Le théâtre de Térence à l'épreuve de la scène : un théâtre du jeu ?

Pierre Letessier

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ht/753>

DOI : 10.4000/ht.753

ISSN : 2678-5420

Éditeur

Presses universitaires de Bordeaux

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2016

Pagination : 28-40

ISSN : 2261-4591

Référence électronique

Pierre Letessier, « Le théâtre de Térence à l'épreuve de la scène : un théâtre du jeu ? », *Horizons/Théâtre* [En ligne], 8-9 | 2016, mis en ligne le 01 janvier 2018, consulté le 18 mai 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ht/753> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ht.753>

La revue *Horizons/Théâtre* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

PIERRE LETESSIER

Maître de conférences et directeur de l'Institut d'Études Théâtrales de l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Pierre Letessier mène des recherches dans une perspective anthropologique et dramaturgique, sur la réception spectaculaire du théâtre romain (Il a ainsi publié avec Florence Dupont *Le Théâtre romain*, Colin, 2011), les enjeux herméneutiques de l'édition du théâtre, le comique et les liens entre théâtre et musique (il co-organise depuis trois ans avec Sylvie Chalaye des rencontres internationales sur les esthétiques jazz). Formé à l'École Supérieure d'Art Dramatique de Pierre Debauche, il a également signé plus d'une douzaine de mises en scène.

Mail : pierreletessier@club-internet.fr

RÉSUMÉ : Une tradition herméneutique tenace et problématique a longtemps opposé le théâtre de Térence et celui de Plaute, en faisant du premier un théâtre moral et sérieux, plus tourné vers la lecture que vers le jeu. Cet article se propose de réexaminer cette tradition en partant du plateau. En faisant état d'un travail scénique expérimental accompli dans le cadre d'un séminaire de master, il s'agit à partir d'un exemple tiré du *Bourreau de soi-même* de se demander dans

quelle mesure Térence prend en compte ou non les conditions de représentation spécifiques à la *palliata* dans son écriture, et si les nombreuses sentences qui jalonnent ses comédies ne constituent pas plutôt que des paroles édifiantes de véritables pivots de jeu.

MOTS-CLÉS : comédie romaine, Térence, jeu, réception, sentence

ABSTRACT: A tenacious and problematic hermeneutic tradition has long time opposed Terence's theater and Plautus' one, considering the first one as a moral and serious theater, more oriented towards reading than towards play. This article proposes to reexamine this tradition starting from the stage perspective. In reference to an experimental scenic work accomplished in the framework of a master's seminar, and taking into account the example of the *Bourreau de soi-même*, the article analyzes to what extent

Terence takes into account (or not) the *palliata* specific conditions of representation in his play, and to what extent the many sentences that punctuate his comedies constitute critical elements of the play rather than edifying words.

KEYWORDS: roman comedy, Terence, acting, reception, maxim

Le théâtre de Térence à l'épreuve de la scène : un théâtre du jeu ?

Le théâtre comique romain se résume pour nous à deux noms, deux poètes dont nous avons conservé des pièces : Plaute et Térence. Tous deux ont écrit des *comoediae palliatae* – comédies en manteau grec (*pallium*) – à peu d'années de distance¹, et pourtant une tradition herméneutique tenace, qui prend toute son ampleur au XVII^e siècle², les oppose radicalement. Du point de vue du spectaculaire, le théâtre de Térence a longtemps été défini sous le mode du moins : moins de stéréotypes, d'action, de rythme et de fantaisie, et au final moins de rires et de succès que celui de Plaute qui se caractériserait *a contrario* par sa variété, sa force spectaculaire, son action dynamique, sa puissance comique et sa capacité à plaire au plus grand nombre. Paradoxalement, le supposé moins du théâtre de Térence est censé constituer sa valeur, puisqu'il en fait un théâtre subtil, épuré, moral et sérieux, voire philosophique, en rupture avec la tradition plautinienne de la *palliata*³. En somme, on aurait d'un côté un théâtre à jouer et à rire, et de l'autre un théâtre à lire et à méditer. Dans son *Histoire du théâtre*, Alain Viala écrit que « Térence [...] utilise moins de jeux [...] que Plaute⁴ ». Pour obscure qu'elle soit, la formule est intéressante par la façon dont elle s'inscrit encore dans cette tradition herméneutique de la comédie romaine. Le théâtre de Térence aurait moins recours au jeu des acteurs ? Il se jouerait moins des conventions théâtrales et des codes comiques traditionnels de la comédie ? Le théâtre de Térence ne serait donc pas un théâtre du jeu (ou des jeux) comme celui de Plaute, ou il le serait moins, parce qu'il ne serait pas assez théâtral, métathéâtral et ludique ?

La force de cette conception se mesure peut-être au fait que le théâtre de Térence n'est plus monté, c'est-à-dire n'est plus considéré comme un matériau scénique possible, à l'inverse du théâtre de Plaute, qui a été encore, quoiqu'assez rarement, monté au cours du XX^e siècle⁵. Pourtant, toute tenace qu'elle soit, cette opposition topique est problématique pour plusieurs raisons. D'abord, parce qu'elle est sans doute trop parfaite⁶ et trop systématique pour être crédible. Ensuite, parce que le manque de succès supposé de Térence doit être relativisé : les fameuses difficultés de réception de *La Belle-mère* se-

raient dues à un problème de programmation⁷, et n'auraient pas empêché leur auteur de recevoir des commandes (*La Belle-Mère* est finalement donnée lors des jeux funèbres de Paul Émile, en même temps qu'une autre pièce de Térence, *Les Frères*) ; bien mieux, Térence aurait même été l'auteur comique le plus payé avec *L'Eunuque*. Enfin, et surtout, l'idée d'une rupture avec la tradition de la *palliata*, qui tirerait ce théâtre vers le sérieux, est difficilement concevable : d'une part, parce que le théâtre romain étant un théâtre rituel⁸ et une représentation devant plaire aux hommes et aux dieux à la fois, il paraît impossible d'imaginer un auteur qui briserait les attentes du public en écrivant une comédie qui ne produise pas les rires. D'autre part, parce que c'est la nouveauté apportée par Térence qui a été analysée comme « rupture » ; or, celle-ci est le mode de fonctionnement commun à tout théâtre traditionnel, dans la mesure où elle permet précisément d'apporter non des bouleversements, mais des variations qui assurent la permanence du code attendu en le revitalisant sans cesse⁹.

Pour toutes ces raisons, il convient donc de revoir cette opposition entre Plaute et Térence, et de se demander si l'écriture et la mise en scène des comédies du second étaient si éloignées de celles du premier. J'ai commencé à le faire d'un point de vue théorique, en développant des analyses dramaturgiques qui visaient à montrer que ce qui avait été perçu comme « rupture » avec la tradition plautinienne de la *palliata* devait s'interpréter précisément comme des variations constitutives du jeu traditionnel avec le code dans un théâtre codifié¹⁰. J'ai commencé à le faire également à partir d'une expérience pratique, dont je voudrais rendre compte ici. Pendant deux ans, en effet, j'ai animé à l'Institut d'Études Théâtrales de l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 un séminaire-atelier de master sur le théâtre de Térence, qui visait à développer une recherche en partant du plateau. L'idée était de faire abstraction temporairement de la tradition herméneutique, et de demander à des étudiants-acteurs de jouer des extraits de Térence le plus sérieusement possible, en essayant de trouver le fonctionnement dramaturgique de ces textes, susceptible de leur donner une force comique (car le parti pris du séminaire était qu'il s'agissait bien de comédies, et que ces textes avaient donc vocation à produire les rires), les propositions scéniques des étudiants nous permettant dans un deuxième temps de développer des analyses théoriques. Il s'agissait donc de tester la théâtralité de ce théâtre, sa dimension spectaculaire et son aptitude à faire rire, mais également de s'interroger sur la façon dont s'est construite la tradition herméneutique de ces pièces, quand les propositions scéniques invitaient à s'en éloigner. Il s'agissait en somme de mettre le théâtre

de Térence à l'épreuve de la scène pour interroger par la pratique sa capacité à être ou non un théâtre du jeu¹¹.

Je voudrais prendre ici l'exemple de la première scène que nous avons travaillée, c'est-à-dire mise à l'épreuve de la scène. Puisqu'on lit souvent que les comédies de Térence auraient une théâtralité inférieure à celle de Plaute¹², nous avons commencé par nous interroger sur l'écriture spectaculaire du premier, en nous demandant si son écriture prenait en compte les conditions de la représentation propres à la *palliata*, comme c'est le cas pour Plaute. La comédie romaine est un spectacle musical, dans lequel alternent des morceaux avec musique (*le canticum*) et sans musique (*le diuerbium*), qui impliquent deux techniques d'interprétation différente pour l'acteur, tant sur le plan corporel que vocal : les passages en *canticum* supposent un engagement de tout le corps de l'*histrio* avec une prise en charge vraisemblable du texte par un chanteur (*cantor*), quand le *diuerbium* mobilise essentiellement les parties hautes du corps, la tête et les bras, l'acteur énonçant lui-même ses répliques. Le théâtre de Plaute témoigne que celui-ci n'écrit pas de la même façon en fonction de la présence ou non d'un accompagnement musical ; les scènes en *canticum* présentent, en effet, des enjeux corporels que n'ont pas celles en *diuerbium*. Par exemple, l'entrée en scène d'un esclave qui court s'écrit forcément en *canticum* parce qu'elle mobilise les jambes et tout le corps de l'acteur ; ou encore, dans *Le Soldat fanfaron*, un esclave cherche une idée sur un *canticum* non en formulant des idées à voix haute, mais en essayant des postures corporelles différentes¹³, c'est-à-dire par le corps, conformément à la nature du morceau musical. Retrouve-t-on de telles traces de technique de jeu chez Térence ? Telle est la question que nous nous sommes d'abord posée en prenant l'exemple d'un monologue de l'esclave Syrus dans *Le Bourreau de soi-même*¹⁴.

La situation du passage est, comme souvent chez Térence, compliquée dans les détails, mais simple dans les grandes lignes. Syrus a inventé une double ruse imparable pour obtenir de l'argent et satisfaire à la fois son jeune maître et l'ami de celui-ci. Tout repose sur le fait que l'amoureuse de l'un est censée être l'esclave de l'amoureuse de l'autre, qu'elle est de naissance libre et qu'on peut la racheter : or, grâce à une bague, la mère d'un des deux jeunes hommes reconnaît soudain en celle-ci sa propre fille et tout le plan magnifique de l'esclave s'effondre d'un coup au beau milieu de la pièce¹⁵ ! L'histoire d'une comédie suivant en grande partie la réalisation d'une ruse, c'est donc le déroulement de l'intrigue qui se retrouve subitement interrompu. Le mo-

nologue de Syrus intervient après ce retournement funeste. Et il est écrit en *canticum*¹⁶.

SYRVS

*Nisi me animus fallit multum, haud multum a me aberit infortunium :
ita hac re in angustum oppido nunc meae coguntur copiae,
nisi aliquid video ne esse amicam hanc gnati resciscat senex.
Nam quod de argento sperem aut posse postulem me fallere,
nil est ; triumpho, si licet me latere tecto abscedere.
Crucior bolum tantum mihi ereptum tam desubito e faucibus.
Quid agam ? aut quid comminiscar ? Ratio de integro ineundast mihi.
Nil tam difficilest quin quaerendo investigari possiet.
Quid si hoc nunc sic incipiam ? Nihil. Quid si sic ? Tantundem egero.
At sic opinor. Non potest. Immo optume. Euge, habeo optumam.
Retraham hercle opinor ad me idem ego illud hodie fugitivom argentum tamen.*

*Si mon analyse est bonne, c'est la catastrophe absolue ! Je ne vais pas y échapper,
Me voilà coincé avec mes troupes dans un cul de sac !
À moins que je ne trouve un truc pour que personne ne raconte au vieux que
cette fille est la chérie de son fils.
Parce que l'argent sur lequel je comptais et toutes mes déclarations comme quoi
je pouvais tromper le vieux,
Il n'y a plus rien ! Si déjà je réussis à me sortir de là sans m'exposer le flanc, je
fais un triomphe !
J'en suis crucifié de douleur ! Un si bon coup, me le faire arracher comme ça,
brutalement, de la gueule !
Qu'est-ce que je vais pouvoir faire ? Qu'est-ce que je vais pouvoir imaginer ? Je
dois tout recommencer à zéro.
Il n'y a pas d'obstacle qu'on ne puisse franchir à force de réfléchir.
Et si je commençais là, tout de suite, en faisant comme ça ? C'est nul ! Et si je
faisais comme ça ? C'est tout aussi nul !
Comme ça ? Je sais... ce n'est pas possible ! Mais si, c'est très bien ! Bravo ! Je
tiens le bon bout !
Je vais le ramener chez moi, par Hercule, j'en suis sûr, et aujourd'hui même, je
vais le ramener cet argent qui s'est fait la malle ! Non mais !*

Par petits groupes, les étudiants travaillent ce texte et en donnent chacun une première version scénique. Un groupe, par exemple, propose la mise en scène suivante qui, de l'avis général, semble pertinente : Syrus, dépité, commence par s'affaler. Il se laisse tomber sur ce qui est censé servir de siège, un cube en bois posé à l'envers. L'étudiante qui joue Syrus tombe alors dans le trou du cube et se retrouve littéralement coincée, les jambes en l'air. Après

une vaine tentative pour sortir de ce piège, elle renonce et dit la première partie du monologue dans cette position inconfortable ; elle essaie de nouveau de s'en dégager, et y parvient, seulement dans la deuxième partie. Pour ces étudiants, l'enjeu de la scène est donc d'abord corporel, et celle-ci se construit en deux temps.

De fait, pour poursuivre la proposition par une analyse dramaturgique, dans une première partie qui correspond à celle où l'étudiante reste coincée au fond de son cube sans même chercher à s'en sortir, l'esclave dit l'échec de la ruse, c'est-à-dire, dans la mesure où un esclave est celui qui invente la ruse et construit ainsi l'intrigue, l'échec de son propre rôle. Le recours à des images militaires est une des caractéristiques traditionnelles du *seruus* et une des images habituelles pour celui qui est le stratège domestique des comédies, mais elles servent généralement à dire la victoire du général rusé¹⁷. Ici, ces images ne signalent que la défaite et dessinent donc une image contraire à celles traditionnelles du rôle, puisque le triomphe se limite à éviter les coups. Surtout, cet échec de l'esclave stratège se traduit par une double immobilisation : il est « coincé avec [ses] troupes dans un cul-de-sac » et « crucifié ». Cette immobilité énoncée menace les mouvements du personnage et prend une dimension métathéâtrale : l'esclave se caractérise, en effet, par sa mobilité¹⁸ et ses grands pieds¹⁹ d'une part, et puisque la scène est écrite en *canticum*, l'acteur doit danser, d'autre part. Autrement dit, dans un premier temps, l'esclave énonce un triple échec : au niveau du personnage, du rôle et de l'acteur. D'où la question *Quid agam* ? qui signifie au sens technique²⁰ : « Qu'est-ce que je vais pouvoir jouer ? ».

Dans une deuxième partie, qui correspond, dans l'exemple cité, à la phase où l'étudiante cherche et parvient à sortir de son cube, Syrus retrouve finalement le mouvement, la danse et la ruse. Le verbe *investigari* utilisé dans la sentence (« Il n'y a pas d'obstacle qu'on ne puisse franchir à force de réfléchir ») et que nous traduisons par « franchir », signifie au sens étymologique « suivre à la trace ». Il s'agit donc de chercher une idée par le mouvement, c'est-à-dire en reprenant la danse, comme dans la séquence dansée du *Soldat Fanfaron*. La fin du monologue ne se comprend pas autrement :

Et si je commençais là, tout de suite, en faisant comme ça ? C'est nul ! Et si je faisais comme ça ? C'est tout aussi nul !

Comme ça ? Je sais... ce n'est pas possible ! Mais si, c'est très bien ! Bravo ! Je tiens le bon bout !

Dans la mise en scène inventée par les étudiants à partir d'un cube en bois, ces répliques ne traduisent pas directement la recherche d'une idée ; elles

disent les tentatives physiques de l'acteur pour s'extraire de son cube. La fin du monologue marque à la fois la réussite de ces efforts, dont témoigne le « bravo », et le retour de l'esclave dans l'action : « Je tiens le bon bout » signale que Syrus est de nouveau opérationnel, puisqu'il a pu sortir du piège de bois qui le retenait, et qu'il est donc prêt à reprendre sa place d'esclave et à réinventer une ruse. Si on replace ce texte dans le fonctionnement spectaculaire de la *palliata*, en supprimant la proposition scénique du cube percé, il en va certes différemment dans la mesure où les tentatives de l'esclave visent à inventer une ruse, et non à s'extraire d'un cube ; mais le mouvement n'est pas si éloigné. Car cette recherche ne se fait pas en formulant différentes idées, mais en essayant différentes postures²¹, différents enchaînements gestuels. S'il trouve finalement une idée, ou plus exactement s'il laisse entendre qu'il a une solution pour renverser la situation – sans la donner, conformément à l'usage des esclaves dans la *palliata*, qui ménagent le suspense²² – c'est aussi parce qu'il a mis fin à l'immobilité qui le frappait. C'est pourquoi il finit en déclarant qu'il va rattraper l'argent qui a pris la fuite, il est de nouveau capable de courir, c'est-à-dire d'accomplir un déplacement typique de son rôle d'esclave et de relancer la comédie. Une variante du texte renforce encore notre interprétation métathéâtrale, puisqu'elle donne à la place d'*argentum* le mot *argumentum* :

Retraham hercle opinor ad me idem ego illud hodie fugitivom argentum tamen.

Je vais le ramener chez moi, par Hercule, j'en suis sûr, et aujourd'hui même, je vais le ramener ce scénario (argumentum) qui a essayé de m'échapper ! Non mais !

Quelle que soit la version textuelle, l'analyse de l'extrait confirme donc la lecture dramaturgique et la proposition scénique des étudiants : dans ce monologue écrit en *canticum*, l'enjeu pour l'esclave est bien de retrouver un corps en mouvement²³, un corps dansant pour pouvoir retrouver son rôle traditionnel et assurer de nouveau la conduite de l'intrigue. Cet exemple montre donc que le théâtre de Térence prend en compte les techniques d'interprétation scéniques et est bien écrit pour des corps d'acteurs. Il n'est pas réductible à une dimension littéraire, mais se comprend au sein du code musical de la *palliata*. La différence avec le théâtre de Plaute ne se vérifie donc pas sur ce point, même si la façon de s'inscrire dans le code théâtral n'est pas la même. Le début du *Marchand* de Plaute présente, en effet, un spectacle semblable dans un *canticum* polymètre : un esclave ne parvient pas à dire le message dont il est porteur parce qu'il est épuisé et ne peut donc pas danser²⁴.

On retrouve les mêmes enjeux, qui consistent à trouver le mouvement, mais la façon dont ils sont énoncés dans le texte diffère cependant : chez Plaute, les indications corporelles sont directes (l'esclave se plaint par exemple que ses genoux le lâchent...) quand elles sont métaphoriques chez Térence, puisque l'immobilité est signalée par l'image des troupes coincées et celle de la crucifixion. Cela explique sans doute la façon dont a pu se construire la tradition herméneutique qui voudrait que le théâtre de Plaute ait une dimension spectaculaire plus importante que celui de Térence, mais ne signifie pas que le corps de l'acteur n'était pas engagé dans les comédies de ce dernier. Chez Térence, dans l'hypothèse interprétative développée à la suite des présentations scéniques, la difficulté physique du personnage se traduit par un corps qui ne se dit que de façon métaphorique ; or, contrairement à ce qu'on pourrait supposer, la métaphore ne traduit pas un effacement du corps, mais constitue une façon de dire le corps problématique.

Le travail scénique des étudiants sur cet extrait du *Bourreau de soi-même* a également permis de mettre en lumière un autre élément de cette scène : la sentence. Celle-ci, en effet, subit un traitement qui la fait ressortir dans le jeu. L'exemple le plus remarquable, sans être isolé puisqu'un autre groupe suit quasiment le même principe²⁵, est encore celui de notre étudiante coincée dans son cube. Ce n'est pas elle qui énonce la sentence, mais un autre étudiant faisant une apparition ponctuelle pour dire : « Il n'y a pas d'obstacle qu'on ne puisse franchir à force de réfléchir ». Un tel choix de mise en scène n'est pas neutre : il place la sentence dans une dimension à part, celle du métathéâtre puisque c'est non seulement une autre voix, mais celle d'un acteur et non d'un personnage qui se fait entendre, et celle de l'action, puisque cette voix a un effet immédiat sur l'esclave coincé dans son cube, qui essaie alors de sortir de son piège de bois et de sa difficulté. Dans le cours de la discussion, une étudiante parle de la sentence comme du « pivot de jeu » de la scène. Si tel est bien le cas, cette analyse déplace considérablement les idées reçues sur les comédies de Térence, dans la mesure où elles ont été longtemps appréciées pour la beauté et la fonction édifiante de leurs sentences. Pour Madame Dacier, à la fin du XVII^e siècle, par exemple, la supériorité de Térence sur Plaute tient tout particulièrement à cet élément.

Un certain nombre d'études ont certes déjà pu amener à contester la dimension morale effective de ces sentences. Dans la mesure où celles-ci se caractérisent par l'autonomie de leur énoncé et par leur caractère de généralité, on sait qu'il est facile de décontextualiser des sentences, et que la

lecture morale oblige souvent à faire abstraction de la situation dramatique et scénique. C'est le cas de la fameuse sentence du *Bourreau de soi-même* : « Je suis un homme, rien de ce qui est humain ne m'est étranger²⁶ », qui a été et continue à être analysée comme une sentence humaniste profonde prononcée par un homme guidé par la raison ; or, si on la place dans son contexte, elle permet à un personnage indiscret d'aborder un voisin qu'il ne connaît pas pour lui faire des reproches et critiquer chez un autre ce qu'il ne voit pas chez lui-même²⁷ ! On peut ainsi s'interroger sur la réelle efficacité éthique de ces sentences et les considérer parfois seulement comme une expression morale caractéristique du rôle qui les énonce²⁸, ou leur confier une portée comique lorsqu'elles sont prononcées par des personnages indignes²⁹. Mais en analysant la sentence comme pivot de jeu, on fait plus encore que remettre en question la dimension morale effective de ces paroles prononcées sur scène, on leur attribue une fonction précise d'appui de jeu.

En quoi cette sentence constitue-t-elle un pivot de jeu ? Elle se situe, nous l'avons vu, à la charnière des deux parties de la scène ; or, sa position centrale ne traduit pas seulement l'articulation entre les deux parties, elle la produit. Après avoir énoncé ses échecs, Syrus se relance dans l'action et cherche une solution, dès lors qu'il a prononcé la sentence. En ce sens, celle-ci fonctionne donc comme un déclencheur de jeu ; les deux vers qui la suivent reprennent d'ailleurs deux de ses mots (*nihil* et *non potest*) et les mouvements de Syrus appliquent physiquement le sens de celle-ci. La sentence suscite donc un développement verbal et surtout chorégraphique, qui n'est pas sans rappeler les improvisations gestuelles que l'acteur Roscius élaborait à partir d'une *sententia*³⁰. De plus, en analysant la sentence comme une parole qui provoque un jeu, et même qui remet le personnage dans le jeu, nous la considérons donc sous un angle pragmatique. Autrement dit, elle nous intéresse davantage en considérant l'esclave Syrus comme son destinataire plutôt que comme son énonciateur. C'est ce qu'avaient perçu les étudiants en confiant le texte à un autre acteur. La maxime, nous l'avons dit, a souvent été considérée comme l'expression caractéristique du rôle qui la formule. Mais ici, elle est surtout caractéristique du rôle à qui elle est destinée. Ne pourrait-on pas parfaitement imaginer qu'elle soit adressée à l'esclave par un jeune homme, c'est-à-dire par un rôle étranger au domaine de l'action à celui qui en a la charge traditionnellement ? Plus que de « caractériser », elle (re)construit le rôle en lui redonnant un jeu traditionnel. Enfin, la sentence ne se contente pas de déclencher une évolution du jeu, elle la signale. Pour le public, cette formule concise signifie l'imminence de la phase de réaction de l'esclave ; elle annonce la séquence chorégraphique de l'esclave qui cherche une idée. Ainsi, la sentence

prend place dans ce théâtre codifié qui joue des attentes du public, et qui multiplie traditionnellement les annonces de ce qui va arriver. On retrouve cela par exemple dans *L'Eunuque*. Le parasite Gnathon fait son entrée en scène en formulant immédiatement une sentence³¹ :

GNATHO

*Di immortales, homini homo quid praestat*³² !

Grands dieux ! D'un homme à l'autre, quelle différence !

Toute la tirade et même toute la scène qui suivent ne sont qu'un développement de cette maxime. Gnathon célèbre d'abord la réussite exceptionnelle de son rôle : en racontant sa rencontre avec un autre parasite, qui meurt de faim, il explique à quel point il est devenu maître dans l'art de se remplir la panse. Puis il rencontre l'esclave Parménon, et la séquence en *canticum* est alors entièrement basée sur l'opposition inégale entre les deux rôles, c'est-à-dire sur la grande différence qu'il y a entre deux « hommes ». De fait, tout contribue à ridiculiser l'esclave et à célébrer la réussite exceptionnelle du parasite : le protecteur de ce dernier, le soldat, et le maître de l'esclave sont amoureux de la même prostituée, mais le jeune homme a accepté de céder la place à son rival traditionnel au début de la comédie ; de même, le parasite apporte en cadeau à la prostituée, une esclave de toute beauté, quand l'esclave doit lui offrir un vieil eunuque décrépît. Bref, toute la scène est une variation autour de la comparaison inégale entre ces deux personnages, c'est-à-dire autour de la sentence. Un peu à la façon des musiciens de jazz qui font entendre la ligne musicale d'un standard avant de le développer dans des variations multiples, l'acteur donne à entendre un énoncé, qui va être développé de différentes façons dans le *canticum* qu'il introduit. Cette sentence caractérise certes ici le parasite, mais elle sert surtout à construire et à annoncer au public son parcours dans la scène. Ainsi, nous finissons par analyser la sentence ni comme un énoncé destiné à édifier le spectateur/lecteur, ni même comme l'expression morale caractéristique d'un personnage, mais comme une parole adressée au public, qui donne la couleur de la scène à venir. On n'est pas dans une perspective morale et psychologique, mais dans une perspective pragmatique et dramaturgique.

En mettant Térence à l'épreuve de la scène, nous avons donc ouvert des pistes qui, si elles restent à être vérifiées, semblent bien attester qu'à l'encontre de toute la longue tradition herméneutique qui le frappe, le théâtre de Térence était bien un théâtre du jeu, c'est-à-dire que ses comédies étaient bien écrites pour des acteurs, pour être mises en gestes et en voix, et qu'elles

s'inscrivaient effectivement dans des jeux métathéâtraux propres à un théâtre codifié. Le travail scénique entrepris avec les étudiants a également permis de comprendre comment ce théâtre, à la lecture, a pu facilement être décontextualisé et compris en dehors des codes spectaculaires de la *palliata*. Dans le monologue de Syrus, les difficultés gestuelles du personnage sont désignées non de façon explicite comme chez Plaute, mais de façon métaphorique. Pourtant, cela ne signifie pas que les enjeux corporels en sont absents. De même, les comédies de Térence sont bien pleines de sentences, mais cela ne signifie pas qu'elles supposent une réception édifiante de la part du public, si elles peuvent constituer effectivement des pivots de jeu. Il faut opérer un détour scénique ou dramaturgique pour comprendre que tout ce qui *a priori* semblerait faire de ces textes un théâtre sérieux destiné idéalement à la lecture (la métaphore pour désigner le corps et surtout les sentences) les inscrit au contraire pleinement dans la dimension scénique et ludique de la *palliata*.

Notes

1. Les pièces de Térence sont jouées dans les années 160 A.-C., soit une vingtaine d'années seulement après les dernières productions de Plaute.
2. Sur ce topos classique de l'opposition entre Plaute et Térence au XVII^e siècle, voir par exemple P. Dandrey, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 48-55 et 78-86. Madame Dacier à la fin du XVII^e siècle apportera une contribution conséquente à cette opposition.
3. Les références sont nombreuses. Pour prendre des exemples à travers les époques : Madame Dacier, Préface aux *Comédies de Térence*, 1688 : « J'ai dit que Plaute [...] était au-dessus de lui [Térence] par la vivacité de l'action, et par le nœud des intrigues ; et enfin qu'il fait plus agir que parler ; au lieu que Térence fait plus parler qu'agir. C'est ce que les plus zélés partisans de Térence ne sauraient contester ; et s'il y en avait qui ne voulussent pas tomber d'accord d'une vérité si claire, il n'y aurait pour les convaincre qu'à faire jouer une pièce de Plaute, et une de Térence, je suis persuadée que l'une attacherait plus que l'autre, et surprendrait toujours davantage le spectateur par la nouveauté et la variété de ses incidents. » Diderot, *Réflexions sur Térence*, 1762 : « il ne fait point éclater le rire [...] Je le compare à quelques-unes de ces précieuses statues qui nous restent des Grecs, une Vénus de Médicis, un Antinoüs. Elles ont peu de passions, peu de caractère, presque point de mouvement ; mais on y remarque tant de pureté, tant d'élégance et de vérité, qu'on n'est jamais las de les considérer. » J. Marouzeau, « Introduction » des *Comédies de Térence*, Paris, Les Belles Lettres, 2003 [1^{re} édition 1942], p. 49 : « [...] un art discret, peu perceptible à un public non averti tel qu'a pu être celui de Térence, mais qu'on apprécie mieux à la lecture [...] » H. Zehnacker et J.-C. Fredouille, *Littérature latine*, Paris, PUF, 1993, p. 43 : « Ses intrigues sont également plus respectueuses de la morale que celles de Plaute ; il ne met en scène ni vieillards amoureux, ni esclaves voleurs. Mais ce qu'il gagnait ainsi en distinction, il le perdait peut-être en dynamisme, en cette fameuse *uis comica* dont on semble lui avoir reproché l'absence. En fait, l'es-

sentiel, pour Térence, semble avoir été du domaine de la pensée. » J.-C. Dumont et M.-H. Garelli-François, *Le Théâtre à Rome*, Livre de Poche, 1998, p. 99 : « La rupture avec la tradition plautinienne... »

4. Alain Viala, *Histoire du théâtre*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2012 [1^{re} éd. 2005], p. 24.
5. La toute récente base du répertoire antique joué en France ne recense aucune mise en scène de Térence au xx^e siècle, contre 29 pour Plaute : Théâtre antique en France – Répertoire des mises en scène du théâtre grec et romain du xix^e siècle à nos jours, <http://www.theatre-antique.fr>
6. Cette opposition topique ne s'est pas construite sans nuances, mais celles-ci n'ont pas renversé la conception générale. Au xviii^e siècle, par exemple, plusieurs traducteurs de Térence portent une plus grande attention à la dimension spectaculaire, à la « représentation » de ses textes, conformément à un mouvement général repérable en France, en Allemagne et en Angleterre dans les traductions de comédies antiques. Pour autant, le contraste entre Plaute et Térence tel qu'il a été posé en particulier par Mme Dacier et Laurence Echard au xvii^e siècle demeure, et Térence reste le modèle du genre sérieux. Voir Laurence Marie, « “Deviner l'action dramatique” : les traductions françaises, anglaises et allemandes de Plaute et de Térence, laboratoires de la valorisation du spectacle au xviii^e siècle ? », in V. Lochert et Z. Schweitzer (dir.), *Philologie et théâtre. Traduire, commenter, interpréter le théâtre antique en Europe (xv^e - xviii^e siècle)*, Rodopi, 2012, p. 257-266.
7. S.-M. Goldberg, *Understanding Terence*, Princeton, Princeton University Press, 1986, p. 14-15 et H.-N. Parker, “Plautus vs Terence: Audience and Popularity Re-examined”, *AJP*, 117, n° 4, 1996, p. 585-617.
8. F. Dupont et P. Letessier, *Le Théâtre romain*, Paris, Armand Colin, 2011.
9. P. Letessier, « Du “nouveau” chez Plaute ? Des jeux de réécriture dans la *palliata* », *Dialogues d'Histoire ancienne*, vol. 38, n° 1, 2011.
10. P. Letessier, « L'éthique dans le théâtre de Térence : une variation comique ? », in L. Kurts-Wöste, M.-A. Watine-Rioux et M. Vallespir, *Éthique et significations, de la fidélité en art et dans le discours*, Bruxelles, Bruylant, 2007, p. 59-80. Voir aussi notre chapitre sur Térence dans F. Dupont et P. Letessier, *op. cit.*
11. Ce séminaire de dramaturgie et de mise en scène destiné aux étudiants de Master 1 en études théâtrales s'intitulait précisément : « Térence à l'épreuve de la scène ».
12. Les positions sont nuancées à l'intérieur de cette opinion : si, pour les uns, ce théâtre a bien été écrit pour la scène, il l'aurait été avec une évidence moins forte que le théâtre de Plaute et pour les autres, ce théâtre ne trouve sa véritable efficacité qu'à la lecture.
13. Plaute, *Le Soldat fanfaron*, 200 sq.
14. Térence, *Le Bourreau de soi-même*, 668-678.
15. Et même à un peu plus de la moitié de la pièce, puisque celle-ci contient 1 067 vers, et que la scène de reconnaissance qui précède le monologue de Syrus se fait entre les vers 614 et 667.
16. Il s'agit précisément d'un *canticum* en octonaires iambiques.
17. Voir par exemple les monologues de l'esclave principal dans *Pseudolus* (574-591) ou *Bacchis et Bacchis* (925-977) de Plaute.

18. C'est la raison pour laquelle l'esclave porte un *pallium* court : Evanthius, *De Comoedia excerpta*, VIII, 6.
19. L'esclave se reconnaît à ses grands pieds : *Pseudolus*, 1220.
20. Le verbe *agere* signifie « faire » en général mais aussi jouer (*agere partes*) pour un acteur.
21. C'est ce que montre l'exemple du *Soldat fanfaron*.
22. Pseudolus passe ainsi une grande partie de la pièce éponyme de Plaute à déclarer, aux autres rôles et aux spectateurs, qu'il trouvera une ruse géniale, sans savoir laquelle, puis il prétend avoir trouvé la solution, sans finalement avoir à la dévoiler.
23. Cette première partie de l'analyse recoupe très largement celle qu'avait consacrée Florence Dupont à ce monologue dans un travail précurseur : « La comédie romaine – exemples d'approche anthropologique », in *Lallies*, 12, 1991, p. 171-197.
24. Plaute, *Le Marchand*, 111-140.
25. Le principe était le même, puisque ce n'était pas l'étudiant en scène qui jouait l'esclave énonçant la sentence, mais un autre acteur, même si ce dernier restait ici en coulisses.
26. *Heautontimorumenos*, 77 : *Homo sum, humani nihil a me alienum puto*.
27. H.-D. Jocelyn, « *Homo sum ; humani nihil a me alienum puto* (Térence, *Heautontimoroumenos*, 77) », *Antichthon* 7, 1993, p. 59-80.
28. B. Bureau, « Térence moralisé : les *sententiae* de Térence selon le commentaire attribué à Donat », in C. Mauduit et P. Paré-Rey (dir.), *Les Maximes théâtrales en Grèce et à Rome : transferts, réécritures, emplois*, Paris, De Boccard, 2011, p. 157-177.
29. C. Filoche, « Le emploi des énoncés gnomiques par les *lena*e plautiniennes », in C. Mauduit et P. Paré-Rey (dir.), *op. cit.*, p. 141-156, p. 152.
30. Macrobie, *Saturnales*, III, 14, 12.
31. Donat semble identifier ce vers comme telle, dans la mesure où il renvoie au vers 68 de *L'Andrienne*, qu'il désigne expressément comme une sentence.
32. Térence, *L'Eunuque*, 232.