même titre ; plus tard les lexicographes ne savent plus démêler Plaute de Naevius et citent ou l'un ou l'autre (*Colax* de Naevius, chez Prisc. *GL* 2, 491, 20, *Colax* de Plaute, chez Fronton *Epist.* 2, 8, 1), mais ce serait bel et bien une seule et même pièce. Peut-être Plaute y fait-il lui-même allusion dans *Cas.* 523 : le texte *quos cantat <tu> colas* cacherait, selon certains éditeurs du 19^e s., le mot *Colax* : NAUDET,

25. Voir FABIA 1895, 64 sq.

26. Suggestion de BARSBY 1999, 86.

en 1834 (t. 3 de l'édition de Plaute chez Panckoucke) édite *uersus quos cantat Colax* et fait suivre ce qu'il suppose être une citation du *Flatteur* (qu'il nomme *Le Parasite* dans sa traduction, dont il attribue la paternité à Plaute dans sa note, p. 423) ; SOMMER en 1876, p. 256 du t. 1 (*Casina*), dans une édition traduite (unilingue) traduit « N'oublie pas non plus le précepte de Colax ». Mais le texte est peu sûr et rien dans les manuscrits, selon l'app. crit. de l'édition ERNOUT (CUF), ne semble autoriser cette suggestion. FABIA 1895 p. 68-69 propose même de faire droit à une conjecture de RITSCHL et corrige le texte du vers 33 *eas fabulas factas prius Latinas en eas [scil. personas] ab aliis factas* pour comprendre « Mais que ces personnages (le parasite et le soldat du *Kolax* de Ménandre) fussent déjà, chez d'autres, devenus latins, le poète affirme qu'il l'ignorait » : il n'y a plus alors de contradiction de nombre entre *ueterem fabulam* et *eas fabulas*. Il s'agit d'une seule et même pièce, écrite en collaboration par un auteur pluriel (*ab aliis*).

Quoi qu'il en soit, Térence ne nie pas l'existence de ce modèle latin ; de fait, Luscius n'a pas inventé ce titre et cette double auctorialité. On ne nie pas un fait facile à prouver. Mais sa dénégation porte sur sa connaissance de cette *palliata*. On peut évidemment douter de la sincérité de l'argument : on sait que Térence connaît très bien Plaute, on sait que dans le prologue de *L'Andrienne* il s'est précisément mis sous la bannière de Plaute et Naeuius. Il a peu de chances d'ignorer ce *Colax* (ou ces *Colax*) de ses prédécesseurs qu'il admire tant. FABIA 1895, 65 est lui aussi d'avis que Térence ment en la circonstance : on sait encore à cette époque avec précision (sans avoir besoin de l'exégèse varronienne) en quoi consiste l'œuvre plautinienne ; on en connaît les titres et les textes, au moins les arguments. Térence montre dans le prologue des *Adelphes* qu'il n'ignore rien de la fable des *Commorientes* de Plaute, que nous ne possédons plus. Bref, il ment en prétendant ignorer l'existence d'un *Colax* de Plaute. Selon FABIA, on peut le croire quand il dit que c'est chez Ménandre qu'il a tiré les personnages du parasite et du soldat ; mais on ne peut le croire dans ce prétendu *peccatum imprudentia*, péché par ignorance.

Du coup, c'est manifestement un peu gêné aux entournures qu'il se lance dans la réfutation du grief de plagiat en dérivant la cause vers le grief moins grave de *contaminatio*. Même ainsi, il sait qu'il n'a pas très bien agi vis-à-vis des spectateurs, car même s'il s'est contenté de contaminer deux pièces grecques (peccadille acceptable), il s'avère que les plus anciens ont peut-être déjà pu voir cette pièce en latin sous le titre *Colax*. C'est pourquoi sa justification, de

mauvaise foi, va partir sur des généralités esthétiques sans rapport avec la question qui est en jeu : si on n'a plus le droit, dit-il, de réutiliser des personnages canoniques de la comédie au motif qu'on les a déjà vus sur scène, alors le genre est mort et on ne peut plus rien inventer (41). Et il envoie (36-40) cette liste de rôles typiques (*bonas matronas, meretrices malas, parasitum edacem, gloriosum militem*) ou de scènes à faire (*currentem seruom, puerum supponi, falli per seruom senem, amare, odisse, suspicari*) qui constituent le cœur de métier de l'auteur comique et font le plaisir du spectateur. L'argument est spécieux, certes, mais efficace puisqu'il évoque les scènes typiques pour lesquelles le spectateur revient au théâtre et finit sa réfutation en se référant aux Anciens (42-43 : *ignoscere / quae ueteres factitarunt si faciunt noui*), argument d'autorité par excellence. Et les nouveaux (*noui*) bouclent ainsi la boucle avec les *ueteres* comme Térence, dans son manifeste, affirme vouloir renouer contre l'école de Luscius avec les grands anciens.

Dans la liste des stéréotypes comiques, on peut remarquer une divergence avec le début de la réfutation. Aux vers 30-31, évoquant *Le Kolax* de Ménandre, il signale la présence dans cette pièce d'un *parasitus colax* et d'un *miles gloriosus*. Mais plus bas il évoque, comme des types standard, le *parasitus edax* et le *gloriosus miles*. Cette légère variation dans l'ordre des mots (*miles gloriosus / gloriosus miles*) ou dans le choix d'une détermination (*colax / edax*) est parfois interprétée comme une manière subtile d'affirmer ses préférences esthétiques italiotes. Le *parasitus edax* est un type de la *Néa* quand le *parasitus colax* fait une référence au titre de cette *palliata* de Naevius et Plaute que Térence fait semblant de ne pas connaître ; *gloriosus miles* est dans la liste, mais plus haut c'est bien dans l'ordre *miles gloriosus* du fameux titre plautinien qu'il l'utilise. Ainsi donc : « est dès lors suggérée une filiation tacite entre le jeune poète et ses prédécesseurs. *L'Eunuque* serait donc la tentative poétique de veine italique d'un jeune poète désireux de poser ses pas dans l'empreinte de Naevius et de Plaute, et de rivaliser avec eux dans une relation courtoise d'*aemulatio* littéraire de bon aloi »²⁷. Dans cette optique, il avoue subtilement qu'il ment en prétendant ne pas connaître le titre *Colax* latin.

Une dernière remarque, justement, sur cette expression *parasitus colax* du vers 30, pour laquelle nous nous référons à la très intéressante analyse de FONTAINE 2007, que nous résumons. Que

27. LE BERRE 2007, 24.

signifie *parasitus colax* au vers 30 ? Les traducteurs modernes offrent cinq types de traduction :

1. « Un parasite flatteur », avec *colax* fonctionnant comme adjectif²⁸ ;
2. « Un flatteur parasitique »' (avec *parasitus* adjectif) ;
3. une lexie « un parasite-flatteur » ;
4. « Un parasite, le Flatteur (du titre) » ;
5. « Un parasite, nommé Colax ».

Il est à noter que le substantif grec *kolax* n'a jamais été emprunté en latin ; que d'autre part il n'a pas d'emploi adjectival en grec, au contraire de *kolakeuôn*, *kolakeutikos*, *kolakikos*. Du coup, il faut rayer l'interprétation 1. *Parasitus* n'est pas un adjectif, au contraire de *parasitans* ou *parasiticus*, et il faut donc rayer aussi l'interprétation 2 ; la lexie *parasitus-colax* paraît difficile en grec et en latin et semble encouragée par la faculté qu'ont les langues germaniques à produire de tels composés : sans doute est-ce une vue de l'esprit de RIBBECK que de rendre cela possible en grec²⁹ : on attendrait un pur composé **parasitokolax*, comme on a *psômokolax* ; certes on peut penser à des lexies comme *senex amator* où un nom devient attributif de l'autre nom, mais les noms compatibles avec la fonction attributive semblent en nombre très limité et *kolax*, mot grec, ne fait pas suffisamment sens auprès du public latin ; il faut donc renoncer aussi à la troisième traduction ; l'option 4, tentante (« un parasite, le flatteur <du titre> »), est rendue difficile par l'absence de parallélisme avec le *miles gloriosus* du vers suivant (le parallélisme impliquerait *miles alazôn*) ; enfin la dernière pose le même problème de rupture de parallélisme : si *Kolax* est un nom propre, pourquoi ne pas donner similairement le nom du soldat dans le vers suivant ? et pourquoi Ménandre appellerait-il son *kolax*... *Kolax* ? (*ibid.* 486). FONTAINE du coup propose une tout autre interprétation : *colax* serait un mot latin en *ax*, qui, comme il est de sens actif, s'applique à des personnes et a valeur péjorative ; ce type d'adjectifs est fréquent en comédie (ils y trouvent parfois leurs seules attestations), comme dans les triplets plautiniens *procax*, *rapax*, *trahax* et *edax*, *furax*, *fugax* (*Pers.* 410 et 421 respectivement). Térence en use aussi beaucoup : *tenax*, *perspicax*, *peruicax* par exemple. *Colax* pourrait donc être un déverbatif de *colere* au sens de « enclin à honorer qqn ». (sens fréquent de *colere*, d'où vient

28. Ainsi FABIA 1895, 82.

29. Voir FONTAINE 2007, 484, n. 8.

que les étymologistes antiques tiraient *cliens* de *colere*)³⁰. Cette manière de « harceler » celui qu'on parasite correspond particulièrement à la description que fait Gnathon de son activité en 248-253. Il faudrait donc admettre au vers 30 que Térence va contre l'attente (*para prosdokian*) et propose un jeu de mots bilingue aux extrémités du vers, qu'il faut éditer ainsi : 'Κόλαξ' *Menandrist : in east parasitus – colax*. L'effet de surprise vient de ce qu'on n'a pas *parasitus edax* (comme au v. 38 dans la liste des stéréotypes) mais *parasitus colax* avec jeu homonymique bilingue sur le titre grec. D'où notre curieuse traduction *ad loc.* « colle-axe ». FONTAINE signale³¹ qu'on connaît par une inscription un anthroponyme *Colax* qui, au fond, n'est peut-être pas lui non plus un emprunt au grec mais un authentique *cognomen* latin, de même « signification » que *Poplicola*. Le mot, ainsi expliqué, n'est donc peut-être pas un hapax.

Si l'on suit cette séduisante analyse, on pourrait aller jusqu'à dire que la *palliata* névio-plautinienne que Térence feint de ne pas connaître a pour titre *Colax* (*Le Harceleur*) et non pas *Colax* (emprunt à Κόλαξ, *Le Flatteur*). Pour Naevius, les titres que nous possédons sont en latin pour certains (*Agitatoria*, *Ariolus*, *Corollaria*, *Dementes*, *Figulus*, etc.), en grec pour d'autres (*Acontizomenus*, *Agrypnuntes*, *Gymnasticus*, *Stigmatias*, etc.), gréco-latins parfois (*Clamidaria*). En revanche les *palliatae* de Plaute ont (sauf dans le cas de noms propres comme *Menaechmi* ou *Bacchides*) un titre latin. Et s'il s'agit d'une pièce de Naevius refaite par Plaute, il est probable qu'il l'aura (ré)intitulée à sa façon, donc en prenant un mot latin.

Dans ces conditions, si le dernier mot du vers 30 de Térence est effectivement un adjectif latin *colax*, déjà créé par Plaute dans le titre d'une comédie, il devient impossible de donner droit à l'excuse d'ignorance du jeune poète ; son jeu de mots bilingue est au contraire presque un aveu et une revendication esthétique : il a suivi à la fois le Κόλαξ (« le Flatteur ») de Ménandre et le *Colax* (« Le Harceleur ») de Plaute. On pourrait même être enclin à croire que Luscius a raison, au moins pour partie, dans son accusation de plagiat. Et ses modèles sont à la fois la *Néa* et la *palliata*. Avec *L'Eunuque*, Térence revendique conjointement son ménandrisme et son plautinisme.

30. Voir FONTAINE 2007, 486, n. 12.

31. Voir FONTAINE 2007, 488.