ÉTUDES ET MÉMOIRES

I

TÉRENCE, L'*EUNUQUE* : THRASON RETOURNERA-T-IL CHEZ THAÏS ?

par Jean Christian Dumont

Sommaire. — *À la fin de l'*Eunuque *de Térence, le soldat et le parasite, à la surprise des spectateurs ou des lecteurs, se réconcilient avec Phédria et Chaerea. Cette* ***fin*** *est* ***surprenante****, entre autres raisons, parce que Phédria avait douloureusement supporté d'avoir un rival, parce que l'on décide du sort de Thais en son absence et parce que Thrason et Gnathon n'ont pas cessé de se montrer antipathiques. Ne suffisent à l'expliquer ni les fins similaires d'autres comédies ni les différences de sensibilité qui nous séparent des Anciens. Mais, à ce que je conjecture, à la fin de la comédie, les* ***acteurs****, comme s'ils avaient déposé leur masque, ne se comportent plus* ***conformément à leur rôle****, mais comme des amis avant un banquet commun.*

Epitome. — *Cum fabula Terentii quae* Eunuchus *inscribitur exitum habet, miles et parasitus contra spectantium uel legentium exspectationem in gratiam cum Phaedria et Chaerea redeunt. Qui* ***euentus mirus*** *est multis de causis aliis et quod Phaedria sibi riualem esse aegre tulerat, quod de Thaidis absentis sorte consulitur quodque Thraso Gnathoque perodiosi esse non desieriunt. Quod ad explanandum neque aliarum fabularum similes catastrophae neque antiquorum hominum mentes prout a nostris differant sufficiunt. Vt equidem suspicor, fabula desinente,* ***actores*** *quasi personas deposuerint, non* ***iam partibus suis congruenter*** *se praebent sed ut amici ante communes epulas.*

À la question que j'ai prise pour titre, « Thrason retournera-t-il chez Thaïs ? », je ne crois pas pouvoir donner une réponse certaine. La dernière scène déconcerte le spectateur attentif. Les deux histoires d'amour constitutives de l'intrigue comique avaient trouvé leur fin heureuse. Chéréa, victime d'un coup de foudre pour Pamphila aperçue au coin d'une rue, l'avait suivie et, grâce au subterfuge d'un déguisement, s'était introduit auprès d'elle, puis avait surpris son sommeil et l'avait violée. Comme elle était citoyenne athénienne, ce qu'il ignorait, mais qui comblait sa satisfaction en permettant de la pérenniser, le viol rendait pratiquement le mariage obligatoire. Cette histoire d'amour interférait avec l'autre, la première exposée dans la comédie, la passion de Phédria, le frère aîné de Chéréa pour la courtisane Thaïs. Leur liaison connaissait une crise parce que Thaïs

avait demandé à son amant de cœur de s'éloigner quelques jours pour qu'un autre amant, le militaire Thrason tînt sa promesse de lui faire don d'un jeune joueuse de lyre, précisément Pamphila. Cette joueuse de lyre se trouvait être en fait la sœur adoptive de Thaïs, qui, par affection comme par intérêt, voulait restituer la jeune fille à sa famille d'origine et à sa condition de libre citoyenne. Le militaire avait bien donné la jeune fille, mais perdu tout droit aux avantages qu'il en escomptait en tentant de la reprendre. Thaïs, qui, métèque, avait besoin d'un garant citoyen et comptait sur Chrémès, le frère de Pamphila, avait finalement obtenu la protection du propre père de Phédria et pouvait se donner à son amant de cœur sans partage. Ce sont ces bonnes nouvelles que Chéréa annonce à la scène VIII de l'acte V, en criant sa joie à la population et en se confondant en actions de grâces à Parménon, l'esclave, à lui-même, à la Fortune, à son père et en priant Jupiter de conserver ce bonheur. La comédie devrait finir là et je ne suis pas sûr qu'en fait, elle ne finisse pas là. Pourtant Térence a écrit encore une scène. Tandis que les deux frères se congratulent, Thrason et son parasite Gnathon ont, en écoutant cachés, appris, marris, le bonheur des autres et donc leur malheur. Thrason obtient de Gnathon qu'il intercède auprès de Phédria pour conserver ses entrées chez Thaïs. Le premier réflexe de Phédria, lorsqu'il s'aperçoit de la présence de Thrason, est de lui promettre la mort si jamais il le revoit dans les parages. Phédria obéit alors pleinement à la logique de son personnage d'amoureux passionné, possessif et jaloux, qui a trop souffert du partage avec le militaire. Mais Gnathon lui déclare au contraire qu'il devrait admettre comme rival Thrason : *militem riualem ego recipiundum censeo*. Le parasite explique qu'avec peu de bien, Phédria mène grande vie et que Thaïs attend beaucoup de cadeaux : le jeune homme a donc intérêt à profiter du militaire dont Thaïs ne pourrait vraiment tomber amoureuse, étant donnée, entre autres défauts, sa sottise, laquelle sera un sujet de divertissement. Au lieu de s'insurger, Phédria s'interroge ou, plutôt, sollicite l'avis de son jeune frère. Chéréa estime que le militaire doit avoir son utilité et Phédria acquiesce.

Cet acquiescement ruine les solutions conformes aux normes de la cité et à l'éthique qui paraissaient acquises dans les scènes précédentes : Thaïs, considérée comme bienfaitrice de la famille, *fautrix familiae*, et quasiment adoptée par elle, s'apprêtait à faire une fin comme concubine, παλλακή, de Phédria et mener avec lui une existence quasi-conjugale, comme *Chrysis* dans la *Samienne* ou Glycère dans la *Perikeiroménè*. Chéréa, de son côté, sans même avoir connu une période de dissipation, se rangeait immédiatement, dans le mariage, pour perpétuer la famille et la cité. Plus rien de tout cela : le partage maintient Thaïs dans la condition des hétaïres ; Chéréa, le jeune marié, semble alléché par les banquets chez le militaire ; quant à Phédria, il accepte soudainement ce qui tout au long de la comédie le faisait souffrir. La situation en est revenue à ce qu'elle était au début de la pièce, à quelques nuances près : désormais Phédria envisage de vivre dans un luxe échangé contre les charmes de sa maîtresse, ce qui s'appelle en latin *lenocinium*, proxénétisme.

Les commentateurs ont cherché à rendre compte de cette fin qui jure avec l'ensemble de la pièce [1]. Ou bien ils ont observé qu'il s'agissait précisément de motifs de fin où l'auteur soucieux de terminer par des éclats de rire privilégiait le comique par rapport à la logique des comportements, ou bien ils ont essayé de montrer que l'incohérence des personnages n'était qu'apparente et que, tout au cours de la comédie, on ne manquait pas d'indices pour rendre plausible les conduites finales.

L'*Eunuque* n'est pas la seule comédie antique qui se termine de façon déconcertante. Le *Dyscolos* offre de toute évidence un plaidoyer pour la solidarité civique qui doit, conformément au principes de Démétrios de Phalère, unir tous les citoyens possédants, riches ou médiocrement nantis. Est-ce vraiment réintégrer dans la communauté athénienne Cnémon, le vieillard au mauvais caractère, que, alors qu'il vient de faire une mauvaise chute dans un puits et qu'il est rompu de contusions, le mettre de force sur ses pieds et vouloir le faire danser ? Ce n'est pas sûr, mais Cnémon, même s'il s'est repenti et justifié, avait été le principal obstacle à la fin heureuse de l'intrigue et donc le personnage antipathique : le faire souffrir et l'inviter à danser plaira au public et l'amusera. Dans le *Rudens*, le marchand de filles Labrax enchaîne les ignominies les unes aux autres. Il a promis de vendre la jeune Palestra, empoché des arrhes et, au lieu de la livrer comme convenu, s'est enfui en l'emmenant sur un navire. Le bateau a fait naufrage, Palestra et sa compagne ont échappé aux flots, Labrax aussi. Les deux filles se mettent à l'abri dans le temple de Vénus : Labrax viole l'asile sacré pour les récupérer. Elles se réfugient sur un autel, il veut les en arracher. Il jure solennellement, sur le même autel qu'il donnera une grosse récompense à un pêcheur si celui-ci lui fait retrouver sa valise ; en possession de cette valise, il refuse d'honorer sa promesse, parce que les serments doivent servir à protéger son bien, non à le perdre... Le vieux Démonès, homme juste, n'a cessé de faire obstacle aux menées de l'ignoble Labrax, et pourtant, c'est la dernière réplique de la pièce, il l'invite à dîner. Je reviendrai sur cet exemple. Les commentateurs ont eu aussi à s'interroger avec la fin des *Adelphes* [2]. Les *Adelphes* opposent deux principes d'éducation incarnés par deux frères, l'un, le type du père sévère, l'autre, du gentil vieillard. Le premier élève l'un de ses fils avec des principes très rigides ; il a confié le second en adoption à son frère, indulgent et compréhensif. Toute la pièce dirige nettement la sympathie du public vers celui-ci et son fils adoptif. Au cinquième acte, au rebours de ses principes, le père sévère est pris d'une rage de libéralisme et de démagogie : il félicite avec une politesse outrée les esclaves qu'il méprise, il fait détruire le mur mitoyen de son frère pour faciliter le mariage qu'il désapprouve, il oblige son frère à épouser une vieille femme pauvre, à affranchir et pensionner un mauvais sujet d'esclave ainsi que sa compagne. Le message de la pièce en est brouillé ; les motivations du personnage peu convaincantes, mais l'effet comique demeure certain. La recherche, en fin de pièce, de motifs drolati-

1. Bibliographie dans J. Barsby, éd. Terence, *Eunuchus*, Cambridge, 1999, p. 283-281.

2. K. Gaiser, « Zur Eigenart der Römischen Komödie », *ANRW*, I, 2, p. 1027-1113 — spécialement p. 1100-1101.

ques forts qui déchaînent le rire du public et suscitent l'applaudissement final est une exigence du genre et peut passer avant la cohérence et la vraisemblance.

Mais cette cohérence manque-t-elle vraiment dans la fin de l'*Eunuque* ? Se pourrait-il que, comme certains commentateurs l'ont soutenu, nous projetions une sensibilité moderne à propos du partage de Thaïs prévu dans cette dernière scène, alors que d'autres comédies finissent ainsi et que des témoignages attestent cette pratique dans l'Athènes réelle ? À la fin de l'*Asinaria* comme dans les *Bacchides*, les adolescents partagent leur maîtresse avec leur père et, quand se termine le *Truculentus*, une pièce qui présente beaucoup d'analogies avec l'*Eunuque*, la courtisane Phronésie répartit ses nuits entre ses deux amants. Si l'on en croit l'auteur du *Contre Néera*, l'accusée aurait été à plusieurs moments de sa vie exploitée en copropriété par deux amants ou souteneurs [3]. Certes, mais pour en rester aux comédies que je viens de citer, à chaque fois il s'agit d'une autre histoire avec d'autres personnages. Dans l'*Asinaria*, Philénie, la jeune courtisane sentimentalement attachée à son amant, comme l'est Thaïs, ne supporte qu'avec répugnance les baisers du vieillard, dont elle est vite débarrassée. Le parasite du jeune rival projette bien de faire obtenir une nuit sur deux à son nourrisseur, mais rien ne dit qu'il réussira [4]. Phronésie, la *meretrix* du *Truculentus*, même si elle a, elle aussi, une personnalité complexe, avec des traits sympathiques, ne manque pourtant pas une occasion d'afficher son cynisme et sa cupidité, ce qui n'est aucunement le cas de Thaïs. D. Konstan pense retrouver une cohérence entre le Phédria du premier acte et celui de la dernière scène, grâce à la séparation que le jeune homme trace entre les actes et les sentiments [5]. Phédria ne se résigne à partir deux jours et à laisser Thaïs auprès du militaire qu'à la condition qu'elle soit *cum milite isto praesens absens* et qu'en pensée, dans son cœur, elle demeure tout entière à lui. C'est précisément la possibilité de cette distinction qui sert d'argument à Gnathon : l'important pour Phédria est que, quoi que Thaïs fasse avec Thrason, elle ne pourra jamais être amoureuse de celui-ci. En se laissant convaincre, Phédria serait donc conséquent avec lui-même selon D. Konstan, qui ajoute que cette fin apporte la seule solution possible au « paradoxe de l'amour commercial » : pour qu'un client soit entre tous aimé, il faut une distinction nette entre le rôle que joue par métier la courtisane et sa vraie personne ; la *meretrix* ne peut offrir rien d'autre, son passé et son statut d'étrangère ne lui permettent pas d'espérer le mariage. Trois raisons semblent s'opposer à l'interprétation de D. Konstan. Premièrement, s'il est vrai qu'une courtisane étrangère ne peut songer à une fin dans le mariage à Athènes, reste tout de même le concubinat qui offre une relation stable et que Ménandre a illustré dans la *Samienne*. C'est le dénouement qu'indique la scène VIII : *unast domus*

3. Pseudo-Démosthène, *Contre Néera*, 29-31 ; 41-42.

4. J. Barsby, « Problems of Adaptation in the *Eunuchus* of Terence », dans N. W. Slater, B. Zimmermann éd., *Intertextualität in der griechisch Komödie*, Stuttgart, 1993, p. 160-179 — p. 175.

5. D. Konstan, « Love in Terence's *Eunuch* : the origin of erotic subjectivity », *AJPh*, 107, 1986, p. 369-393 — p. 377-378 ; 384-385.

déclare Chéréa à propos de la maison de sa famille et de celle de Thaïs. Leur fusion interdit que la demeure commune puisse être un lieu de prostitution. Parménon en tire la conclusion : *fratris igitur Thais totast*. Deuxièmement, lorsque Phédria oppose la présence physique à l'absence de sentiments, il n'imagine qu'un pis-aller pour moins mal tolérer son éloignement. Et l'aide que lui apporte cette pensée se révèle bien mince puisque, justement, il ne supporte pas cet éloignement, il est incapable de prendre le chemin de sa maison de campagne et revient vite à Athènes. Il est amoureux, possessif et jaloux et Térence a insisté sur ces traits de caractère : comment admettre que, tout d'un coup et sans que l'auteur nous y ait préparé, ceux-ci s'estompent ? Troisièmement, Phédria n'est pas seul en cause et l'arrangement conclu avec Gnathon et Thrason fixe avant tout le sort de Thaïs ; J. Barsby [6], après d'autres [7] s'étonne qu'un arrangement la concernant ait pu se faire derrière son dos. Dans toute la comédie, Thaïs a toujours imposé ses vues et maîtrisé toutes les situations : elle a su obtenir de Phédria un exil temporaire, une fois en possession de Pamphila, refuser de la prêter puis de la rendre au militaire, malgré la couardise de Chrémès, obliger celui-ci à affronter le soldat, régler à l'avantage de toutes les parties les conséquences du viol de Pamphila. Sans son accord, les décisions de Phédria et de ses anciens adversaires sont nulles et non avenues. L'intrigue comique a toujours tendance à diviser les personnages en deux camps, ceux qui favorisent la fin heureuse et ceux qui s'y opposent. Certains peuvent être ambigus dans leur esprit tandis que leurs actions les range parmi les adjuvants, comme Parménon, qui aide les amours de ses jeunes maîtres tout en les réprouvant. D'autres sont des opposants tout au long de la pièce et leur ralliement à la toute fin de celle-ci n'a pas plus de signification que l'invitation du *leno* Labrax dans le *Rudens*. Comme l'observe encore J. Barsby, Thrason et Gnathon ont été trop antipathiques au cours de toute la comédie pour qu'on ressente besoin de leur faire des concessions [8]. Chéréa est le premier qui donne un avis favorable à la proposition de Gnathon et paraît entraîner son frère. Les commentateurs n'y ont guère prêté attention, sinon C. Saylor [9], qui estime que Chéréa ne conseille à Phédria d'adopter les propositions de Gnathon que parce qu'elles sont impraticables. J'aurais du mal à suivre cet érudit, qui oppose la spontanéité de Chéréa aux calculs de Phédria et de Thrason : l'absence de plan, chez le premier, serait le secret de sa réussite tandis que les prévisions calculées des deux autres les condamnent à toujours être des perdants. Mais ce que C. Saylor a bien ressenti est que, s'il fallait expliquer l'attitude prêtée à Chéréa par Térence dans cette dernière scène, ce ne serait que par une explication paradoxale. Térence a particulièrement étudié la caractérisation de Chéréa, son impulsivité et son enthousiasme, ce qui se traduit jusque dans son langage et ses exclamations continuelles. Chéréa n'a pas le

6. J. Barsby, « Problems of Adaptation... », p. 175 ; Idem, éd. Terence, *Eunuchus*, p. 280-281.

7. W. Ludwig, « The originality of Terence and his Greek models », *GRBS*, 9, 1968, p. 169-182 — p. 172.

8. J. Barsby, éd. Terence, *Eunuchus*, p. 281.

9. F. Saylor, « The theme of planlessness in Terence's *Eunuchus* », *TAPhA*, 105, 1975, p. 297-311 — p. 309-310.

même cadre de vie que son frère ; il savait que Thaïs était la maîtresse de celui-ci, mais il ne la connaissait pas et ignorait même qu'elle habitait la maison voisine de la demeure paternelle. Il n'a qu'une idée fixe, se trouver au côté de la belle Pamphila, ce qu'il s'est assuré par le mariage. Les deux frères ne sont pas les confidents l'un de l'autre, Chéréa n'est pas un fêtard. On ne voit pas pourquoi son frère aîné, dont les hésitations étaient déjà surprenantes, lui demande son avis. Chéréa formule en plus cet avis sur un ton à la fois sentencieux et contourné qui tranche avec l'expression directe qu'on lui connaissait :

> *Mirum ni illoc homine quoquo pacto opust*
> « Ce serait étonnant que l'on eût pas besoin de cet individu-là. »

Ni Phédria ni Chéréa ne sont plus tels qu'ils avaient été montrés avec soin dans les plus de mille vers précédents.

Mais alors qui sont-ils ou que sont-ils ? Dans le *Persa*, au moment des anapestes qui terminent la pièce, le pauvre marchand de filles Dordale connaît un moment de dépression. Il avait payé très cher une jolie fille qu'un prétendu Persan disait avoir amenée de son pays. C'était en réalité une libre citoyenne athénienne que son père est venu récupérer avant de traîner le *leno* devant un magistrat. Il a perdu le talent qu'il avait versé pour son emplette et probablement été condamné à une amende. Il se plaint d'être le plus malheureux des hommes et, au cours de sa lamentation, il lance :

> *Qui illum Persam atque omnis Persas atque etiam omnis personas*
> *Male di omnes perdant.*
> « Ce Persan-là et tous les Persans et même tous les personnages, que tous les dieux les perdent misérablement ».

Quel que soit le sens que l'on donne au mot *personas*, « masques », comme je le pense, ou « personnages », comme certains le veulent, il renvoie à une réalité théâtrale : les êtres auxquels le *leno* se heurte ne sont que des porteurs de masques, comme lui-même. Il dénonce l'illusion comique, fatigué de jouer le mauvais rôle qui ne peut lui valoir que des coups et pressé d'ôter son masque, comme on le fait après le spectacle, pour saluer le public. Un peu de la même façon, vers la fin du *Poenulus*, Agorastoclès, qui veut presser son oncle trop bavard, lui dit : *in pauca confer, sitiunt qui sedent*, « abrège, les spectateurs ont soif ». À un moment, les acteurs se détachent progressivement des personnages qu'ils incarnent pour redevenir eux-mêmes, bientôt privés de leur masque [10]. Lorsque, aux deux der-

10. L'interprétation des sigles grecs placés dans les rubriques de scène devant le nom de personnages comme marque des acteurs qui joueront le rôle (Ritschl, ed. Plaute, *Trinummus*, Leipzig, Teubner, 1884, p. LV ; J. Andrieu, *Le dialogue antique, structure et présentation*, Paris, 1954, p. 230-254 ; K. U. Wahl, *Sprecherbezeichnungen mit griechischen Buchstaben in den Handschriften des Plautus und Terenz*, Tübingen, 1974) est aujourd'hui confirmée (T. Gammacurta, *Papyrologica Scaenica*, Alessandria, 2007). Il est plausible (P. Hernuñez, *La mise en scène dans la Rome antique*, Thèse dactylographiée, Pari IV, 1987, p. 247), quoique non démontrable, que la répartition indiquée dans le *Bembinus* remonte à Térence ou à Ambivius Turpion. Or il est notable que, jusqu'à l'avant-dernière scène comprise, le rôle des deux jeunes gens est interprété en alternance par le seul acteur « A ». Lorsque, dans la dernière scène, les deux

niers vers du *Rudens*, l'acteur qui joue Démonès, après s'être adressé aux spectateurs en tant que tels, peut-être après avoir ôté son masque, convie à dîner ceux qui viennent d'incarner Labrax et Gripus, ce ne sont pas un proxénète et un pêcheur qu'il invite, mais deux collègues. On passe graduellement de la fiction à la réalité, car il s'agit sans doute d'un vrai repas : on sait que les acteurs avaient coutume de banqueter entre eux après les représentations. On pourrait se demander si on ne retrouve pas le même motif dans les trente derniers vers de l'*Eunuque*. Gnathon est un hybride de deux types comiques que le catalogue de Pollux distingue : le flatteur et le parasite [11]. Térence l'avait surtout montré comme flatteur. Il n'a pas développé le thème de la fringale ni celui de la bombance ; c'est tout juste si Gnathon dans sa tirade de présentation évoque sa popularité auprès des commerçants du marché ou félicite le cuisinier Sanga de penser à ses marmites plutôt qu'aux armes [12]. C'est seulement dans cette dernière scène qu'on le voit vraiment en fonction de parasite négocier ses invitations, se garantir le couvert à vie chez le soldat en même temps qu'il assure sa participation aux banquets chez Phédria, ou chez Thaïs. Le festin devient la préoccupation dominante et il s'agit évidemment de festins qui réunissent tous les personnages ou tous les acteurs. Gnathon demande expressément aux deux autres :

> *Vnum etiam hoc uos oro, ut me in uestrum gregem*
> *recipiatis*

J. Barsby note à juste titre, mais sans en tirer toutes les conséquences, la possible signification métathéâtrale de cette requête [13] : *grex* peut-être la joyeuse bande d'amis, mais aussi la troupe de comédiens. On sait, grâce à Plaute, ce qui se passe juste après la représentation, quand les acteurs ont quitté la scène :

> *ornamenta ponent ; postidea loci*
> *qui deliquit uapulabit, qui non deliquit bibet* [14]
> « Ils déposeront leurs accessoires, après cela, qui a commis des fautes sera rossé, qui n'en a pas commis boira ».

Les acteurs ont besoin d'assurer leur solidarité pour que quel qu'ait été leur antagonisme dans l'intrigue, quelles que soient leurs rivalités, aucun ne soit battu, tous participent au symposium qui suit la représentation. *Ite hac*, dit l'un d'eux pour donner le signal de la sortie ; les commentateurs ont justement estimé que *hac* désigne la porte de Thaïs, dans la maison de

frères sont présents en même temps, on fait appel à « E » pour jouer Phédria, tandis que « A » est toujours Chéréa. « A » est l'acteur principal, Ambivius Turpion, dans l'hypothèse d'une répartition des rôles originale. Au moment où les acteurs sont de moins en moins les personnages qu'ils incarnent et de plus en plus eux-mêmes, on comprendrait que l'autorité de Chéréa l'emportât sur celle du comédien de cinquième ordre qui porte le masque de son aîné : la hiérarchie des acteurs prime sur celle des personnages.

11. P. G. McC. Brown, « Menander, fragments 745 and 746 K.-T., Menander's « Kolax » and parasites and flatterers in Greek comedy », *ZPE*, 92, 1992, p. 91-107.

12. *Eunuque*, 255-259 ; 816.

13. J. Barsby, éd. Terence, *Eunuchus*, p. 287 ; S.A. Frangoulidis, « Performance and improvisation in Terence's *Enuchus* », *QUCC*, 48, 1994, p. 121-130 — p. 130.

14. *Cistellaria*, 784-785.

laquelle sont censés se trouver les autres personnages : Thaïs et ses servantes, Déméa, Chrémes, Pamphila, mais, naturellement, il y a dans les coulisses moins d'acteurs que de personnages.

Alors, Thrason retournera-t-il chez Thaïs ? À mon avis, il faut en douter, parce que les dernières répliques constituent une sorte d'*exodium* métathéâtral, sans liens nécessaires avec le reste de la comédie, mais, celle-ci terminée, l'imagination des spectateurs est libre de lui donner la suite qui leur fait plaisir.