III

POENULUS OU LE TRIOMPHE DE LA LANGUE

par Monique Crampon

Professeur honoraire à l'Université de Picardie Jules Verne

Résumé. – *Le présent article a été conçu comme une préparation à l'épreuve de latin à* l'*agrégation, portant sur le* Poenulus *de Plaute. Il ne s'agit donc pas de donner l'état présent de la recherche sur la pièce et d'apporter une contribution originale, mais d'en proposer une lecture basée sur des critères stylistiques. Dès la* captatio benevolentiae *du prologue, seront repérés les nombreux effets stylistiques que sont les* ***parodies***, ***hyperboles*** *et autres* ***procédés phoniques*** *et* ***rythmiques****. Les scènes qui suivent réunissent les courtisanes et le duo traditionnel du maître et de l'esclave. Elles seront étudiées du point de vue de leur composition, avec le procédé de l'aparté. Le point d'orgue en est le catalogue des mots doux destinés à l'être aimé, qui, avec sa quadruple édition, constitue une brillante variation sur le thème, banal en soi, des* appellationes blandae*. La pièce entière sera ensuite survolée pour faire apparaître les nombreuses* ***images animalières***, *allant du reptile à l'escargot, en passant par le bouc et le cerf. On retiendra surtout le motif du loup et des chiens, ou du chasseur chassé, dans lequel Plaute renouvelle le motif du « tel est pris qui croyait prendre » et insuffle à la pièce sa* uis comica*, qui est en vérité une* uis linguae*.*

Abstract. – *The present paper was intended to help students prepare for a part of the Agrégation examination. It is therefore not meant to give an update on current research on the play and provide an original contribution, but simply to offer a reading based on stylistic criteria. As early as the* captatio benevolentiae *of the prologue, one will observe numerous stylistic effects such as* ***parody***, ***hyperbole*** *and other* ***phonetic or rhythmical devices****. The ensuing scenes, in which courtesans appear along with the traditional master and slave duo, will be examined with regard to their structure : a composition resorting to asides and culminating in the enumeration of endearing terms for the loved one, which, with its four versions, provides a brilliant variation on the classic theme of* appellationes blandae*. A quick survey of the play then sets out the lavish use of* ***animal imagery****, from reptile to snail to goat and stag. Of particular interest is the wolf and hounds image or that of the hunter becoming prey, illustrating Plautus' treatment of the biter bit motif, a source of the* uis comica *or indeed* uis linguae *that enlivens the play*.

En réalité, toutes les pièces de Plaute pourraient être définies par cette formule un peu facile de « Triomphe de la Langue », et même toutes les *palliatae,* dont celles de Térence ; en effet la ruse verbale, dont celle du *callidus servus*, y est souvent déterminante. Pourtant, dans le *Poenulus*, le langage, c'est-à-dire la communication entre les hommes, joue un rôle

vraiment capital : il y est question de langue, des langues et même de toutes les langues.

J'articulerai mon commentaire sur les usages de la langue dans la pièce. L'angle de vue ne sera donc ni historique, ni philosophique, même si je reconnais qu'il y a sur l'altérité beaucoup de choses à dire à propos du *Poenulus* [1].

Ma démarche sera stylistique. Mais la pièce étant assez longue et surtout complexe (avec probablement contamination, puisqu'elle semble construite à partir de deux modèles grecs différents, les démêlés du jeune homme amoureux et les retrouvailles du vieux Carthaginois avec ses filles [2]), je privilégierai la première partie, c'est-à-dire le prologue et ce que j'appelle « la grande scène à quatre » (v. 210-409), où se déploie justement toute la virtuosité langagière de Plaute. Puis, en filant toute la pièce, je considérerai les procédés de style qui donnent à la langue de Plaute sa saveur dans cette comédie, notamment l'image animalière, la création de mots et les effets phoniques et rythmiques.

Partons donc de l'emploi du mot *lingua* très utilisé chez Plaute. On relève en effet une petite soixantaine d'emplois [3], dans les vingt et une comédies du corpus, ce qui fait trois par pièce en moyenne. Or le *Poenulus* en compte onze (exactement neuf *lingua* et deux *ligula*, le dérivé [4]), ce qui prouve déjà l'importance du sujet dans la pièce. Mais quel est précisément le sujet ? Autrement dit, peut-on donner la même signification à ces onze emplois ? *Lingua*, à la vérité, recouvre trois sens : premièrement l'organe, deuxièmement la faculté de communiquer, c'est-à-dire le langage, et troisièmement la langue particulière à un groupe de locuteurs. Ces trois sens peuvent être associés dans un emploi donné, ainsi les deux premières valeurs coexistent dans l'emploi du vers 260 :

Nil respondes ? Lingua huic excidit, ut ego opinor.

« Tu ne réponds rien », dit l'esclave Milphion agacé par le silence de son maître ébloui par sa belle, et il ajoute en aparté, littéralement : « la langue, à cet individu, est tombée », c'est-à-dire « on lui a coupé la langue » [5].

Mais, au vers 1235, seul fonctionne le premier sens. En effet, l'amoureux lance à Adelphasie une demande audacieuse :

Dato mihi pro offa sauium, pro |osse linguam obicito.

1. Voir à ce sujet le récent article de Marie-Hélène Garelli, « Un personnage à la croisée des regards : Hannon dans le *Poenulus* de Plaute », *CEA* 51, 2014, p. 183-201.
2. Cf. l'introduction à la pièce au tome V du Théâtre de Plaute dans la CUF, p. 165-166.
3. Je ne donne pas de chiffre précis car certaines formes sont douteuses, comme le montre le *Lexicon Plautinum* de Gonzalez Lodge, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1962 (1re édition : Leipzig, Teubner, 1924), p. 899-901.
4. *Lingua* : v. 112, 260, 385, 571, 625, 984, 1035, 1234, 1235. *Ligula* : v. 1014, 1309.
5. Sauf indication contraire les traductions sont celles d'Alfred Ernout dans la CUF.

« En guise de pâtée (de bouchée exactement), donne-moi un baiser, en guise d'os, offre-moi ta langue. »

Il faut noter ici l'hiatus suggestif entre *pro* et *osse*, qui, par le temps de pause, souligne l'incongruité de la comparaison. Nous reviendrons plus loin sur l'image du chien contenue dans cette réplique.

Le vers 112 présente évidemment le troisième sens :

Et is omnis linguas scit ; sed dissimulat sciens
Se scire. Poenus plane est, quid uerbis opust ?

« En outre, il sait toutes les langues ; mais il fait semblant, sciemment, de ne pas les savoir. C'est un vrai Carthaginois, c'est tout dire. »

La présentation du personnage principal, qui donne son nom à la pièce, comporte donc cette mention du plurilinguisme. Comme dans tous les prologues, le véritable nom ne figure pas, mais il est remplacé par l'indication générique de l'appartenance à une famille, à une nation, avec les traits que les Romains attribuent traditionnellement à ces catégories, et ainsi, pour le Carthaginois, la ruse et la connaissance des langues, sans doute à cause de leur réputation de commerçants en Méditerranée. Par ailleurs, il est clair que le titre de la pièce *Poenulus* ne signifie pas « Le petit Carthaginois », mais que le mot comporte une nuance affective et ironique et pourrait être traduit par « Le fameux Carthaginois ». On sait en effet que le suffixe *–lus* n'a pas toujours valeur diminutive [6].

Ainsi, le dérivé *ligula* du vers 1309 ne signifie pas « petite langue » mais, en une formulation injurieuse, « mauvaise langue ». Et il peut aussi désigner ce qui ressemble à une langue, en l'occurrence une cuiller comme le montre l'emploi du vers 1014, à l'occasion d'une liste d'objets appartenant sans doute à un marchand :

Ligulas, canalis ait se aduexisse et nuces
Nunc orat operam ut des sibi, ut ea ueneant.

« Il dit qu'il a apporté des cuillers, des tuyaux et des noix.
Il te prie de bien vouloir l'aider à les vendre. »

D'une manière générale, dans le *Poenulus,* il y a un jeu constant avec le langage, et d'abord par la présence, au sein du latin, de mots purement grecs et de mots hybrides. Il faudrait ici citer les noms de tous les personnages [7]

6. Voir l'article de M. Fruyt, « Étude sémantique des "diminutifs" latins : les suffixes *-ulus*, *-culus*, *-ellus*, *-illus*, … dé-substantivaux et dé-adjectivaux », dans les *Actes du V*e colloque de linguistique latine *(Louvain-la-Neuve, Borzée, 31 mars – 4 avril 1989)*, éd. M. Lavency et D. Longrée, numéro spécial des *Cahiers de l'Institut de linguistique de Louvain* n° 15, 1989, p. 127-138 ; ainsi que l'article de R. Lopez-Gregoris : « *Poenulus* de Plauto : significado de un titulo », dans Cl. Moussy (éd.), *De lingua latina nouae questiones*, *Actes du X*e Colloque international de linguistique latine (Paris-Sèvres, 19-23 avril 1999), Louvain, Peeters, 2001, p. 829-846.

7. Sur les noms des personnages de Plaute, voir l'ouvrage de M. Lopez-Lopez, *Los personajes de la comedia plautina : nombre y función*, Lleida, Pagès, 1991.

de la pièce, qui ont des noms grecs, en dehors de Hannon [8] et Gidennis, dont les noms sont Carthaginois. Il est malheureusement impossible d'utiliser le modèle que constitue le *Carchedonios* de Ménandre, auquel Prologue fait allusion au vers 53 :

Carchedonius uocatur haec comoedia
……
Latine Plautus 'Patruus' Pultiphagonides.

« Cette comédie s'appelle *Le Carthaginois*
….
Plaute Pultiphagonide l'intitule en latin "l'Oncle". »

Pultiphagonides est un bon exemple d'hybride gréco-latin, puisque *puls*, *pultis* est un mot latin technique, désignant une bouillie de farine. *Phag-* est le thème de l'aoriste grec ἔφαγον, quant à l'élément suffixal *-onides*, il est lui aussi grec et déjà complexe. Le mot est donc un bon exemple de farcissure linguistique. De plus, on relève dans la pièce quelques mots purement grecs, ainsi le tour étrange αἱ δέ κολλῦραι λύραι, équivalent probable de *nugae*, « les bêtises » (v. 136-137) :

Nam tuae blanditiae mihi sunt, quod dici solet,
Gerrae germanae, αἱ δέ κολλῦραι λύραι.

« Ainsi tes cajoleries sont pour moi, comme on dit,
de vastes blagues, des chansons pures et simples. »

C'est ainsi que Milphion, l'esclave rusé et très inventif, comme nous le verrons bientôt, essaie de résister à son maître, qui, une fois de plus, le harcèle en lui demandant conseil. Le vers 136 est bien difficile à traduire précisément. Il est surtout remarquable par son caractère hybride gréco-latin, mais aussi par la richesse des effets phoniques, homéocatarctes et homéotéleutes. La traduction d'Ernout de *gerrae germanae* par « vastes blagues » est satisfaisante mais la seconde partie du vers, αἱ δέ κολλῦραι λύραι constitue un bloc plus résistant. Sans doute y a-t-il là une allusion à un gâteau, dont seule la forme est attirante, à défaut de la saveur, à l'instar du jeu de mots d'Aristophane dans *La Paix*, v. 122-123 [9]. Mais il est sans doute trop audacieux de risquer pour la traduction « des biscuits-lyres » ou encore « clarinettes en tablettes », pour respecter les homéotéleutes.

8. Hannon est un anthroponyme fréquent dans le monde gréco-romain. Il a notamment désigné de nombreux généraux carthaginois mais le personnage le plus connu est certainement le navigateur du périple. Mais on ne sait pas comment dater ce fameux voyage (entre le VI^e^ et le III^e^ avant J.-C.) le long de la côte ouest de l'Espagne et de la côte ouest de l'Afrique.

9. Le héros Trygée dit à l'enfant : Ἦν δ' ἐγὼ εὖ πράξας ἔλθω πάλιν, ἕξετ' ἐν ὥρᾳ
κολλύραν μεγάλην καὶ κόνδυλον ὄψον ἐπ' αὐτῇ.
« Si je réussis et reviens, vous aurez en temps voulu une grande tourte et un soufflet … à manger par-dessus. »
(κόνδυλον signifie un « soufflet », au lieu de κάνδυλον un « soufflé au fromage », qu'on attendait).

De même, je n'expliquerai pas les deux morceaux de carthaginois des vers 930-949, suivis de leur traduction en latin. Sachez qu'ils ont été scientifiquement étudiés par Maurice Sznycer en 1967 [10]. Mais avant cette étude, il avait déjà été observé que les deux morceaux traitaient du même sujet. Sans doute avait-on modifié le texte pour une reprise, sans supprimer le texte ancien amendé [11]. En fait, le texte le plus ancien et le plus fiable est celui qui, dans nos éditions, est placé en deuxième position : c'est en effet celui que nous donne le palimpseste ambrosien, le manuscrit A, bien antérieur aux manuscrits palatins.

Notons cependant l'effet comique produit par le brassage d'éléments latins et carthaginois dans la prétendue traduction qu'en donne Milphion, ainsi avec le rapprochement grotesque qu'il fait entre le carthaginois *bocca* et le mot latin *bucca*, aux vers 1002-1003 :

HA. *Mes har bocca.*
[…]
AG. *Quid ait ?*
MI. *Miseram esse praedicat buccam sibi.*

Mes har bocca signifie selon Maurice Sznycer « marchandise pour toi » ou bien « je suis une connaissance pour toi ». Et Milphion traduit par « Il dit qu'il a mal à la bouche » !

I

Passons maintenant au survol du début de la pièce, en considérant d'abord le prologue, puis la scène à quatre. Le prologue, de 128 vers, presque aussi long que celui d'*Amphitryon* avec ses 152 vers, commence d'une manière très sophistiquée, par une parodie de début de tragédie. Prologue, puisque le même mot désigne le discours et le personnage qui le débite, décide en effet d'emprunter le début de la tragédie *Achille*, composée par le grec Aristarque et adaptée par Ennius. Nous sommes donc devant une véritable citation, affichée par l'auteur, qui se met en quelque sorte sous la protection de l'auteur tragique pour obtenir le silence dans la *cavea*. C'est là une façon élégante de pratiquer la *captatio benevolentiae*, précaution nécessaire étant donné le brouhaha causé par la foule qui assiste gratuitement au spectacle, financé par les édiles. Dès le vers 3, Prologue claironne donc :

Sileteque et tacete atque animum aduortite…

« Taisez-vous, faites silence et prêtez attention… »

Ces impératifs ne sont donc pas plautiniens. Ils auraient pu l'être, si l'on considère l'emphase qui les caractérise, avec l'emploi de deux verbes

10. M. Sznycer, *Les Passages puniques en transcription latine dans le* Poenulus *de Plaute*, Paris, Klincksieck, 1967.

11. Que la pièce ait été modifiée pour une reprise est une chose évidente, comme le montre la présence de deux dénouements, avec deux fins règlementaires, au vers 1371 : *Si placuit, plausum postulat comoedia* et, au vers 1422 : *Age sis, eamus ; nos curemus. Plaudite.*

pratiquement synonymes. Mais sont-ils vraiment synonymes, du moins au départ, c'est-à-dire à l'époque archaïque qui nous concerne ? En fait, *sileo* et *taceo* correspondent aux deux verbes grecs σιγάω et σιωπάω. Le premier signifie « être silencieux » et le second « observer le silence », c'est-à-dire se taire, comme l'explique Jean-François Thomas dans un article récemment paru dans la *REL* [12].

Mais la citation est agrémentée d'une précision toute plautinienne. Le général en chef est qualifié en effet de l'adjectif *histricus*, c'est-à-dire du pays des histrions ou des théâtreux, dirait-on aujourd'hui. Le mot inventé par Plaute pour amuser la galerie, renvoie à une indication géographique plausible, la référence à l'Istrie (*Histria*), territoire que les Romains avaient récemment conquis [13].

Mais cet appel au calme est renforcé par une injonction supplémentaire, réalisée par le truchement du *praeco* ou crieur public, payé à cet effet, comme le rappelle la mention d'une *duplicem mercedem*, au vers 15. Et Prologue utilise encore une citation d'Ennius quand il déclare au v. 11, toujours à l'impératif :

Exsurge, praeco, fac populo audientiam

« Lève-toi, crieur, avertis le public d'avoir à nous écouter. »

Mais Prologue ne passe pas tout de suite à l'exposition de ce qu'on appelle l'*antefatto*, c'est-à-dire l'histoire qui se passe avant la pièce. Après s'être adressé à la *cavea*, c'est-à-dire à l'ensemble des spectateurs, à l'impératif, il va maintenant délivrer un grand nombre d'ordonnances, destinées à certaines catégories de spectateurs, les plus envahissantes, les plus bruyantes ou celles que le public aime que l'on prenne à partie. Ce catalogue de défenses que dresse alors Prologue est très célèbre, mais il n'est pas exhaustif. Prologue ne s'en prend qu'à certains fâcheux de l'époque, les resquilleurs et les femmes, toutes les femmes. Il aurait pu s'adresser aux soldats, aux parasites, qui sont des personnages hauts en couleur et prompts à passer devant les autres. Mais il garde ses flèches pour les esclaves et les femmes.

Les premiers indésirables agressés sont précisément les prostituées de bas étage, non pas la *meretrix*, mais le personnage qualifié de *scortum exoletum*, vieille peau hors d'usage, à qui Prologue interdit de s'asseoir sur le plateau. Preuve que ces femmes s'insinuaient partout, sans doute à la recherche de clients parmi les acteurs, c'est du moins ce que suggère le vers 17 :

Scortum exoletum nequis in proscaenio
Sedeat…

« Qu'aucune vieille putain ne vienne s'asseoir sur le proscénium. »

Puis Prologue s'en prend aux retardataires (v. 20-22). Les esclaves sans gêne ont aussi leur paquet au vers 23 :

12. J.-Fr. Thomas, « Le couple *tacere* - *silere* et le champ lexical du silence en latin », *REL* 93, 2015, p. 129-149.

13. Ainsi, plus tard, Tite-Live parlera de *bellum histricum*, « la guerre d'Histrie » (*Hist*. XLI, 1).

Serui ne obsideant, liberis ut sit locus

« Que les esclaves n'envahissent pas les gradins, qu'ils laissent la place aux hommes libres. »

La fréquence des mots bâtis sur la racine *sed*, « être assis » m'amène à faire ici une remarque élémentaire : les spectateurs étaient assis au théâtre, contrairement à ce qui a pu être dit autrefois. Le nom même de *subsellium* (v. 5) le prouve clairement. Seuls étaient debout les esclaves, vraisemblablement dans le promenoir supérieur. Ce qui concorde totalement avec la remarque de Prologue au v. 23 : la défense *Serui ne obsideant* indique nettement que les esclaves ne doivent pas s'asseoir sur les gradins à la place des hommes libres [14].

Puis Prologue attaque une autre catégorie de femmes, assez inattendue ici, celle des nourrices, *nutrices*. Elles sont, il est vrai, une cible privilégiée de Plaute, qui affirme au v. 434 des *Bacchis* que rien n'est plus dégoûtant que le tablier d'une nourrice : *maculosum pallium* !

En deux vers très suggestifs, il règle leur compte à ces ivrognesses en leur ordonnant de ne pas apporter leurs nourrissons au spectacle, bref de rester à la maison, *domi*. À cet égard, la place de *domi* en tête du v. 29 est significative. Mais Prologue s'amuse aussi en plaisantant sur la petitesse des nourrissons en question. Le groupe *pueros infantis minutulos* (v. 28) est tout à fait charmant avec le rare *minutulos*, qui contient doublement l'idée de petitesse et l'ancien participe *infantis*, dont le sens premier est « qui ne parle pas », ce qui ne veut pas dire « qui ne crie pas » ! En effet, ces nourrissons sont bientôt comparés à des chevreaux, *haedi*, lorsqu'ils sont affamés. Ces petits bouts de chou, *pueros minutulos,* occupent alors tout l'espace sonore du théâtre ! On entend en effet comme résonner le verbe *obuagiant*, un hapax, à la fin du v. 31.

Passons maintenant aux mères de famille, les *matronae*. Les quatre vers qui les épinglent sont étonnants de simplicité et de méchanceté, aux vers 32 et 33 :

Matronae tacitae spectent, tacitae rideant ;
Canora hic uoce sua tinnire temperent.

« Que les mères de famille regardent sans rien dire, qu'elles rient sans rien dire, qu'elles modèrent les éclats de leur voix flûtée. »

Mais on pourrait proposer pour le vers 33 une traduction qui mette en valeur l'adjectif *canora*, en tête de vers, ainsi que l'image de la cloche contenue dans le verbe technique *tinnire*, « résonner », en parlant de l'instrument appelé justement le *tintinnabulum*. On aurait ainsi :

14. Sur le fait de savoir si les spectateurs étaient assis ou debout à la représentation du *Poenulus*, voir le début de mon article « Plaute arpenteur de son sujet », paru dans D. Conso, A. Gonzales et J.-Y. Guillaumin (dir.), *Les vocabulaires techniques des arpenteurs romains*, *Actes du colloque international, Besançon, 19-21 septembre 2002*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2006, p. 25.

« Et, leur voix perçante, qu'elles s'abstiennent de la faire résonner comme une cloche. »

Mais après avoir blâmé les pratiques déplorables de certains responsables corrompus, Prologue revient à l'impératif pour inciter les valets de pied, *pedisequi*, à aller se restaurer à la buvette, v. 43 :

Nunc dum scribilitae | aestuant, occurrite

« Maintenant, pendant que les tartes fument dans le four, vite, courez. »

Notez ici l'hiatus très suggestif juste après le mot *scribilitae*, « galettes chaudes », comme si l'on retenait son souffle, bouche bée, devant la galette.

Puis Prologue, en bon orateur qu'il est, rassemble toutes ces injonctions en une synthèse qui devient comique par la seule addition de l'adjectif *histrico*, en fin de vers comme l'était *histricus* au vers 4. L'ampleur de ce catalogue et la solennité des recommandations au subjonctif pourraient être senties comme parodiques des recommandations juridiques dont les Romains sont friands.

Commence alors la deuxième partie du prologue, consacrée à la présentation de l'*antefatto*. Quatre-vingt-trois vers seront nécessaires à ce survol, suivi d'un résumé de la pièce, ce qui annule totalement l'effet de suspense mais c'est l'usage dans la comédie antique…

Et Prologue prend un malin plaisir à exposer la trame de la *fabula*. Relevons d'abord les mots rares ou inattendus, dans les vers, assez sentencieux, de l'introduction, v. 46-47 :

Ad argumentum nunc uicissatim uolo
Remigrare, ut aeque mecum sitis gnarures.

« Je veux maintenant revenir au sujet de la pièce, c'est son tour,
afin que vous soyez, comme moi, mis au parfum. » [traduction personnelle]

Quelques mots sur les choix lexicaux. *Vicissatim*, non pas « de nouveau », mais « à son tour », est une forme soutenue de l'adverbe courant *uicissim*, fréquent en latin archaïque, comme beaucoup d'adverbes en *-tim* [15].

Gnarures (issu de la même racine que *(g)nosco* « connaître ») est un équivalent marqué de *docti* ou *scientes*, « informés ». Mais l'accent est surtout mis sur le long *remigrare*, en rejet. Ce verbe, qui signifie « revenir », souvent après un voyage, est choisi ici par Plaute au lieu du banal *redire*, employé lui aussi au propre et au figuré.

Une solennité feinte marque donc ce préambule, que vient bientôt agrémenter une image audacieuse, unique dans l'œuvre de Plaute, celle de

15. Le volume *Adverbes et évolution linguistique en latin*, éd. M. Fruyt et S. Van Laer, Paris, L'Harmattan, 2008, contient deux articles consacrés aux adverbes en *-tim* : D. Molinari-Carles, « Les adverbes latins en *-(t)im* : étude morphologique », p. 223-240 et M. Crampon, « Les adverbes latins en *-tim*, de Plaute aux archaïsants », p. 207-222.

l'arpentage appliquée à l'exposition du sujet, comparé à un terrain, aux vers 48-49 :

Eius nunc regiones, limites, confinia
Determinabo : ei rei ego sum factus finitor.

« Je vais en tracer les lignes droites, les perpendiculaires et les parcelles limitrophes.
Pour cela, je suis devenu arpenteur » [traduction personnelle].

Voyons d'abord le long verbe en tête du vers 49, lui aussi en rejet, *determinabo*. C'est un mot technique, correspondant au grec ἀφορίζειν, « tracer des lignes pour délimiter ». Ses compléments sont des mots qui désignent des surfaces et des lignes mais le sens précis de chacun d'eux est difficile à cerner. On serait tenté de donner à *regio* le sens qu'il a souvent en latin, mais à une période plus tardive, avec les quatorze régions de Rome mises en place par Auguste. Mais, en strict langage d'arpenteur, le mot désigne plutôt le tracé que l'on mène en ligne droite, ce qui est le sens précis de *regere*. C'est du moins l'avis d'un spécialiste, juriste et latiniste, Alfredo Valvo [16]. Pour lui, le mot signifie lignes droites. Dans ce cas, le mot *limites* désignerait les lignes obliques, perpendiculaires aux *regiones*. *Limus* signifie en effet oblique. Quant à *confinia,* il correspond aux parcelles avoisinantes.

Si Plaute a choisi cette image de l'arpentage, institution importante à l'époque de la conquête romaine, c'est pour signifier qu'il va passer en revue de manière méthodique les différents lieux et moments de l'histoire d'avant [17]. L'*antefatto* sera donc articulé sur deux axes, celui du temps et celui de l'espace, qui deviennent les lignes qui définissent les parcelles. Sept parcelles ou phases seront donc présentées dans ce survol : Carthage (v. 59-71), puis Calydon (v. 72-79), à nouveau Carthage (v. 79-86), l'Acarnanie (v. 87-94), à nouveau Carthage (v. 95-103), errance dans le monde méditerranéen (v. 104-122), enfin retour au lieu de la *fabula*, Calydon (v. 114-122).

Les parcelles sont donc à peu près égales avec une moyenne de huit vers. Mais ne cherchons pas à calquer trop étroitement la trame du récit de voyage sur l'arpentage, car une autre image vient brouiller la première, c'est celle du cens. Telle est en effet, la surabondance langagière de Plaute, qu'on l'appelle *copia* ou *uis comica*. En effet, les spectateurs sont à nouveau « repris en main » par Prologue, qui, d'un coup de baguette magique, les transforme en *iuratores* au vers 58 :

Vos iuratores estis ; quaeso, operam date.

« C'est vous qui êtes les experts assermentés ; veuillez écouter, s'il vous plaît. »

16. A. Valvo, « *Finitor* : nota a Plaut. *Poen*. 49 », dans M. Sordi (dir.), *Il Confine nel mondo classico*, *Contributi dell'Istituto di storia antica* (Pubblicazioni della Università cattolica del Sacro Cuore, Milan) 13, 1987, p. 166-177.

17. Sur cette image de l'arpentage, voir l'article déjà cité [n. 14], « Plaute arpenteur de son sujet ».

Par ce tour autoritaire, avec les huit premières syllabes longues du sénaire, Prologue entend rendre les spectateurs conscients de leur mission, celle d'experts assermentés. Là encore fonctionne la parodie des usages juridiques romains.

Nous ne nous attarderons pas sur les stations du voyage (en imagination) mais il faut noter que le récit est cassé par un autre procédé, lui aussi plautinien, celui du métathéâtre, avec les allusions à ce qui est extérieur à la *fabula* et, ici, à ce qui touche à la vie de l'acteur Prologus. Ceci produit une rupture comique dans l'énoncé chronologique, en même temps qu'une distanciation par rapport à la fiction. En effet, Prologue aux vers 79 et suivants suggère aux spectateurs qu'ils lui confient une commission, un transfert de fonds, dirait-on aujourd'hui, dont il pourrait les faire bénéficier. Cette allusion à l'appât du gain fait évidemment sourire les Romains. Autre rupture métathéâtrale, l'allusion à l'embaumeur que l'acteur Prologus prétend avoir rencontré personnellement, c'est le *pollinctor* du vers 63 [18] :

Quia mihi pollinctor dixit qui eum pollinxerat.

« Parce que l'embaumeur qui avait fait l'embaumement me l'a dit. »
[traduction personnelle].

Ce prologue est donc très vivant car il est émaillé d'apostrophes aux spectateurs et de références parodiques aux usages de l'époque. Le spectateur romain serait peut-être en peine de donner un résumé détaillé de l'*argumentum* ou plutôt des faits qui l'ont précédé, mais il éprouve avec ce voyage en imagination le dépaysement souhaité [19] et il est tout ouïe pour savourer la scène attendue, celle qui va mettre aux prises le jeune homme amoureux et l'esclave rusé et beau parleur, motif qui constitue le duo le plus célèbre du théâtre plautinien.

II

À la première scène de l'acte I, Milphion, sollicité par son maître et ses promesses, lui propose un plan d'action destiné à piéger le *leno* qui détient sa dulcinée, et il fait rentrer à la maison Agorastoclès pour les préparatifs de la ruse. Mais, aussitôt, il l'en fait sortir pour admirer le spectacle. Quel spectacle ? Celui du passage des deux courtisanes, en marche vers le temple de Vénus. Milphion et son maître vont alors assister avec les spectateurs au bavardage des deux femmes, en les regardant incognito (*a parte*). Puis, les deux hommes les aborderont et alors commencera un dialogue à quatre mais avec parfois des remarques en aparté. La scène commence donc par une sorte d'apparition et se termine, avec la sortie des courtisanes vers le temple, c'est-à-dire vers la droite, par une disparition.

18. À deux autres reprises, fonctionne la rupture d'illusion, aux vers 550-554 et 597-599 (avec l'*aurum comicum* que figurent les graines de lupin).

19. On sait que le théâtre latin est un spectacle avant tout ludique comme l'a montré Fl. Dupont, *Le Théâtre latin*, Paris, Armand Colin, 1988, p. 11 : « Le théâtre romain ne représente pas, il présente un ailleurs fabriqué sur la scène pour le plaisir et l'oubli des spectateurs. »

L'apparition des deux femmes est donc préparée par les derniers vers de la scène précédente, v. 207 et suivants :

MI. - *Em amores tuos*,
Si uis spectare.

« Tiens, voici tes amours, si tu veux les regarder. »

Et le maître répond :

- *O multa tibi di dent bona*,
Quom hoc mihi optulisti tam lepidum spectaculum.

« Oh ! que les dieux te comblent de joie
pour m'avoir offert un si joli spectacle. »

Et la fin de la scène voit disparaître les deux idoles, toujours sous le regard de l'amoureux, aux vers 408-409 :

AG. - *Respice.*
Respexit. Idem edepol Venerem credo facturam tibi.

« Jette un regard sur moi.
Elle m'a accordé un regard. Par Pollux, Vénus te le rendra, c'est sûr. »

Entrons maintenant dans cette longue scène à effets. Elle se compose de deux parties, structurellement distinctes. Dans la première partie, en *canticum mutatis modis*, jusqu'au vers 260, les deux sœurs dialoguent sur leur condition de courtisanes et les deux hommes, en aparté, commentent leurs propos. Puis, ils décident d'aborder les deux sœurs. Et alors les quatre personnages échangent en *canticum* simple, c'est-à-dire en septénaires trochaïques. Je résume seulement l'échange des deux sœurs avec les remarques sans concession de l'aînée, sur un ton assez didactique (notamment avec la comparaison entre la femme et le bateau). Plaute s'est sans doute amusé à faire la critique du métier de ces femmes qui ne cessent (v. 220-221) de :

Lauari aut fricari aut tergeri aut ornari,
Poliri expoliri, pingi fingi…

« se laver, se frotter, s'essuyer, s'équiper,
se polir, se repolir, se farder, se pomponner… »

La cadette est plus indulgente mais compare quand même la courtisane à du poisson salé, *muriatica salsa*, qu'il faut laver à grande eau pour le consommer ! Là-dessus, surprise de Milphion, mais absence de réaction de l'amoureux, toujours sous le charme de sa belle.

Comme la cadette veut presser sa sœur qui lambine, cette dernière lui reproche de vouloir se mêler aux premières arrivées, les catins de bas étage.

Et là se trouve un des catalogues les plus réalistes du corpus, aux vers 265-270. Ces femmes sont évoquées par des détails assez effrayants, délivrés avec des effets phoniques proches de ceux qui ont été rencontrés dans le prologue, notamment des homéotéleutes en cascade, et en particulier au vers 269 :

Quae tibi olant stabulum statumque, sellam et sessibulum merum

« Ces femmes qui te sentent le bouge et le renfermé, toujours assises à faire le quart. »

Telle est en effet la traduction d'Ernout qui ne rend pas les figures étymologiques que constituent *stabulum* et *statum* d'une part, et *sellam* et *sessibulum* d'autre part. *Sessibulum*, en outre, est un hapax que je n'essaie pas de traduire exactement mais qui ajoute au radical *sed-* « s'asseoir » un suffixe instrumental… Là-dessus rage de Milphion, dans un réflexe de classe. Mais je veux arriver à la seconde partie afin de regarder d'un peu plus près ce qu'on pourrait appeler « la performance de Milphion dans le discours amoureux ».

La seconde partie de cette scène, en crescendo, est basée sur une situation classique : le maître ordonne à l'esclave d'exécuter une tâche pour laquelle il est lui-même défaillant, l'esclave obéit mais le maître n'est pas satisfait et réagit en corrigeant l'exécutant qui se reprend et se venge en même temps. Il y aura donc quatre phases de réalisation : A, B, C et D. La tâche consiste ici à calmer Adelphasie, *irata*, « en colère », à cause des avances et des privautés d'Agorastoclès qui veut l'embrasser. En pratique, il s'agit pour Milphion de plaider pour son maître, en parole et en action, ce qu'il fera. Notons d'abord l'autorité du maître, au vers 355 :

Iam hercle tu periisti, nisi illam tam tranquillam facis
Quam mare olimst…

« Tu es un homme mort, par Hercule, si tu ne me la rends pas aussi calme que la mer… »

L'autre s'exécute : *Quid faciam*, « que dois-je faire » ?

Alors Agorastoclès lui donne sa feuille de route avec trois impératifs : *Exora, blandire, palpa*.

Et Milphion obéit sans tarder, c'est-à-dire qu'il commence à argumenter, flatter, caresser, mais pour le compte d'un autre. Il va donc jouer à l'acteur, ce qui lui convient parfaitement et qui est fort amusant aux vers 365-367 :

Mea uoluptas, mea delicia, mea uita, mea amoenitas,
Meus ocellus, meum labellum, mea salus, meum sauium,
Meum mel, meum cor, mea colustra, meus molliculus caseus.

« Plaisir de mes jours, mes délices, ma vie, mon agrément,
mon petit œil, ma lèvre mignonne, mon sauveur, mon baiser,
mon miel, mon cœur, mon premier lait, mon petit fromage mou. »

Milphion additionne ici force mots doux, qui disent la puissance de l'amour et le désir de l'homme. Plaute utilise souvent ce genre d'hypocoristiques, mots abstraits comme *uoluptas* (v. 365), concrets comme *sauium* (v. 366), mots simples et mots suffixés en **-lo-* comme *labellum* (v. 366). Le troisième vers de la série se fait encore plus flatteur avec l'image du miel, étalon de la douceur, image suivie de termes qui font basculer l'éloge dans le mauvais goût, avec le premier lait, *colostrum* et surtout les termes phoniquement très suggestifs de *meus molliculus caseus*, « mon petit fromage mou ». Cette expression ne fait évidemment pas partie du vocabulaire de l'amant, ce *sermo amatorum* étudié par R. Lopez-Gregoris[20]. Ces mots doux, *appellationes blandae*, sont toujours précédés de possessifs, qui rendent l'expression encore plus mièvre et risible. Mais cela a aussi le don d'agacer le maître qui, en aparté, ne peut réfréner sa rage, en mettant justement en tête sa propre personne, v. 368 :

Mene ego illaec patiar praesente dici ? Discrucior miser.

« Que moi, je supporte qu'on dise ces choses en ma présence ? Malheureux que je suis, j'en crève. » [traduction personnelle].

Mais Milphion continue et, après avoir brandi la promesse de l'affranchissement, attaque les travaux pratiques et le baiser. Mais Adelphasie le bouscule. Qu'à cela ne tienne, Milphion continue car il ne veut pas indisposer son maître. Ce qu'il dit d'une manière très fleurie et par là puissamment comique au vers 377 :

Iam hercle ego faciam ploratillum, nisi te facio propitiam
Atque hic ne me uerberetillum faciat, nisi te propitio
Male formido.

« Par Hercule, je vais le rendre pleurnichard, si je ne t'apaise pas,
et lui, j'en ai très peur, deviendra contre moi un père fouettard, si je ne te rends pas favorable. » [traduction personnelle]

J'essaie de rendre ainsi l'écho amusant des deux hapax, les dérivés *ploratillum* (donné par le manuscrit ambrosien, A) et *uerberetillum.*

20. R. Lopez-Gregoris, *El amor en la comedia latina. Análisis léxico y semántico*, Madrid, Ediciones clásicas, 2002, p. 96-98.

Ainsi se termine la première manche. Commence alors le deuxième catalogue, B, avec les mêmes expressions mais assorties de coups que scandent les interjections *Em*, « tiens, prends » ; cependant, cette fois c'est le maître qui agit et débite les formules, v. 382 sqq. :

AG. *Em uoluptatem tibi !*
Em mel ; *em cor ; em labellum* ; *em salutem ; em sauium !*

« Tiens pour le plaisir de tes jours,
Tiens pour ton miel, tiens pour ton cœur, tiens pour ta lèvre mignonne, tiens pour ton sauveur, tiens pour ton baiser ! »

L'esclave, battu, demande comment il aurait dû faire. C'est alors que le maître établit un troisième catalogue, C, qui établit la distance nécessaire mais est totalement ridicule car on ne fait pas de déclaration d'amour par procuration, v. 387-390 :

AG. *Sic enim diceres, sceleste : huius uoluptas, te opsecro*
Huius mel, huius cor, huius labellum, huius lingua, huius sauium,
Huius delicia, huius salus amoena, huius festiuitas,
Huius colustra, huius dulciculus caseus, mastigia.

« Voici ce que tu devais dire coquin : plaisir des jours de mon maître, je t'en supplie,
son miel, son cœur, sa lèvre mignonne, sa langue, son baiser,
ses délices, son salut charmant, son jour de fête,
son premier lait, son petit fromage doux, pendard. »

On s'attendrait alors à ce que Milphion, battu et humilié, abandonne la partie. Mais, pour la beauté du jeu, il continue vaillamment et va se venger de son maître et de sa bonne amie en renchérissant encore sur les formules. C'est le quatrième catalogue, D, v. 392 sqq. :

Opsecro hercle te, uoluptas huius atque odium meum,
Huius amica mammeata, mea inimica et maleuola,
Oculus huius, lippitudo mea, mel huius, fel meum.

« Je t'en prie, par Hercule, douceur à lui et poison pour moi,
bonne amie aux gros tétons pour lui et méchante femme pour moi,
petit œil pour lui et chassie pour moi, miel pour lui et fiel pour moi. »

La situation est sans issue et le salut vient de la sœur qui conseille à l'aînée de satisfaire momentanément Agorastoclès, lequel, calmé, retourne à sa léthargie contemplative.

Quelques mots sur cet exercice oratoire du catalogue de mots doux. Il est ici très amusant car Plaute se parodie lui-même en répétant et déformant son propre schéma. Par ailleurs, nous avons aussi ici une variation sur le thème du serviteur complaisant qui échoue à satisfaire son maître dans l'embarras. Nous l'observons par exemple dans *Amphitryon*, lorsque Jupiter rabroue

Sosie (en réalité Mercure) qui plaidait pour son maître en quête de réconciliation [21]. Mais Sosie avait agi de sa propre initiative, alors que Milphion est en service commandé, ce qui rend la situation plus artificielle et mécanique. C'est Agorastoclès qui s'est fourré lui-même dans le piège puisqu'il a demandé à Milphion de jouer son propre rôle et qu'il le joue trop bien. Mais le motif du piège, que je viens d'évoquer me permet de passer sans transition à la dernière partie de mon étude, qui sera consacrée aux images animalières dans le *Poenulus*.

III

Nous avons déjà rencontré certaines images animalières comme celles des chevreaux pour les nourrissons dans le prologue. Les témoins recrutés par Agorastoclès pour piéger le *leno* sont aussi comparés à des escargots, alors qu'ils devraient être rapides comme des cerfs (v. 530-532) et le public comprenait bien que le nom du *leno*, Lycus, contenait une image animalière.

Plus originale est l'image du serpent, *proserpens bestia*, qui qualifie Hannon au vers 1034, par le biais de sa langue bifide car rusée.

Mais Hannon est encore comparé à un oiseau, à cause de ses vêtements flottants et vus sans doute comme orientaux (v. 975).

Antaménide, le soldat fanfaron, veut rendre sa bonne amie noire comme un corbeau. En effet si elle lui résiste il la battra, v. 1289 :

Iam pol ego illam pugnis totam faciam ut sit merulea.

« Par Pollux, j'aurai vite fait, avec mes poings, de la rendre toute noire, comme un corbeau. »

Cette menace est entendue par Adelphasie qui demande alors à Agorastoclès de la protéger contre l'oiseau prédateur que constitue le soldat, d'où les vers 1292-1293 :

Tene sis me arte, mea uoluptas ; male ego metuo miluos
Mala illa bestia est ; ne forte me auferat, pullum tuum.

« Serre-moi bien fort, je t'en prie, mon amour, j'ai une peur affreuse des milans.
C'est une méchante bête, prends garde qu'elle n'enlève ton poussin. »

Cette demande d'Adelphasie est criante de naturel, elle associe avec bonheur l'image animalière et l'usage, sobre cette fois, des mots doux.

Les oiseaux apparaissent encore avec l'image curieuse où se mêle la plaisanterie, aux vers 871 et suivants. Un personnage subalterne, esclave de Leloup, confie à Milphion qu'il aimerait nuire à son maître mais qu'il n'a pas beaucoup de pouvoir, ce qu'il résume par un aphorisme :

21. *Amphitryon*, v. 515-520.

Sine pennis uolare hau facilest ; meae alae pennas non habent.

« Sans plumes, il n'est pas facile de voler ; et mes ailerons n'en ont pas. »

Ce à quoi réplique Milphion, jamais à court :

Nolito edepol deuellisse ; iam his duobus mensibus
Volucres tibi erunt tuae | hirquinae.

« Ne les arrache pas, parbleu ! dans deux mois,
tu auras là deux boucs prêts à s'envoler. »

Avec cette réflexion, Milphion joue sur la double valeur de *ala*, tantôt « aile », tantôt « aisselle » (venant d'*axilla*) d'où la création langagière de *uolucres… tuae | hirquinae* (avec l'hiatus), qui fait penser aux fabuleux *uolatici homines* du militaire (v. 473).

Vers la fin de la pièce, les deux filles du Carthaginois sont implicitement comparées à des cavales de Thrace, qui se cabrent devant l'étalon (v. 1168).

Un dernier groupe imagé joue un rôle important, dans le *Poenulus* comme dans toutes les *palliatae*. Il est en effet un moyen d'exprimer la ruse. Le personnage en quête est assimilé au chasseur et l'objet de sa quête est sa proie (*praeda*). Mais le *Poenulus* opère un renversement des fonctions, à un certain moment de la pièce. Le chasseur devient chassé, Leloup (*Lycus*) tombant à la fin dans l'embuscade des autres, les *aduocati* recrutés par Agorastoclès pour conseiller au *leno* d'accepter l'argent d'un prétendu étranger, qui est en réalité un esclave d'Agorastoclès.

Ce renversement apparaît aux vers 646 et suivants qui combinent image animalière et jeu sur les mots, par le biais de l'ambiguïté syntaxique :

ADV. *Nunc hunc, Lyce, ad te diripiundum adducimus.*
CO. *Cum praeda hic hodie incedet uenator domum :*
Canes compellunt in plagas lepide lupum.

ADV. Nous t'amenons celui-ci, Leloup, pour que tu le mettes en pièces.

Mais on peut aussi comprendre « pour qu'il te mette en pièces ». En effet, le pronom personnel *te* peut être sujet ou complément de *diripiundum*. Je suggère alors la traduction suivante volontairement ambigüe : « pour la mise en pièces ». Pierre Grimal traduit ce vers 646 par « Nous te l'amenons, Lycus, pour la curée » [22]. C'est alors qu'en aparté Collybiscus (le déguisé) commente :

22. Plaute et Térence, Œuvres complètes, textes traduits, présentés et annotés par Pierre Grimal, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p. 739 ; repris dans Plaute, *Théâtre complet* II, texte présenté, traduit et annoté par Pierre Grimal, Paris, Gallimard, Folio classique, 1991, réimp. 2013, p. 223.

« C'est avec sa proie, que le chasseur que je suis (*hic uenator*) rentrera à la maison ; la meute pousse adroitement le loup dans les filets. »

Mais d'autres animaux sont convoqués dans cette scène. Lycus, le personnage que l'on attire, est comparé à un pigeon (*palumbem*) au vers 676. Puis, Lycus voyant s'avancer vers lui son prétendu client, qui lui apporte l'or, se réjouit de voir la fortune s'approcher de lui (v. 683 : *it ad me lucrum*). Mais l'esclave déguisé corrige, en aparté, la fanfaronnade de Lycus (v. 684) :

Illud quidem, quorsum asinus caedit calcibus.

« Oui, à la façon d'un âne qui donne des ruades. »

Plus loin, le chien figure encore dans une autre image originale. Il représente, positivement, celui qui veille, qui guette, qui, en bon compagnon, devine les obstacles et prévient les dangers. En effet, dans une des dernières scènes de la pièce, avant la reconnaissance elle-même, le jeune Agorastoclès provoque les deux femmes et simule une accusation. Adelphasie s'étonne de cette soudaine agressivité au vers 1234 :

Etiam me meae latrant canes ?

« Même mes propres chiens aboient après moi ? »

Et Agorastoclès réplique par le conseil déjà évoqué plus haut (v. 1234-1236) :

At tu hercle adludiato.
Dato mihi pro offa sauium, pro | osse linguam obicito
Ita hanc canem faciam tibi oleo tranquilliorem.

« Tu n'as qu'à jouer avec eux, par Hercule !
En guise de pâtée, donne-moi un baiser, en guise d'os, offre-moi ta langue,
et je te rendrai ton chien plus doux qu'une coulée d'huile. »

Nous constatons donc que le chien est une image familière chez Plaute, mais en même temps complexe, car il est tantôt hargneux, tantôt bienveillant, selon la nature du personnage qui l'accompagne, évidemment. Cette complexité se retrouve dans le vers 172 du *Trinummus* [23].

Le foisonnement des images animalières dans notre pièce n'est qu'un élément du dispositif stylistique mis en œuvre dans le *Poenulus*. Il s'ajoute à l'invention lexicale, aux effets de rythme, avec accumulations, rejets, effets phoniques ainsi

23. Le v. 1236 du *Poenulus* partage l'emploi du démonstratif et du genre féminin avec le v. 172 du *Trinummus* :
Fecisset edepol, ni haec praesensisset canes.
« Il aurait réussi (son forfait), ma foi, si moi, bon chien, je ne l'avais pas flairé à l'avance. »

qu'aux parodies de langages convenus, comme le *sermo amatorum*, sans oublier la prolifération du dialogue, avec les multiples adresses.

* *
*

Nous avons là une pièce assez dense et dont la fin traîne un peu en longueur, notamment avec la reconnaissance des deux filles. Certes, le personnage du soldat vient un peu pimenter le débat et souligner la déconfiture du *leno* Lycus, à qui il vient réclamer l'argent qu'il lui a indûment versé. La toute fin elle-même est étrange, du moins celle qui annonce le retour à Carthage de toute la famille recomposée.

C'est donc bien le début de la pièce qui devait remporter tous les suffrages du public et c'est justement là que triomphait l'esclave Milphion, le maître du langage et donc du jeu [24].

Et c'est précisément avec ce rôle que triompha, d'abord à Toulouse en 1949 puis à Paris, au Vieux-Colombier en 1959, le grand acteur Daniel Sorano qui avait réalisé une adaptation de la comédie de Plaute. C'est du moins ce que nous racontait, il y a bien longtemps, lors d'un colloque du CRATA [25] à Toulouse, Jean Soubiran, éminent spécialiste de Plaute qui est mort en juillet dernier, dans la plus grande discrétion.

24. Cf. le beau titre de l'ouvrage de M. Faure-Ribreau, *Pour la beauté du jeu : la construction des personnages dans la comédie romaine (Plaute, Térence)*, Paris, Les Belles Lettres, 2012.

25. Le CRATA, Centre de Recherches Appliquées au Théâtre Antique, organisait alors, il y a plus de vingt ans, des colloques mémorables, avec des représentations théâtrales animées par des personnalités telles que Ariane Mnouchkine ou Giovanna Marini.