

УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ  
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

# ФИЛОЛОГ

ЧАСОПИС ЗА ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ И КУЛТУРУ



УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ  
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

II/2010

# QUI EST DONC L'EUNUQUE? RUSE D'AMOUR ET ART PARASITIQUE DANS L'EUNUQUE DE TERENCE<sup>1</sup>

**Résumé:** Dans cette pièce qui a valu à Térence son plus grand succès, le titre est en trompe-l'œil. Le costume bariolé qui caractérise l'eunuque oriental sert de déguisement à un jeune homme qui veut assouvir sa passion, tandis que le véritable eunuque n'est qu'un vieillard décrépît à tête de belette (animal caractérisé par la féminité et le parasitisme), c'est-à-dire sans identité réelle, ni sexuelle ni même humaine. À partir de ce vide central, la figure d'eunuque hante tous les personnages de jeune homme (*adulescens*): Chérea qui s'est lui-même abaissé à en jouer le rôle, mais aussi le languissant Phédria, amant „pré-élégiaque“ de la courtisane Thaïs, le tremblant Chrémès et surtout le soldat Thrason, d'une couardise et d'une sottise pitoyables. Le véritable meneur du jeu se révèle le parasite Gnathon, habile à concilier tous leurs désirs et artiste de la complaisance, dont se souviendra Ovide dans son *Art d'aimer*.

**Mots-clés:** Térence, *Palliata*, *Eunuque*, *Gender*, *Belette*, *Parasite de comédie*, *Flatteur*, *Gnathon*, *Soldat fanfaron*, *Ovide*, *Ars amatoria*.

À la fin du Prologue de son *Eunuque* où il a, selon une habitude qui lui est personnelle, polémique contre ses détracteurs et défendu ses idées esthétiques, Térence réclame toute la concentration du public et sollicite ainsi sa curiosité: „Accordez votre attention, écoutez en silence pour comprendre ce que veut dire l'eunuque“<sup>2</sup>. Cet

appel contient une expression plaisante et ambiguë à dessein: *quid sibi uelit* (ce que veut cet eunuque) peut désigner d'une part ce qu'est et cherche le personnage-titre (mais qu'est-ce que le désir d'un eunuque?) et, d'autre part, au sens métathéâtral, quelle est la signification de la pièce. Le spectacle de la *fabula* est censé éclairer par lui-même l'énigme du titre, la polémique esthétique et aussi l'intention morale: avec un tel sujet, de quoi Térence, cet auteur aux aspirations généralement élevées, a-t-il voulu faire rire?

Le titre annonce un sujet scabreux, ouvertement centré sur un problème sexuel plutôt que sentimental (les amours contrariées d'un jeune homme), et laisse présager une „pièce à succès“. Les Grecs Diphile et Ménandre avaient composé cha-

prendre connaissance) qui de plus voisine au v. 42 avec *ignoscere* (pardonner, au sens juridique: reconnaître un droit à quelqu'un).

1 Je remercie Philippe Moreau, professeur de latin à Paris-XII Créteil, pour sa lecture critique et ses conseils. Le texte de référence est l'édition de Jules Marouzeau: *Térence, tome I*, Paris, Les Belles Lettres, (1<sup>ère</sup> éd. 1942) 5<sup>e</sup> tirage 1979. Toutes les traductions proposées ici, du grec et du latin, sont personnelles.

2 *Date operam, cum silentio animum attendite, / Vt pernoscatid quid sibi Eunuchus uelit* (v. 43-44). Le verbe *pernoscere* est plaisamment employé ici au sens d'une information judiciaire (connaître un dossier „à fond“, -*per*), juste après le simple *cognoscere* (en

cun une comédie intitulée *L'Eunuque*, et Terence offre ici, en 161 av. J.-C., la première occurrence du terme dans la littérature latine; quant au thème, il était particulièrement justifié pour une pièce qui devait être représentée aux Jeux Mégalésiens (4 avril), célébrés en l'honneur de Cybèle, la Grande Mère phrygienne, dont le culte avait été introduit à Rome depuis 204 av. J.-C.: les prêtres de cette déesse, les galles, étaient évirés<sup>3</sup>. On sait que cette pièce a effectivement valu à Terence son plus grand succès<sup>4</sup> et une belle postérité<sup>5</sup>; on a retrouvé en

Afrique du Nord (Khamissa) un masque d'eunuque sculpté sur la clé de voûte d'une des portes de la façade du théâtre, sans doute en référence à l'œuvre latine<sup>6</sup>. À l'évidence, la figure exotique de gardien castré fascinait le public gréco-romain<sup>7</sup>. Le même goût du pittoresque explique que Terence renchérisse sur le modèle de Ménandre, avec un ajout de son cru, le personnage muet de l'esclave éthiopienne (III, 2, v. 470-471)<sup>8</sup>. Enfin le statut, la fonction mêmes d'un eunuque („gardien de la couche“, selon l'étymologie rappelée par Donat<sup>9</sup>) laissent augurer au spectateur quelque tendance au voyeurisme.

Mais qui est donc l'eunuque dans cette pièce? Le mot va servir de prétexte à un déguisement comique — un eunuque peut en cacher un autre. De plus, est-ce bien le rôle-titre, même en tant que faux eunuque, qui tient le rôle principal? Enfin, quel sens se dégage finalement de tels faux-semblants?

### 1. *L'eunuque: une identité introuvable*

1.1. Rappelons brièvement l'intrigue de la pièce, qui „contamine“, c'est-à-dire mêle deux modèles de Ménandre, l'*Eu-*

1996, p. 1-36. Dans la littérature française, *L'Eunuque* de Terence a été adapté par La Fontaine, dont ce fut la première œuvre publiée (1654), encore que sans signature, et la pièce ne fut jamais représentée.

6 Cf. M. Boissier, *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 1901 (14 juin 1901), p. 344.

7 Cf. C. S. Dessen, art. cit., p. 125. Hérodote témoigne que les Perses, les Babyloniens et les Assyriens pratiquaient la castration pour avoir des surveillants de harem ou des gardes personnels du roi (cf. *Histoires*, 3, 4; 3, 48; 3, 77-78; 3, 92; 3, 130; 4, 43; 6, 9; 6, 32; 8, 104-105).

8 Cf. W. Ludwig, „The Originality of Terence and his Greek Models“, *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 9, 1968, p. 176.

9 *Comm. Ter. Eun.* 87, Wessner p. 301: „l'eunuque (*eunouchos*) est appelé ainsi parce qu'il tient la couche (*eunên echôn*), c'est-à-dire la surveillance“.

3 Sur l'introduction de ce culte à Rome, cf. Y. Lehmann, *La religion romaine des origines au Bas-Empire*, Paris, PUF, 1981, p. 36 et 67-68 et R. Turcan, *Les cultes orientaux dans le monde romain*, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 35-49. Sur la procession bruyante des desservants, cf. Lucrèce, *De la nature*, II, 614-628 et Ovide, *Fastes*, IV, 181-188 (où ils sont désignés par les termes *semimares* „à moitié hommes“ et *molles*, „efféminés“).

4 D'après Suétone (*Vie de Terence*, 40, 3), la pièce fut représentée deux fois dans la même journée (*bis die*) et payée 8000 sesterces, prix qui restera inégalé pour une comédie, comme le précise Donat, grammairien du IV<sup>e</sup> s. ap. J.-C., dans son Commentaire de Terence (*Comm. Ter. Eun. Praef.* I, 6, ed. P. Wessner, Stuttgart, Teubner, 1962, I, p. 266: *et acta est tanto successu, plausu atque suffragio, ut rursus esset uendita et ageretur iterum pro noua proque ea pretium, quod nulli ante ipsam fabulae contigit, octo milibus sestertium, numerarent poetae*).

5 Cf. Quintilien, *Institution oratoire*, XI, 3, 182. Terence était très étudié au XVI<sup>e</sup> s. en Angleterre pour sa condamnation des vices, et *L'Eunuque* tout particulièrement joué dans les universités: voir là-dessus C. S. Dessen, „The Figure of the Eunuch in Terence's *Eunuchus*“, *Helios*, 22 n° 2, 1995, p. 123-137 (notamment n. 4 p. 123-124). Cette influence est manifeste sur Shakespeare: ainsi dans *La Nuit des Rois* (I, 2), la jeune Viola a l'idée de se déguiser en eunuque pour approcher le duc Orsino en entrant à son service; pour une analyse suggestive de la figure d'eunuque dans cette pièce, voir K. Elam, „The Fertile Eunuch: Twelfth Night, Modern Undercourse, and the Fruits of Castration“, *Shakespeare Quarterly*, 47 n° 1, printemps

*nuque* et le *Flatteur* (*Kolax*), cette dernière pièce fournissant le personnage du soldat flanqué de son parasite. La courtisane Thaïs prie son amant Phédria de se retirer trois jours à la campagne, le temps d'établir l'identité d'une jeune fille que compte lui offrir le mercenaire Thrason, et en qui elle a cru reconnaître la compagne de son enfance. Pour faire concurrence à son rival, Phédria fait cadeau d'un vieil eunuque (accompagné d'une esclave éthiopienne). Or son cadet, le bouillant Chéréa, s'est épris de la même jeune fille aperçue dans la rue et, sur la suggestion hardie de l'esclave Parménon, s'affuble du costume d'eunuque afin d'accéder à la maison de Thaïs: resté seul dans le gynécée avec mission de veiller sur la belle Pamphila que vient d'amener le parasite Gnathon de la part du soldat, il ne résistera pas à la tentation du viol, comme il le confie ensuite à son ami Antiphon (III, 5). Lorsque le forfait est avéré, Phédria veut arracher un aveu au véritable eunuque, Dorus, mais le bref témoignage de celui-ci, concordant avec les indices de la servante Pythias, désigne Chéréa (IV, 4). De son côté Thaïs parvient à prouver, avec l'aide de Chrémès, frère de Pamphila, que celle-ci est bien de naissance libre, malgré l'assaut ridicule du soldat pour la reprendre. Elle reçoit de Chéréa repentant la promesse du mariage, et elle-même, étrangère établie à Athènes „à son compte“, bénéficiera de la protection du père des deux jeunes gens. La scène finale, orchestrée par le rusé Gnathon, concilie les intérêts de tous: même le langoureux Phédria accepte de partager les faveurs de sa maîtresse avec le soldat, heureux de payer pour toute une compagnie dont il s'espère apprécié.

Le cœur de l'intrigue, donc, est occupé par un jeu de travestissement, d'échange de rôles (comique de forme). Chéréa, éphèbe au sang chaud et dont le nom lui-même exprime la réjouissance, la vitalité joyeuse<sup>10</sup>, endosse le costume et la fonction

d'un eunuque, esclave attaché à la surveillance et au service des femmes, mais en profite pour violer la jeune fille. Cette contradiction comique joue d'abord sur le plan spectaculaire, lorsque surgit, dans la tenue qui caractérise un esclave châtré, un vigoureux jeune homme qui se félicite bruyamment de son acte viril. O. Knorr a bien montré que Térence transfère ici à l'*adulescens* travesti en eunuque une scène de *seruus currens*, ce numéro d'acteur si typique de la *palliata* ou comédie romaine à la grecque: d'ordinaire on voit un esclave débouler sur scène pour annoncer une nouvelle pressante<sup>11</sup>, mais il arrive que cette entrée spectaculaire soit confiée à d'autres personnages, notamment à des parasites<sup>12</sup>. Derrière le comique de contraste et d'„imitation interne“ des rôles<sup>13</sup> s'impose ici une signification morale: l'accoutrement et le comportement inconvenants pour un jeune homme de naissance libre suggèrent à quel point il est lui-même esclave de son désir, asservi à ses pulsions<sup>14</sup>. Chéréa assume alors le rôle-titre et vole la vedette à l'eunuque attendu, „attraction“ de la pièce<sup>15</sup>.

of Illinois Press, 1922, p. 106–121.

11 Cf. Plaute, *Mercator* v. 111 et suiv. (Acanthion), *Mostellaria* v. 348 et suiv. (Tranion), *Stichus* v. 274 et suiv. (Pinacion), *Trinummus* v. 1015 et suiv. (Stasime); Térence, *Adelphes* v. 299 et suiv. (Géta).

12 Cf. *Amphitryon* v. 984 et suiv. (le dieu-messager Mercure), *Curculio* v. 280 et suiv. (le parasite Charançon) et *Captivi* v. 790 et suiv. (le parasite Ergasile).

13 J'emprunte l'expression à Fl. Dupont, *L'acteur roi ou le théâtre à Rome*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 252–253: c'est précisément ce type de procédé qui fournit une certaine marge d'originalité dans la *palliata*, genre comique si fortement codifié.

14 Cf. O. Knorr, „Metatheatrical Humor in the Comedies of Terence“, ed. P. Kruschwitz, *Terentius Poeta*, Munich, C. H. Beck Verlag, 2007 (Zetemata, 127), p. 167–174 (notamment p. 173). La seule excuse qu'avancera Chéréa devant Thaïs est qu'il prenait Pamphila pour une esclave (v. 858).

15 Pour une analyse approfondie de ce jeu de

10 Ce nom propre est construit sur le verbe grec *chairô* „se réjouir“; cf. J. C. Austin, *The Significant Name in Terence*, Urbana, University

1.2. L'accoutrement oriental bariolé de l'eunuque fait partie de cette attraction spectaculaire. En effet l'expression *uaria ueste* (v. 683) désigne un vêtement multicolore, selon le commentaire du grammairien Eugraphius (*ueste uersicoloria*) confirmé par les illustrations de manuscrits médiévaux de Térence<sup>16</sup>. Cette tunique bigarrée est sans doute caractérisée par l'influence du costume syro-phénicien, avec des panneaux alternés d'étoffes rouges et bleues égayées d'un semis serré de fleurettes et de rosaces<sup>17</sup>. Visuellement, la richesse du costume doit attester le prestige

rôle, cf. S. A. Frangoulidis, „Performance and Improvisation in Terence's *Eunuch*“, *Quaderni urbinati di cultura classica* 48, 1994, p. 121–130: Parménon, le mauvais conseiller, est dépassé par cette „comédie“ qu'il a lui-même suggérée (v. 375), car Chéréa, sur le canevas du rôle qui lui était simplement dicté pour approcher la jeune fille, „improvise“ en commettant un viol.

<sup>16</sup> Cf. J. Barsby, *Terence, Eunuchus*, Cambridge University Press, 1999, p. 214–215. Dans l'ouvrage de L. W. Jones & C. R. Morey, *The miniatures of the manuscripts of Terence. Prior to the thirteenth century*, Oxford University Press, 1931, vol. *Plates*, le costume d'eunuque est reconnaissable à des rayures (ill. 216, 221, 270) à moins que la bigarrure soit signifiée par des taches (274), enfin il est toujours caractérisé par un bonnet phrygien (outre les illustrations susmentionnées, voir les numéros 208, 215, 217, 220, 222, 223, 269, 271, 272).

<sup>17</sup> Pour reprendre exactement la description de F. Boucher, *Histoire du costume en Occident de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Flammarion, 1965, p. 55. Sur le costume de comédie et de mime à Rome en général, voir P. Hernández, *La mise en scène dans la Rome antique*, thèse Paris-IV Sorbonne, 1987; V. Malineau, „Les éléments du costume de théâtre dans l'Antiquité tardive“, dans Fr. Chausson et H. Inglebert (dir.), *Costume et société dans l'Antiquité et le haut Moyen Âge*, Paris, Picard, 2003, p. 153–168; et dernièrement I. David, *La fabrique du personnage plautinien. Étude sur le masque et la gestuelle*, thèse Toulouse 2-Le Mirail, 2008.

du maître (comme les livrées des valets représentaient jadis la splendeur des maisons aristocratiques); elle signale aussi la discrimination sexuelle, qui autorise la proximité des femmes<sup>18</sup>.

1.3. Le véritable eunuque ne paraît sur scène qu'après la découverte du forfait (IV, 4), à moins qu'on ne l'ait déjà aperçu au début de l'acte II, lorsque Parménon compare avec la belle jeune fille qu'amène Gnathon son „eunuque décrépit“ (cf. v. 231: *cum meo decrepito hoc eunuchos*, où le déictique pourrait indiquer une présence exhibée, ce qui offrirait là aussi un contraste visuel entre le vieil esclave et Pamphila qui paraît à la scène suivante)<sup>19</sup>. En IV, 4, lorsque Phédria traîne le vrai eunuque mais faux coupable pour mener son interrogatoire, l'effet de contraste qui est évoqué dans la bouche de Pythias oppose la belle mine de l'éphèbe qu'elle avait vu dans la maison à l'apparence piteuse du vieux Dorus: celui-là avait un visage qui attestait la distinction, une bonne naissance (*honestas facie et liberali*, v. 682), celui-ci est vil et laid (*foedus*, v. 684), d'autant plus qu'il grimace sous les coups de Phédria; l'autre était un „petit jeune homme“ (*adulescentulus*, v. 686), alors que celui qu'on tient là est *uietus uetus ueternosus senex* (v. 688): „un vieux rabougri, rassis, ralenti“<sup>20</sup>. Cette

<sup>18</sup> Le proxénète de *palliatas* aussi porte un vêtement bigarré, qui signifie sa richesse et son goût du luxe. Mais le ridicule de ce bariolage ne saurait rappeler pour les spectateurs romains un costume habituel de mime bouffon, dans la mesure où le *centunculus* qu'évoque Apulée (*Apologie*, 13) ne signifie par son rapiécage que la pauvreté, sans aucune précision de couleurs: cf. H. Wiemken, *Der griechische Mimos. Dokumente zur Geschichte des antiken Volkstheaters*, Brême, C. Schünemann, 1972, p. 205 et notes correspondantes p. 255.

<sup>19</sup> Voir sur ce point le commentaire de J. Barsby, *op. cit.*, p. 125.

<sup>20</sup> Ma traduction en forme de paronomase s'efforce de rendre la triade asyndétique bâtie sur une figure de dérivation à partir de l'ad-

instance sur la vieillesse forme antithèse avec la vision d'un Chérea éclatant de jeunesse, vif et impétueux.

Le portrait est complété par un trait animal (v. 689): *colore mustelino*, „au teint de fouine“, ou plutôt „de belette“ — une figure bistrée de vieil esclave oriental contrastant, là encore, avec le teint vermeil de l'éphèbe Chérea qui fréquente la palestine et accomplit son service au Pirée. Selon Donat, Térence aurait mal compris l'original grec<sup>21</sup>: dans l'un des cinq fragments conservés de l'*Eunouchos* (fr. 163 Koerte<sup>22</sup>), Ménandre parlait d'un vieillard semblable à un lézard (*galeôtês*), terme riche en images associées: paresse, inertie de l'animal qui se chauffe au soleil, peau ridée et teint verdâtre. Donat juge que Térence a, comme d'autres auteurs, confondu *galeôtês* (lézard) avec *galê* (belette). Mais on peut penser qu'il s'agit d'un changement voulu<sup>23</sup>: à mon sens, les particularités du lézard chez Ménandre viennent d'être réparties sur les adjectifs précédents (*uietus* „ridé“ et *ueternosus* „inerte“), et ensuite la comparaison se fait plus insultante: la belette est un animal petit et court sur pattes, aux yeux enfoncés, à la tête brune<sup>24</sup>,

jectif *uetus*: en effet, *uietus* signifie „fané, blet“ (notamment à propos de fruits: cf. Cicéron, *Cato* 5; Varron, *Économie rurale* I, 59, 1; Columelle, XII, 15, 1; Aulu-Gelle, XIII, 2, 5) et *ueternosus* „endormi, léthargique“.

21 *Comm. Ter. Eun.* 689 Wessner p. 416–417 (*erravit Terentius...*).

22 A. Koerte & A. Thierfelder, *Menandri reliquiae*, Leipzig, Teubner, 1953–1957, t. II, p. 67.

23 Sur cette question, cf. A. Minarini, *Studi terenziani*, Bologne, Pàtron, 1987, p. 35–36.

24 Pour la valeur exacte de cet „adjectif de comparaison“ *mustelinus* (gris fauve), cf. J. André, *Étude sur les termes de couleur dans la langue latine*, Paris, Klincksieck, 1949, p. 215. La couleur jaune-brun est „négativement connotée chez les Anciens“, précise I. David („Masques, gestuelle, costumes et accessoires: quelques remarques sur la part du discours visuel dans l'*Eunuque* de Térence“, *Vita Latina* 179, déc. 2008, p. 21).

au museau pointu, et caractérisé surtout par la puanteur, comme tous les autres mustélidés (putois, furet, martre, blaireau, etc.)<sup>25</sup>. On peut imaginer ici qu'en montrant l'eunuque, la servante Pythias fait mine de se boucher le nez. De plus, la belette est particulièrement représentée, dans l'univers de la comédie et de la fable, comme animal parasite (même si dans la réalité elle était domestiquée pour donner la chasse aux rats et aux lézards)<sup>26</sup>, et aussi fauteur de trouble<sup>27</sup>: tout cela s'applique bien à un eunuque suspecté d'avoir profité de sa proximité avec une femme pour lui faire subir des outrages. Enfin, dans l'imaginaire gréco-romain, comme le souligne Sylvie Ballestra-Puech, la belette est un „animal associé au féminin par son genre et sa dimension fantasmatique“, qui incarne dans leurs excès les appétits oraux et sexuels de la femme<sup>28</sup>: l'image de la belette s'avère donc riche de résonances à propos

25 Aristophane par exemple exploite cette puanteur dans les *Acharniens*, lorsque Diccépolis complimente une jeune canéphore de la petite procession dionysiaque qu'il organise: „...Heureux celui qui t'épousera et te fera des belettes (*galas*) aussi douées que toi pour lâcher des pets“ (v. 254–256).

26 Voir la fable d'Ésope, „Le Serpent, la Belette et les Rats“ où les premiers sont employés pour dévorer les rongeurs. Dans le *Stichus* de Plaute, le parasite Gélasime croit d'abord à un bon présage en apercevant une belette qui emporte une souris (v. 460), avant de récuser un tel emblème (v. 499), car cet animal n'est nullement fiable, changeant sans cesse de logis.

27 Ésope en fait le parangon de la duplicité („La Belette et les Poules“) et de la nature querelleuse („La Belette et le Coq“, „La Belette et la Lime“).

28 S. Ballestra-Puech, „L'araignée, le lézard et la belette: versions grecques du mythe d'Arachné“, *Rursus* (revue en ligne, Nice) n° 2, *Le modèle animal*. Une telle représentation est bien illustrée par Élien, *De la nature des animaux*, XV, 11 (le mythe veut qu'à l'origine la belette était une sorcière nymphomane, transformée en animal par Hécate).

d'un eunuque, être féminisé par la castration. Un tel mépris avait déjà été exprimé par Chéréa au v. 357: *inhonestum hominem quem mercatus est heri, senem mulierem*, „cet être indigne qu'il [mon frère] a acheté hier, un vieil efféminé“.

Animalisation et féminisation, donc, mais aussi réification de l'eunuque. Son nom même le réduit à une chose<sup>29</sup>, „un cadeau“ (*Dorus*, transposition vaguement animée, au masculin, du neutre grec *dōron*)<sup>30</sup>, de même que l'injure lancée par Phédria: *male conciliate*, „mauvaise acquisition“ (v. 669) — un être quasi muet, dont l'immobilité et le silence stupides contrastent avec le déchaînement verbal et gestuel de Phédria dans la première partie de la scène, puis, à partir du v. 691, qui ne sait répondre aux questions de celui-ci que par un signe de tête ou quelques syllabes balbutiées. Il faut le menacer verbalement et le secouer physiquement pour obtenir quelque chose de cet être indéfinissable, qui est à la limite de l'humanité, comme l'indique l'emploi de *monstrum*: „Monstre d'homme, vas-tu parler, oui?“ (v. 696)<sup>31</sup>. L'oxymore *monstrum hominis* désigne bien un phénomène inclassable, qui met en échec les catégories naturelles et sexuelles: mi-homme mi-femme, mi-homme mi-bête, une vieille chose indigne<sup>32</sup>. L'inanité d'un tel être est aussi ré-

sumée par l'épithète de *nebulo*, „bon à rien“, dont l'affuble Phédria (v. 717). Pierre Cordier a bien montré que, de par l'éviration, l'eunuque appartient à un „genre neutre“, tout en apparaissant comme vicieux et consumé de désir, „obsédé par

---

Lucrèce et Cicéron s'efforce de réduire le monstre à une anomalie produite par la nature, un être anormal mais viable: cf. Blainville Cuny-Le Callet, *Rome et ses monstres. Naissance d'un concept philosophique et rhétorique*, Grenoble, Jérôme Millon, 2005. Dans la tragédie romaine, le monstre est un personnage qui sort de l'humanité, qui se place volontairement au-delà en accomplissant un crime inexpiable (*scelus nefas*). Sur le mot latin, voir Cl. Moussy, „Esquisse de l'histoire de *monstrum*“, *Revue des Études latines*, 55, 1978, p. 345–369: *monstrum* a pour sens fondamental de „prodige“, signe divin à valeur d'avertissement, le mot étant apparenté à *monere* —, mais pour expliquer les autres acceptions il faut relever un sème constant: „qui sort de l'ordinaire“. Les emplois de *monstrum* chez Plaute (5 occurrences) et Térence (7, dont 4 dans le seul *Eunuque*) ressortissent à l'usage commun, voire populaire: prodige envoyé par les dieux (Pl., *Asinaria* 289 et *Mostellaria* 505, Tér., *Phormion* 705), et par exagération: événement dont on s'émerveille comme d'un „prodige“ (*Phormion* 954), jeune beauté qualifiée de „phénomène“ par le jeune homme qui espère l'épouser (*Andrienne* 250) ou „histoires incroyables“, „mensonges“ (Pl., *Ménechmes* 742, *Miles gloriosus* 256). Il vaut la peine de s'attarder sur les divers emplois du mot dans *L'Eunuque*: au v. 334, il désigne un „prodige“ indésirable, une malchance extraordinaire pour Chéréa (la rencontre d'un vieil importun qui l'empêche de suivre la belle inconnue aperçue dans la rue); au v. 656, c'est ce „phénomène“ incroyable que la servante Dorias apprend de Pythias: le viol censé avoir été commis par un eunuque (contradiction dans les termes soulignée au vers suivant par le jeune Phédria); au v. 696, dans la continuité du quiproquo, *monstrum hominis* est, à l'encontre du pitoyable eunuque, une injure de Phédria qui combine le sens d'être criminel et d'être physiquement déficient; puis au v. 859, dans les invectives de Pythias, le terme s'est déplacé sur Chéréa, „monstre“ d'immoralité.

29 Cette ambiguïté chose / personne fait partie du statut même de l'esclave tel que le définit Aristote: „un instrument animé“ (*Politique* I, 4, 1253 b).

30 Sur le choix significatif des noms dans *L'Eunuque*, voir l'étude de J. C. Austin (citée supra n. 10).

31 *Monstrum hominis, non dicturu's?* Voir déjà chez Plaute, *monstrum muliebris* „monstre de femme“ (*Poenulus* v. 273), à propos de la courtisane Adelphasie qui réunit des contraires: petite taille et grandes sottises qu'elle débite.

32 L'idée de monstre est complexe: un phénomène contre-nature, dont l'existence même est jugée socialement impossible. Le concept qu'en construiront des philosophes comme

l'idée de reconquérir la virilité perdue<sup>33</sup>. Telle est l'ambiguïté essentielle de l'eunuque: il peut certes aimer, mais sans pouvoir amener cet amour à son accomplissement. La servante Pythias est très explicite à ce propos dans la scène qui précède l'arrivée de Dorus (IV, 3, v. 665–666): „Eh bien moi, ma foi, j'avais entendu dire qu'ils étaient grands amateurs de femmes, mais impuissants<sup>34</sup>.

Or le spectateur a attendu jusqu'aux deux tiers de la pièce, pour découvrir un personnage amorphe, en creux, dépourvu de désir et d'énergie: l'eunuque du titre finalement n'était rien. Un tel vide autorise tout un jeu de substitutions et d'interrogations: derrière une exhibition décevante, où il n'y a pas grand-chose à voir, le rôle d'homme castré ne risque-t-il pas de s'étendre aux personnages masculins de la pièce<sup>35</sup>? Une incertitude, habilement créée

33 P. Cordier, „L'étrange sexualité des castrats dans l'Empire romain“, dans Ph. Moreau (dir.), *Corps romains*, Grenoble, Jérôme Millon, 2002, p. 61–75. Le cas de l'eunuque, qui résulte d'une intervention humaine et représente une figure exotique de la débauche, est différent de celui de l'hermaphrodite, sexuellement ambigu par nature: sur l'attitude des Romains à l'égard de l'androgynie, voir les deux articles d'Annie Allély, „Enfants malformés et considérés comme *prodigia* à Rome et en Italie sous la République“, *Revue des Études Anciennes* 105, 2003, p. 127–156 et „Les enfants malformés et handicapés à Rome sous le Principat“, *REA* 106, 2004, p. 73–101: l'horreur suscitée par la naissance ou la découverte d'un hermaphrodite, qui remettait en cause la différence biologique des sexes, s'accroît sous l'influence des haruspices étrusques à partir de la 2<sup>e</sup> guerre unique (jusqu'au début du 1<sup>er</sup> siècle, une telle souillure pour la cité devait être expiée par noyade dans la mer ou le Tibre); mais elle s'estompera sous l'Empire, où les androgynes deviennent simplement objets de mépris.

34 *At pol ego amatores audieram mulierum esse eos maximos, / Sed nil potesse.*

35 K. Elam aussi évoque une sorte de contagion de la castration à partir de ce centre vide (art.

par l'attente, finit par flotter dans l'esprit des spectateurs. Qu'est-ce vraiment qu'être eunuque? N'est-ce pas cette „inquiétante étrangeté“, cette hantise d'une identité sexuelle aux contours plus flous, qui se détent dans la comédie par le rire?

## 2. Un rôle „commun“

L'eunuque du titre pourrait donc en masquer d'autres, il n'est qu'un leurre. Tour à tour, les divers personnages d'*adulescens* s'offrent pour occuper la place manquante: par l'action comique même, Chéréa qui ne s'est déguisé que pour assouvir son envie d'approcher la jeune fille convoitée — mais aussi, sur le plan des caractères et à des degrés divers, le languissant Phédria, le tremblant Chrémès et l'impuissant Thrason.

2.1. Chéréa aura délibérément fait l'eunuque pour mieux ne pas se comporter comme tel. L'ambiguïté possible, la vraisemblance de sa feinte sont d'emblée habilement préservées par Térence: d'une part, que le jeune homme soit dépeint à deux reprises comme amateur de beautés féminines (v. 313–318 et v. 565–566) semble bien sûr signifier une domination virile, mais peut aussi évoquer la concupiscence d'un eunuque. D'autre part, Parménon suggère que son aspect juvénile, son teint frais le feront aisément passer pour un eunuque dans la fleur de l'âge (v. 375: ... *forma et aetas ipsast facile ut pro eunucho probes*).

Mais en vérité Chéréa va profiter de sa puissance virile, à l'exemple de Jupiter métamorphosé en pluie d'or sur le tableau peint qui, dans la chambre où il avait la surveillance de Pamphila, lui a inspiré une rêverie érotique et le passage à l'acte. Certes, lorsqu'il a accédé dans cet accoutrement à la maison qui abritait la jeune fille, il n'était encore question que de goûter aux purs plaisirs de la présence, comme l'y avait engagé Parménon, jusqu'à simplement dormir aux côtés de la belle (v. 372–373).

cit. p. 12–13).

Mais devant l'ami Antiphon à qui il raconte son forfait, il explique que sur le moment, résister à la tentation aurait été être un eunuque pour de bon: „Allais-je vraiment perdre une telle occasion qui s'offrait à moi, si brève, si désirée, si inespérée? Ma foi, j'aurais été pour de bon ce que je faisais semblant d'être“<sup>36</sup>. Chéréa, dont le nom souligne la joie de vivre, l'heureuse santé, est un impétueux déguisé en impuissant, pour qui le travestissement en eunuque n'aura été qu'un expédient du désir<sup>37</sup>. Il se vante même de son acte comme d'un exploit, s'autorisant encore du modèle de Jupiter „venu jouer un tour“ à Alcmène sous le déguisement d'un autre (*uenisse... fucum factum mulieri*, v. 589).

Pythias agite devant Parménon (V, 4) la menace que son maître soit puni du viol par la castration (*id quod moechis solet*, v. 957). Même si le cas de Chéréa ne correspond pas au terme employé (*moechus*, adultère) qui implique des relations sexuelles avec une femme mariée<sup>38</sup>, la hantise de devenir „eunuque pour de bon“ continue d'être exploitée, ici sur le mode d'une loi du talion. Et Térence, on l'a dit plus haut, insiste sur l'avilissement du person-

nage qui va jusqu'à endosser un costume d'esclave et jouer le *seruus currens*<sup>39</sup>. Enfin, Chéréa se trouve lui aussi en quelque sorte déshumanisé: lorsque celui-ci, à la faveur de la complicité entre éphèbes, commence à raconter comment il s'est trouvé au gynécée à jouer son rôle d'eunuque éventant la jeune fille (III, 5), Antiphon l'interrompt pour le traiter d'âne, incarnation de la bêtise animale mais également de l'insatiabilité sexuelle: „Vraiment j'aurais bien voulu voir à ce moment-là ta mine effrontée et ta posture, l'éventail à la main, grand âne que tu es“<sup>40</sup>.

2.2. Phédria, par sa molle tendresse et sa dévotion à Thaïs, peut apparaître comme une préfiguration de l'amant élégiaque, ainsi que l'a montré D. Konstan<sup>41</sup>. N'est-ce pas là une forme de dévirilisation, comme on la constatera chez les poètes romains de l'amour, dont un maître mot sera *mollis*? La pièce s'ouvre sur des formules propres à l'*exclusus amator* (l'amant à la porte)<sup>42</sup>,

<sup>36</sup>*An ego occasionem / mi ostentam tantam, tam breuem, tam optatam, tam insperatam / amitterem? Tum pol ego is essem uero qui adsimulabar* (v. 604–606).

<sup>37</sup>C. S. Dessen a bien montré comment Chéréa et Dorus s'opposent en tous points : jeune et vieux, beau et laid, excité et impuissant, ingénieux et stupide, et même à la fin le premier obtient le pardon alors que l'autre a été secoué et battu (art. cit., p. 128).

<sup>38</sup>Selon la loi athénienne (v<sup>e</sup>-iv<sup>e</sup> s.), l'amant d'une femme adultère pouvait être tué par les parents masculins de celle-ci, s'il était pris sur le fait (cf. Demosthène, 23, 55 et Lysias, 12, 25-26, ap. J. Barsby, *op. cit.* p. 262). La scène finale du *Miles gloriosus* (v. 1394–1437) contient la menace d'une castration du soldat par le cuisinier, car on prétend l'avoir surpris en flagrant délit d'adultère, et Plaute fait encore allusion à ce châtement dans le *Poenulus* (v. 862–863).

<sup>39</sup>Cf. S. M. Goldberg, *Understanding Terence*, Princeton, 2006, p. 115: l'auteur rappelle que le jeune homme est contraint de rester dans cet indigne accoutrement sous les yeux des autres personnages et des spectateurs jusqu'à la fin de la pièce, car il n'a pu se changer chez son ami Antiphon dont les parents se trouvaient là.

<sup>40</sup>*Tum equidem istuc os tuom inpudens uidere nimium uellem, / Qui esset status, flabellulum tenere te asinum tantum* (v. 597–598). Peut-être de tels propos sont-ils accompagnés par un jeu de mime obscène avec un éventail imaginaire, comme celui que balançait tout à l'heure le faux eunuque.

<sup>41</sup>D. Konstan, „Love in Terence's *Eunuch*: The Origins of erotic Subjectivity“, *American Journal of Philology*, 107, 1986, p. 369–393. Voir aussi E. Fantham, *Comparative Studies in Republican Latin Imagery*, Toronto, University Press, 1972, „Appendix I: The imagery of love in Terence and *sermo amatorius*“, p. 82–91.

<sup>42</sup>Cf. v. 49: *exclisit, reuocat: redeam?*, „Elle m'a mis à la porte, elle me rappelle — et je reviendrais?“; puis dans la deuxième scène,

motif commun à la comédie, à l'épigramme hellénistique et à l'élégie érotique romaine. Puis, par amour pour Thaïs, Phédria consent à partir à la campagne afin de la laisser régler une affaire avec son rival le soldat. Dans ces premières scènes, la mollesse d'âme que dénonce Parménon (*mollities animi*, v. 222) suggère une forme d'impuissance morale, de pusillanimité et d'aliénation affective à la maîtresse, et l'esclave conclut ainsi, dans ces propos sentencieux sur l'altération causée par l'amour: „Dieux bons! quelle est cette maladie? Que des êtres soient transformés à ce point par l'amour, qu'on ne reconnaisse plus le même homme“<sup>43</sup>. Si *mollis* peut stigmatiser l'eunuque dans son inaptitude constitutive à toute activité masculine et l'assimiler à la femme<sup>44</sup>, ici le mot caractérise l'homme à qui ses sentiments ont fait perdre l'énergie morale, le sens de son rôle viril de commandement.

Pour complaire à la femme (Phédria) comme pour l'approcher (Chéréa), faut-il donc „faire l'eunuque“, jouer la soumission et se résigner à l'impuissance, s'effacer en tant qu'homme? Serait-ce la ruse de la passion virile dans cette pièce? La mollesse et la lâcheté du jeune homme se trouveront confirmées à la fin de la pièce, dans l'arrangement douteux qu'il accepte, sur la suggestion de son frère Chéréa: partager Thaïs avec le soldat.

Phédria demande à Thaïs de le rassurer: *haec mihi patent semper fores*, „cette porte m'est bien toujours ouverte?“ (v. 89), tandis que Parménon ironise: *misera prae amore excludi hunc foras!* „pauvre malheureuse, c'est par amour que tu lui as fermé ta porte“ (v. 98).

<sup>43</sup> *Di boni, quid hoc morbist? Adeo homines immutari / ex amore ut non cognoscas eundem esse!* (v. 225–226).

<sup>44</sup> Cf. P. Cordier, art. cit., p. 62, qui renvoie pour cet emploi féminisant de *mollis / mollitia* à: Cicéron, *Tusculanes*, II, 36; *De l'orateur*, II, 277; *Brutus*, 225; Catulle, *Poèmes*, II, 5; Virgile, *Géorgiques*, I, 57; Juvénal, *Satires*, 6, 366–367; I, 22–30; Martial, *Épigrammes*, V, 41, 1–3.

2.3. Le personnage de Chrémès offre un autre cas de la pusillanimité généralement associée au jeune homme de comédie, mais l'amour n'a pas ici de part: cet *adulescens rusticus* est fort éloigné du raffinement citadin et pré-élégiaque d'un Phédria. Mandé par Thaïs pour reconnaître sa sœur en la personne de Pamphila, il se trouve pris malgré lui dans l'assaut que prétend conduire Thrason contre la maison de la courtisane pour récupérer justement la jeune fille (IV, 7). Cette scène de „siège“ grotesque met en évidence la lâcheté qui s'attache aux rôles de jeune homme dans la *palliata* (en l'occurrence le jeune campagnard et le militaire) tout en manifestant la résistance, le sang-froid, la tranquillité méprisante de Thaïs, au point d'inverser les qualités masculine et féminine telle qu'elles sont traditionnellement conçues: dans ce monde à l'envers, c'est la femme qui rabaisse le soldat, indigne du nom de *uir* qu'il agite<sup>45</sup>, et qui doit exhorter Chrémès à prendre courage (*ne metuas*); elle tient bon entre des jeunes gens qui ne songent qu'à se dérober. Selon un procédé qu'il affectionne, Térence développe les nuances entre deux personnages relevant du même rôle fondamental d'*adulescens*: ici Chrémès en défenseur apeuré et Thrason en assaillant timoré<sup>46</sup>.

<sup>45</sup> Cf. v. 785: *Sane quod tibi nunc uir uideatur esse hic, nebulo magnus est*, „Vraiment, il a beau t'apparaître en ce moment comme un homme, ce n'est qu'un grand nigaud“. Comme le souligne C. S. Dessen, le terme de *nebulo*, qui a été justement employé à propos de Dorus par Phédria (v. 717), caractérise souvent la mollesse des eunuques (art. cit., p. 129 et 134). De fait, Thrason se sert du mot *uir* comme d'une menace purement verbale face à Chrémès, v. 799: *Caue sis; nescis cui male dicas nunc uiro*, „Prends garde, s'il te plaît: tu ne sais pas quel homme tu es en train d'injurier“.

<sup>46</sup> Cf. E. K. Rand, „The Art of Terence's *Eunuchus*“, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 63, 1932, p. 54–72 (notamment p. 67).

2.4. Enfin et surtout, le soldat apparaît comme un eunuque qui s'ignore. Dans la scène III, 1, il se vante d'être le conseiller d'un Grand Roi oriental et d'avoir ses faveurs. Cette figure parodique de „confident du roi“ exploite un *topos* littéraire de l'époque hellénistique et peut déjà se trouver dans le *Flatteur* de Ménandre. Or il faut remarquer qu'une telle fonction auprès des monarques perses était souvent dévolue à un eunuque<sup>47</sup>. Et, dans les flatteries de Gnathon pour encourager les forfanteries de Thrason, Térence emploie aux vers 401–402 une formule originale en latin: *in oculis gestare*, qui croise les deux expressions *in oculis habere* (avoir toujours à l'esprit)<sup>48</sup> et *in sinu gestare* (caresser sur son sein, chérir). Ce procédé de condensation, qui aboutit à une hyperbole bien caractéristique de la flagornerie, évoque certes un titre officiel pour la personne de confiance, le bras droit du monarque perse: l'Œil du Roi<sup>49</sup>; mais elle peut receler aussi bien, parmi les plaisanteries à double entente qu'affectionne Gnathon, une allusion grivoise au véritable rôle du mercenaire, mignon du *rex*: „Ainsi donc le Roi n'avait d'yeux... que pour toi“, traduit Jules Marouzeau, ce qui rend parfaitement l'équivoque. Le jeu de mots sur *oculus* repose sur la conception antique que l'amour procède de la vision<sup>50</sup>, et peut-être sur la réputation

des eunuques comme objets de plaisir pour les monarques orientaux<sup>51</sup>.

Dans le siège ridicule de la maison de Thaïs, Thrason confirme la poltronnerie inhérente au rôle comique de soldat. De l'audace il n'a décidément que le nom (Thrason signifiant en grec „Le Hardi“). K. Gilmartin a bien montré la symétrie entre les deux personnages et les deux attaques contre la demeure de la courtisane: Chéréa déguisé en faible remporte la bataille érotique, Thrason n'est qu'un couard derrière son masque de grand stratège<sup>52</sup>. Cette structure en miroir signe d'ailleurs la réussite de la „contamination“ entre les deux modèles grecs, l'*Eunuque* et le *Flatteur* de Ménandre. L'opposé du bouillant Chéréa est moins son mol aîné Phédria que le pleutre Thrason.

Dans la scène V, 7 où il réapparaît, Thrason justifie son retour chez la courtisane après une telle humiliation par une sorte de *seruitium amoris* avant la lettre (le motif de l'esclavage amoureux étant appelé à une grande fortune dans l'élegie ro-

47 Cf. par ex. Héliodore, *Éthiopiennes*, VIII, 17, 4.

48 Certains philologues ont supposé que le roi en question pouvait être Antigone le Borgne (qui régna sur Athènes après la mort de son fils Démétrios, de 307 à 301), de sorte que le jeu sur *oculis* (v. 401) serait plus comique encore. Mais la mention des éléphants indiens au v. 413 fait davantage songer à la dynastie séleucide (comparer avec Plaute, *Miles* v. 75).

49 Cf. Hérodote, *Histoires*, I, 114, 2; Eschyle, *Perses* v. 980; Xénophon, *Cyropédie*, VIII, 2, 10; Aristophane, *Acharniens* v. 92–93; Aristote, *Politique* 1, 287 b 29, etc.

50 Platon. *Phèdre* 251b; sur la complexité de ce regard dans le saisissement amoureux, cf. A. Gigandet, „De l'amour. Vénus de Lucrèce

& Érôs platonicien“, dans R. Poignault (dir.), *Présence de Lucrèce*, coll. Caesarodunum xxxii bis, Tours, 1999, p. 77–85 (notamment p. 83). Le motif est fréquent dans la littérature érotique: épigramme hellénistique (Méléagre), roman (Héliodore, Achille Tatius) et encore chez Nonnos de Panopolis; dans le domaine latin, cf. par exemple Propertius, *Élégies*, 1, 1; Ovide, *Amours*, 3, 11, 48; *Héroïdes*, 12, 36; *Métamorphoses*, XIV, 372.

51 Cf. P. Cordier, art. cit., p. 65–66, qui donne l'exemple de Quinte-Curce, *Histoires*, VI, 6, 8: s'identifiant à Darius, Alexandre céda à la mollesse orientale et rassembla dans son palais de Perse plusieurs centaines de concubines, avec „des troupes d'eunuques, eux-mêmes habitués à servir de femmes“ (*spadonum greges, et ipsi muliebria pati ad-sueti*). Plus haut d'ailleurs, Quinte-Curce a évoqué l'amour d'Alexandre pour Bagoas, eunuque d'une extrême beauté qui avait auparavant été mignon de Darius (VII, 5, 23).

52 K. Gilmartin, „The Thraso-Gnatho Subplot in Terence's *Eunuchus*“, *The Classical World* 69, déc. 1975–janv. 1976, p. 263–267.

maine), en se comparant à Hercule aux pieds d'Omphale (*Qui minus quam Hercules seruiuit Omphalae?*, v. 1027): cette imagerie mythologique, très appréciée des Romains<sup>53</sup>, souligne une inversion des rôles masculin et féminin et achève, de l'aveu même de Thrason, sa propre dévirilisation.

Dans la scène finale de conciliation des intérêts (V, 9), pour faire admettre à Phédria de partager Thaïs avec Thrason, Gnathon précise que le militaire est riche, bête et surtout peu actif au lit, puisqu'il „ronfle“: l'expression est employée vulgairement pour „dormir“, comme se contentera de le faire le mari complaisant de la poésie satirique<sup>54</sup>. Et même, *stertit noctes et dies* (v. 1079) signifie que de jour comme de nuit il n'est bon à rien, c'est-à-dire ni pour le combat ni pour l'amour (qui sera aussi un combat, *pugna amoris* chez les élégiaques), donc impropre à toute activité masculine, pas un homme. On se souvient de la définition donnée de l'eunuque par la servante Pythias, v. 666: *nil potesse*, il ne peut rien faire. Thrason se révèle *in fine* comme l'eunuque caché de la pièce; d'ailleurs il entre dans le rôle de *miles*, comme tous les hommes qui veulent jouer les fiers-à-bras et faire montre de leur virilité, de rendre par là même celle-ci suspecte<sup>55</sup>. Enfin Thrason achève de répondre

53 Voir les exemples littéraires et artistiques donnés par J. Barsby, *op. cit.* p. 273.

54 Cf. Ovide, *Art d'aimer*, II, 545–546 et Juvénal, *Satires*, I, 55–57.

55 La psychanalyse expliquera cela par une sorte de „dénégation“ inversée en affirmation forcée: que l'on songe au *Don Juan* d'Otto Rank (1914), ou au cas paranoïaque du Président Schreber analysé par Freud, mégalomanie et érotomanie procèdent d'une homosexualité latente. Évidemment, la notion d'*inconscient* est inconnue des Anciens, mais un ressort constant de la comédie et du ridicule est la méconnaissance de soi, un vice auquel le principal intéressé reste aveugle mais qui saute aux yeux de tous — spectateurs qui s'amuse de cette contradiction, autres personnages qui échangent

aux caractères de l'eunuque dégagés plus haut. Outre sa dévirilisation voire sa féminisation, il est définitivement chosifié, lorsque Gnathon avance un quatrième argument pour convaincre Phédria: on s'en débarrasse à sa guise, comme d'un objet (cf. v. 1080: *Neque istum metuas ne amet mulier; facile pellas ubi uelis*, „et tu n'as pas à craindre que cet individu soit aimé d'une femme; tu peux le chasser facilement, quand tu veux“).

Curieuse inversion sexuelle: le préjugé de l'*impotentia muliebris*, l'incapacité de la femme à se dominer, est malmené dans cette comédie, tandis que les divers personnages masculins s'offrent tour à tour ou concurremment pour incarner le rôle-titre d'eunuque, cet esclave féminisé. À l'occasion de la fête de Cybèle, c'est la sexualité masculine qui est montrée comme faible et incontrôlable, et l'identité virile flottante. Très éclairante à cet égard est l'étude menée par Cynthia Dessen sur les termes *uir*, qui connote l'agressivité masculine, et *homo*, qui implique identité et dignité humaines: revendiqués par les personnages masculins au début de la pièce, ils sont de plus en plus „interrogés“ et moralement redéfinis par les personnages féminins<sup>56</sup>.

des sous-entendus complices; c'est une subtilité du comique de caractère, sur laquelle joue l'auteur. Concernant l'homosexualité et l'effémination inconscientes (au sens classique de l'adjectif) du *miles* dans la comédie latine, voir précisément S. Lilja, „Homosexuality in Plautus's Plays“, *Arctos*, n. s. 16, 1982, p. 57–64.

56 Cf. C. S. Dessen, art. cit. p. 134–135. *Vir* est d'abord employé avec un orgueil tout viril — dans la tentative de résistance face à Thaïs que Parménon imagine pour son maître Phédria (*sentiet qui uir siem*, „elle verra quel homme je suis“, v. 66) et lorsqu'il le félicite pour ses protestations énergiques (*tandem perdoluit: uir es*, „touchée, enfin: tu es un homme!“; v. 154), et quand Chéréa met au défi Parménon de l'aider à approcher la jeune fille (... *te ostenderis qui uir sies*, „tu vas montrer quel homme tu es“, v. 307). Mais

### 3. L'eunuque, emblème d'une „morale“ parasitique

3.1. Dans cette pièce où l'esclave Parménon n'est guère malin, les deux meneurs de jeu, selon G. M. Pepe et S. M. Goldberg, sont en réalité la courtisane Thaïs, qui poursuit son intérêt (obtenir en tant qu'étrangère la protection du vieil athénien, père de Phédria et de Chérea), et le parasite Gnathon (littéralement „La Mâchoire“), qui doit continuer à assurer sa subsistance aux dépens de Thrason et remplir sa fonction de grand ordonnateur de festins<sup>57</sup>. Le compromis final manifeste à quel point les personnages ne sont pas assez sympathiques pour échapper au comique: même le tendre Phédria devient un adepte du cynisme „gnathonicien“<sup>58</sup>, acceptant d'exploiter la bêtise du *miles* selon la convention de la société comique. L'impossibilité de choisir entre amour et argent dans la relation avec une courtisane est crûment mise en lumière par la concession

bientôt c'est Thaïs qui s'empare du mot, en le déniaut à Thrason (v. 785, voir *supra* note 45), ainsi que Pythias désignant par antiphrase l'eunuque coupable de viol (*bonus uir*, „un honnête homme“, v. 660), puis encore Thaïs saluant sarcastiquement Chérea dans son indigne déguisement (*bone uir, Dore, salue*, v. 850), enfin Pythias évoquant ironiquement l'arrivée de Parménon (*uirum bonum*, v. 918): les femmes tournent le terme en dérision et imposent à la notion un sens moral. Il en va de même avec *homo*: Thaïs ravive l'exigence de dignité humaine en posant, après Antiphon intrigué par le costume de Chérea (*Quid hoc hominis? Qui hic ornatus?* „Qu'est-ce que c'est que cet homme-là? Quel est cet accoutrement?“, v. 546) une question identique à la vue du même (*Quid illuc hominis est?* v. 832–833).

<sup>57</sup> G. M. Pepe, „The Last Scene of Terence's *Eunuch*“, *The Classical World*, 65, janv. 1972, p. 141–145. S. A. Frangoulidis aussi insiste sur le fait que Thaïs „dicte leurs rôles“ à Phédria et à Thrason à la fois (art. cit. p. 127).

<sup>58</sup> Cf. G. M. Pepe, art. cit., p. 144.

de Phédria<sup>59</sup>. Quant à Thaïs, son absence sur scène, depuis qu'elle a trouvé son *patronus*, signifie pour les jeunes gens réunis la certitude de son accord: elle sera doublement comblée comme il convient à une courtisane, en amour par Phédria, en argent par Thrason<sup>60</sup>. C'est finalement le parasite qui aura trouvé la solution capable d'accorder tout le monde: n'est-ce pas lui qui offre le paradigme des relations sociales, le modèle de l'interdépendance dans les rapports humains<sup>61</sup>? Cette intrication se marque dans l'expression finale qui concilie tous les intérêts au sein d'une compagnie unifiée: cf. *unast domus* au v. 1038 et *grex* qui au v. 1084 désigne le cercle amical auquel veut accéder Thrason, mais renvoie également à la troupe d'acteurs (avec une note d'humour métathéâtral qui montre bien qu'à l'issue heureuse de la comédie, la fiction va se résorber).

3.2. Au centre de la pièce, le cri de triomphe poussé par Chérea après le viol (III, 5) fait écho à la démonstration magistrale de Gnathon sur son nouvel art parasi-

<sup>59</sup> Cf. D. Konstan, art. cit., p. 385.

<sup>60</sup> En ce sens, la fin de la pièce semble marquée par un pragmatisme bien misogyne, selon L. P. Smith, „Audience Response to Rape: Chaerea in Terence's *Eunuchus*“, *Helios* 21 n° 1, 1994, p. 21–38. Pourtant la bêtise masculine est omniprésente: le cynisme de Chérea se vantant de son „exploit“ viril devant Antiphon (III, 5) répond à la suffisance retorse de Gnathon „épousant“ les avis des autres pour mieux les maîtriser (II, 2), sans parler des sottises forfanteries de Thrason, qui veut jouer à l'homme d'esprit (III, 1): chacun se présente pour ce qu'il n'est pas.

<sup>61</sup> Je reprends ici les termes de G. Norwood, *Plautus and Terence*, New York, Longmans, Green & Co, 1932, p. 179–180, et de K. Gilmartin, art. cit. p. 276, dont l'interprétation est moins cynique que celle de G. M. Pepe: l'action comique chez Térence vise à montrer la dépendance mutuelle des êtres humains. Donat l'avait déjà bien noté: *neuter in fine fabulae contristandus est* (*Comm. Ter. Eun.* 1025, Wessner p. 482).

tique (II, 2). Le bel embonpoint que le parasite exhibe en signe de réussite à un „col-lègue“ famélique gagne en effet à être mis en parallèle avec l'éblouissante et virile santé de Chérea; quant à la plaisanterie énigmatique par laquelle Gnathon définit sa technique, on peut y trouver une connotation sexuelle<sup>62</sup>: *Qui color, nitor, uestitus, quae habitudo corporis! / Omnia habeo nec quicquam habeo; nihil cum est, nihil defit tamen*, „Quel teint, quelle splendeur, quelle mise, quelle prestance! J'ai tout et je n'ai rien; alors que rien n'est à moi, il ne me manque rien“ (v. 242–243). De même que Chérea usera de sa virilité grâce au déguisement d'un homme châtré, Gnathon affirme paradoxalement sa puissance à partir de rien, la vanité d'autrui lui procurant tout. L'autoportrait de Gnathon en artiste de la flatterie, loin de constituer un simple numéro comique décroché de l'intrigue, donne peut-être la clé de la pièce, à une place programmatique (presque au début de l'acte II).

3.3. Or l'art développé par Gnathon dans cet exposé se résume dans le verbe *ad-sentari*, „complaire“, cette idée d'adaptation étant renforcée par les autres préverbes en *ad-*: ... *eis ultro adrideo et eorum ingenia admiror simul; / (...) postremo imperavi egomet mihi / omnia adsentari*, „je prends l'initiative de rire à leurs propos et d'admirer également leur intelligence (...) enfin je me suis fait un commandement d'approuver tout“ (v. 250–254). Le parasite se présente comme une sorte de Protée qui se métamorphose au gré de son interlocuteur, selon la situation. Dans cette pièce où les femmes s'affirment comme de fortes natures (la courtisane Thaïs, la servante Pythias), les hommes apparaissent comme malléables, affectés d'une certaine passivité feinte ou réelle. Cette passivité aura permis à chacun d'eux d'atteindre son objectif, de satisfaire son intérêt: Chérea s'est attifé en eunuque pour gagner l'objet de son dé-

sir; Phédria s'incline au début de la pièce devant les exigences de sa maîtresse, en acceptant de se retirer quelque temps pour lui permettre de mener son intrigue, et à la fin il accepte de la partager „officiellement“, pour jouir de ses faveurs à moindre frais; et même Thrason, objet du *ludus* final, trouve son compte à être admis dans la compagnie comme pourvoyeur d'argent et des plaisirs d'autrui, tant il a besoin de se croire aimé de tous.

Tentons de conclure sur ce que peut signifier cette figure d'eunuque (*quid sibi eunuchus uelit*). Au moyen d'un être fantasmatique, mi-homme mi-femme, voire à la limite de l'humanité, à l'aide de cette figure en creux et prétexte à faux-semblants, Térence a construit une pièce curieusement ambiguë. Du point de vue esthétique, tout en reprenant les rôles traditionnels qu'annonçait le prologue — courtisane et amant soupçonneux, esclave courant en tous sens, parasite glouton et soldat fanfaron —, il joue sur le code comique, inversant masculin et féminin, suggérant dans une sorte de „jeu de chaises musicales“ l'eunuque qui menace en chaque homme. La comparaison de l'eunuque avec la belette, cet animal qui connote à la fois la féminité et l'opportunisme, apparaît emblématique. Le thème de l'eunuque se trouve ainsi étroitement lié à celui du parasite, et il y a plus qu'un habile raccord entre les deux modèles de Ménandre, l'*Eunuque* et le *Flatteur*: l'eunuque symbolise le parasitisme, et le parasitisme revendiqué par Gnathon trace d'avance la voie aux autres personnages. Sur le plan de la morale comique en effet, c'est la ruse qui triomphe des prétentions autoritaires et des démonstrations de force gesticulatoires. L'apparente soumission permet paradoxalement de faire triompher le désir: Gnathon approuve ses interlocuteurs pour être admis à toutes les tables, Chérea s'est déguisé en eunuque pour assouvir sa passion, Phédria accepte la présence du soldat pour

mieux garder sa maîtresse. Le dénouement de la pièce implique qu'il faut parfois pour l'homme céder sur son orgueil, savoir d'une certaine façon „faire l'eunuque“, c'est-à-dire se soumettre à autrui ou du moins feindre de se soumettre. C'est en tout cas le point de vue que retiendra Ovide au livre II de *l'Art d'aimer*, le livre consacré aux moyens de faire durer l'amour (*conciliare, placare, perferre*)<sup>63</sup>. Pour se faire aimer, l'homme ne doit pas exhiber sa puissance, mais faire preuve de complaisance (comme le parasite et ses émules, Thrason et Phédria)<sup>64</sup>, de discrétion et de dissimulation (comme le faux eunuque Chéréa)<sup>65</sup>. Telle est la ruse de l'amour que proposera le *magister amoris*, et le Gnathon de Terence préfigure à cet égard la „morale“ de *l'Art d'aimer*.

<sup>63</sup> Voir par exemple *Art d'aimer*, II, v. 222 (exhortation à imiter justement la soumission d'Hercule à Omphale, comme dans les propos de Thrason); v. 516 („qu'ils [les amants] préparent leur âme à supporter beaucoup d'épreuves“); v. 539 („supporte avec patience un rival“). Ovide s'inspire à plusieurs reprises dans *l'Art d'aimer* de certaines formulations de *l'Eunuque*: qu'il me soit permis de renvoyer ici à ma contribution, „La comédie de l'amour dans *l'Ars amatoria* et les *Remedia amoris*“, in *La théâtralité de l'œuvre ovidienne*, textes réunis par I. Jouteur, Nancy, ADRA, diff. De Boccard, 2009, p. 187–204.

<sup>64</sup> Voir par exemple *Art d'aimer* II, 241–242: *Exue fastus, / curam mansuri quisquis amoris habes*, „Dépouille tout orgueil, si du moins tu as le souci d'un amour durable“.

<sup>65</sup> Voir par exemple *Art d'aimer* II, 389: *Ludite, sed furto celetur culpa modesto; / gloria peccati nulla petenda sui est*, „Amusez-vous, mais que votre faute reste cachée, par un subterfuge discret: il ne faut tirer nulle gloire de son inconduite“. A. C. Romano a bien dégagé les aspects cyniques de l'œuvre: détachement, calcul, capacité de simulation et de dissimulation — de la part des deux sexes — qui procure la satisfaction d'un jeu intellectuel („Ovid's *Ars amatoria* or the Art of Outmanoeuvring the Partner“, *Latomus* 31, 1972, p. 814–819).

## Bibliographie

1. Austin (J. C.), *The Significant Name in Terence*, Urbana, University of Illinois Press, 1922, p. 106–121
2. Ballestra-Puech (S.), „L'araignée, le lézard et la belette: versions grecques du mythe d'Arachné“, *Rursus* (revue en ligne, Nice) n° 2, *Le modèle animal*
3. Barsby (J.), *Terence, Eunuchus*, Cambridge University Press, 1999
4. Boissier (M.), *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 1901 (14 juin 1901), p. 344
5. Boucher (F.), *Histoire du costume en Occident de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Flammarion, 1965
6. Cordier (P.), „L'étrange sexualité des castrats dans l'Empire romain“, dans Ph. Moreau (dir.), *Corps romains*, Grenoble, Jérôme Millon, 2002, p. 61–75
7. David (I.), „Masques, gestuelle, costumes et accessoires: quelques remarques sur la part du discours visuel dans *l'Eunuque* de Terence“, *Vita Latina* 179, déc. 2008, p. 18–30
8. Dessen (C.S.), „The Figure of the Eunuch in Terence's *Eunuchus*“, *Helios*, 22 n° 2, 1995, p. 123–137
9. Dupont (Fl.), *L'acteur roi ou le théâtre à Rome*, Paris, Les Belles Lettres, 1985
10. Elam (K.), „The Fertile Eunuch: Twelfth Night, Modern Undercourse, and the Fruits of Castration“, *Shakespeare Quarterly*, 47 n° 1, printemps 1996, p. 1–36
11. Fantham (E.), *Comparative Studies in Republican Latin Imagery*, Toronto, University Press, 1972, „Appendix I: The imagery of love in Terence and *sermo amatorius*“, p. 82–91
12. Frangoulidis (S. A.), „Performance and Improvisation in Terence's *Eunuch*“, *Quaderni urbinati di cultura classica* 48, 1994, p. 121–130
13. Gavoille (É.), „La comédie de l'amour dans *l'Ars amatoria* et les *Remedia amoris*“, in *La théâtralité de l'œuvre*

- ovidienne, textes réunis par I. Jouteur, Nancy, ADRA, diff. De Boccard, 2009, p. 187–204.
14. Gilmartin (K.), „The Thraso-Gnatho Subplot in Terence’s *Eunuchus*“, *The Classical World* 69, déc. 1975–janv. 1976, p. 263–267
  15. Goldberg (S. M.), *Understanding Terence*, Princeton, 2006
  16. Jones (L. W.) & Morey (C. R.), *The miniatures of the manuscripts of Terence. Prior to the thirteenth century*, Oxford University Press, 1931
  17. Knorr (O.), „Metatheatrical Humor in the Comedies of Terence“, ed. P. Kruschwitz, *Terentius Poeta*, Munich, C. H. Beck Verlag, 2007 (Zetemata 127), p. 167–174
  18. Konstan (D.), „Love in Terence’s *Eunuch*: The Origins of erotic Subjectivity“, *American Journal of Philology* 107, 1986, p. 369–393
  19. Lilja (S.), „Homosexuality in Plautus’s Plays“, *Arctos*, n. s. 16, 1982, p. 57–64
  20. Ludwig (W.), „The Originality of Terence and his Greek Models“, *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 9, 1968, p. 169–182
  21. Minarini (A.), *Studi terenziani*, Bologna, Pàtron, 1987
  22. Moussy (Cl.), „Esquisse de l’histoire de *monstrum*“, *Revue des Études latines* 55, 1978, p. 345–369
  23. Norwood (G.), *Plautus and Terence*, New York, Longmans, Green & Co, 1932
  24. Pepe (G. M.), „The Last Scene of Terence’s *Eunuch*“, *The Classical World* 65, janv. 1972, p. 141–145
  25. Rand (E. K.), „The Art of Terence’s *Eunuchus*“, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 63, 1932, p. 54–72
  26. Romano (A. C.), „Ovid’s *Ars amatoria* or the Art of Outmanoeuvring the Partner“, *Latomus* 31, 1972, p. 814–819
  27. Smith (L. P.), „Audience Response to Rape: Chaerea in Terence’s *Eunuchus*“, *Helios* 21 n° 1, 1994, p. 21–38

## KO JE, DAKLE, EVNUH? LJUBAVNE LUKAVŠTINE I UMIJÉĆE PARAZITIRANJA U TERCENCIJEVOM *EVNUHU*

### Rezime

Naslov ovog komada koji je Terenciju donio najviše uspjeha kod publike je dvosmislen. U šareni kostim koji karakteriše orijentalnog evnuha prerusiće se mladić koji teži da zadovolji svoju tjelesnu strast, dok je pravi evnuh u komadu tek oronuli starac s licem lasice (životinja koja simboliše ženske aspekte i parazitiranje), što će reći bez istinskog seksualnog ili ljudskog identiteta. Uzimajući kao polaznu tačku tu osnovnu neodređenost, lik evnuha opsjeda sve ličnosti mladića u komadu (*adulescens*): Kereu, koji se i sam unizio igrajući ulogu evnuha, ali i čeznutljivog Fedriju, „preelegijskog“ ljubavnika kurtizane Tais, slabića Kremesa i naročito vojnika Tarasona, kojeg karakterišu kukavičluk i glupost. Lik koji vodi čitavu igru zapravo je parazit Gnaton, koji savršeno vlada vještinom dopadljivosti te koji spretno uspijeva da izmiri želje i interese svih ostalih. To je ujedno lik čije reminiscencije srećemo u Ovidijevoj *Ljubavnoj vještini*.