

## Faculté de philosophie, arts et lettres

# La violence dans les comédies de Térence : entre reflet des mœurs romaines et ressort comique

Auteur : Leclercq Line

Promoteur : Nicolas Meunier

Année académique : 2024-2025

Intitulé du master et de la finalité : Master [120] en langues et lettres anciennes et modernes, à finalité spécialisée : cultures latine et française du Moyen Age et des Temps Modernes

**Déclaration sur l'honneur, mémoires/TFE de la Faculté de philosophie, arts et lettres,  
UCLouvain**

Je déclare qu'il s'agit d'un travail original et personnel, que toutes les sources référencées ont été indiquées dans leur totalité et ce, quelle que soit leur provenance, et que l'utilisation des outils d'intelligence artificielle est conforme aux consignes générales d'utilisation publiées par l'UCLouvain et disponible à cette adresse :

<https://cdn.uclouvain.be/groups/cms-editors-p1/portail/reglement/Consignes-ChatGPTversion-etudiante.pdf?itok=SebXXm87>

Je suis conscient·e que le fait de ne pas citer une source, de ne pas la citer clairement et complètement, de ne pas annoncer dans une partie spécifique en début du mémoire l'utilisation que j'ai faite des outils d'intelligence artificielle ou de les utiliser de manière contraire à ce qui est prévu dans la note institutionnelle constituent des irrégularités graves au regard du Règlement des études et des examens de l'Université catholique de Louvain (Chapitre 4, section 7, article 107 à 114) au sein de l'Université. J'ai notamment pris connaissance des risques de sanctions académiques et disciplinaires encourues. Au vu de ce qui précède, je déclare sur l'honneur ne pas avoir commis de plagiat ou toute autre forme de fraude et de n'avoir pas utilisé les outils d'intelligences artificielles en dehors de ce qui est accepté à l'UCLouvain.

Nom, Prénom : Leclercq Line

Date : 10/08/2025

Signature de l'étudiant·e :

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'LZ' with a long horizontal stroke extending to the right.

## **Remerciements**

Je tiens à remercier toutes les personnes qui ont contribué, de près ou de loin, à la réalisation de ce projet qui clôture mes études.

Je remercie, tout d'abord, Monsieur Nicolas Meunier, mon promoteur, pour m'avoir accompagnée dans ce mémoire. Grâce à ses nombreux conseils et remarques, mon travail a pu être peaufiné et présenté dans sa version actuelle.

Il me tient à cœur également d'adresser des remerciements à mes parents grâce auxquels j'ai pu non seulement réaliser ces cinq années d'études, mais qui ont aussi été là pour me soutenir et m'épauler durant celles-ci.

Je tiens à exprimer particulièrement ma reconnaissance à ma maman et ma Grany pour leurs relectures consentieuses de ce mémoire.

Enfin, j'aimerais exprimer ma gratitude envers mes amis et mes proches avec lesquels j'ai pu partager des moments tant studieux que divertissants. Les journées passées en bibliothèque à rédiger ce travail auraient semblé beaucoup plus fades sans eux.

## Table des matières

|                                                                                    |        |
|------------------------------------------------------------------------------------|--------|
| Introduction .....                                                                 | - 4 -  |
| Etat de l'art .....                                                                | - 7 -  |
| Chapitre I : Mise en contexte .....                                                | - 11 - |
| 1. Térence .....                                                                   | - 11 - |
| 1.1. Biographie .....                                                              | - 11 - |
| 1.2. Influences.....                                                               | - 12 - |
| 1.3. Postérité .....                                                               | - 12 - |
| 2. La comédie nouvelle à Rome.....                                                 | - 14 - |
| 2.1. Les origines.....                                                             | - 14 - |
| 2.2. Sujets récurrents .....                                                       | - 15 - |
| 2.3. La contamination .....                                                        | - 15 - |
| 2.4. Codification de la comédie.....                                               | - 16 - |
| 2.5. Otium et temps des représentations .....                                      | - 18 - |
| 2.6. Public et politique .....                                                     | - 19 - |
| 3. Résumé des pièces et réception des représentations auprès du public :.....      | - 20 - |
| 3.1. <i>L'Andrienne (Andria (167/166 ACN))</i> .....                               | - 20 - |
| 3.2. <i>L'Hécyre (Hecyra, 165 ACN)</i> .....                                       | - 21 - |
| 3.3. <i>L'Heautontimoroumenos (Heautontimoroumenos, 163 ACN)</i> .....             | - 21 - |
| 3.4. <i>Le Phormion (Phormio, 161 av. J.-C.)</i> .....                             | - 22 - |
| 3.5. <i>L'Eunuque (Eunuchus, 164 ACN ?)</i> .....                                  | - 23 - |
| 3.6. <i>Les Adelphes (Adelphoe, 160 av. J.-C.)</i> .....                           | - 24 - |
| 4. Le contexte politique : une République triomphante, mais déséquilibrée .....    | - 25 - |
| 4.1. Les tensions sociales : une société fracturée par les conquêtes .....         | - 26 - |
| 4.2. Les tensions sociales : leurs reflets dans les pièces de Térence.....         | - 27 - |
| Chapitre II : Les personnages et leur relation à la violence .....                 | - 29 - |
| 1. Qui use de la violence et comment ? .....                                       | - 29 - |
| 2. Qui subit la violence et pourquoi ?.....                                        | - 31 - |
| 3. Quelles oppositions se retrouvent entre personnages dominants et dominés ?..... | - 34 - |
| Chapitre III : La violence.....                                                    | - 37 - |
| 1. La violence au II <sup>e</sup> siècle au sein de la <i>familia</i> .....        | - 37 - |
| 1.1. La place de l'autorité dans les relations maîtres-esclaves .....              | - 38 - |
| 1.2. La vision du mariage et de la famille à cette époque .....                    | - 41 - |
| 1.3. La justice comme réponse à la violence dans l'Antiquité .....                 | - 43 - |
| 2. Les différentes formes de violence et les personnages concernés .....           | - 45 - |

|                                                                                                                              |        |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------|
| 2.1. La violence faite aux femmes .....                                                                                      | - 45 - |
| 2.1.1. La violence conjugale .....                                                                                           | - 46 - |
| 2.1.2. La violence sexuelle .....                                                                                            | - 52 - |
| 2.2. La violence paternelle .....                                                                                            | - 58 - |
| 2.3. La violence servile .....                                                                                               | - 63 - |
| 2.4. La violence personnelle .....                                                                                           | - 69 - |
| 3. Résonance entre la violence présente chez Térence et la violence sociétale. ....                                          | - 75 - |
| 3.1. Une violence structurelle ancrée dans les rapports hiérarchiques .....                                                  | - 75 - |
| 3.2. Une société patriarcale dans laquelle les femmes subissent la violence .....                                            | - 76 - |
| 3.3. La violence servile dans les comédies de Térence : reflet et critique d'un ordre social - 77 -                          |        |
| 3.4. Conclusion .....                                                                                                        | - 78 - |
| Chapitre IV : La fonction de la violence dans les intrigues et au sein de la comédie .....                                   | - 82 - |
| 1. La violence comme moteur du comique et du conflit dramatique ? .....                                                      | - 82 - |
| 2. Résolution des tensions par la ruse. ....                                                                                 | - 84 - |
| 3. Une violence allégée par l'humour ou un humour noirci par la violence ? Quel impact de la violence sur la comédie ? ..... | - 85 - |
| Conclusion .....                                                                                                             | - 88 - |
| Bibliographie .....                                                                                                          | - 91 - |
| Littérature primaire .....                                                                                                   | - 91 - |
| Littérature secondaire .....                                                                                                 | - 92 - |
| Dictionnaires .....                                                                                                          | - 95 - |
| Sitographie .....                                                                                                            | - 94 - |
| Logiciels informatiques .....                                                                                                | - 95 - |

## Introduction

« *Quanquam ridentem dicere uerum, quid uetat ?* »<sup>1</sup> demandait Horace dans ses *Satires*<sup>2</sup>. Pourquoi le rire empêcherait-il de dire des vérités profondes, parfois dérangeantes ? Cette maxime résume parfaitement la vision de la comédie au cours des époques. En effet, rappelons-nous aussi que Molière a développé l'idée que le devoir de la comédie était de corriger les hommes en les divertissant.<sup>3</sup> Cette citation reflète ce même concept : par le rire, la comédie peut révéler les comportements les plus sombres et les travers les plus inquiétants de la nature humaine. Ainsi, à travers le temps, nombreux sont les écrivains ayant pensé qu'il était juste de révéler des vérités dérangeantes sous couvert du rire.

C'est dans cette perspective que s'inscrivent les œuvres de Térence dont les six pièces nous sont parvenues. Effectivement, le dramaturge s'illustre au II<sup>e</sup> siècle par la finesse de son écriture et l'attention particulière qu'il porte aux développements psychologiques de ses personnages. À travers ses six comédies conservées, Térence s'impose comme un dramaturge original, à la fois héritier de la tradition grecque et observateur subtil des tensions qui traversent la société romaine du II<sup>e</sup> siècle avant notre ère. S'inspirant de la *comédie nouvelle*, notamment de Ménandre, il en adopte les codes tout en les infléchissant de manière singulière. Là où la tradition attend des personnages types, Térence leur donne une profondeur inédite. Il complexifie leurs comportements, introduit des conflits internes, particulièrement en leur attribuant une forme de psychologie bien plus développée que chez ses prédécesseurs. Térence explore de cette manière les tensions intérieures et les conflits sociaux parmi lesquels se dévoile une certaine complexité humaine. Cette dernière, bien qu'enjolivée par un style d'écriture raffiné de l'auteur ainsi que par une légèreté amenée par la comédie, révèle une certaine forme de violence se manifestant de diverses manières au cours des œuvres de l'auteur antique. Dès lors, il convient de s'interroger sur la place de cette violence au sein du théâtre de Térence : est-elle un fidèle reflet des mœurs romaines du II<sup>e</sup> siècle ACN à partir desquelles Térence établit une critique sociale de la société ou est-elle exacerbée et modifiée afin de faire naître le rire

---

<sup>1</sup> « En riant, qu'est-ce qui empêche de dire la vérité ? » (Trad. personnelle)

<sup>2</sup> HORACE, *Satire I*, 1, v. 24

<sup>3</sup> Dans le premier placet au roi du *Tartuffe*. Molière cite ces mots : *Le devoir de la comédie étant de corriger les hommes en les divertissant, j'ai cru que dans l'emploi où je me trouve, je n'avais rien de mieux à faire que d'attaquer par des peintures ridicules les vices de mon siècle*. Ceux-ci justifient, au sein de sa pièce, son choix de critiquer l'hypocrisie religieuse par le biais de la comédie, qui selon lui est un moyen efficace de faire réfléchir en amusant. Cette maxime peut cependant être comprise de manière générale et en exprimer que tout vice peut être dévoilé et corrigé tout en le faisant de manière légère et comique (grâce à la comédie par exemple).

MOLIERE, *Œuvres complètes de Molière*, texte établi par Charles Louandre, Charpentier, 1910, tome II (p. 369-370).

auprès de ses spectateurs et est, par conséquent, complètement éloignée de la réalité ? Cette question soulève par ailleurs un autre questionnement important : quels sont les effets de la violence sur la comédie ? A-t-elle un impact sur l'intrigue et les péripéties qui sont développées dans les œuvres du dramaturge ?

Afin de répondre à notre problématique, cette recherche adopte une double approche, à la fois littéraire et historique, dans le but d'articuler l'analyse des œuvres de Térence avec le contexte de leur époque, et ainsi de refléter au plus juste la manière dont les gestes et propos violents s'y manifestent. Pour essayer d'amener un raisonnement le plus judicieux possible, il convient notamment de définir ce que nous considérerons comme de la violence au cours de ce mémoire. Pour cela, nous nous appuierons sur une définition moderne de ce concept. Selon le Trésor de la Langue Française informatisé<sup>4</sup>, la violence est *un ensemble d'actes, d'attitudes qui manifestent l'hostilité, l'agressivité entre des individus*. De ce fait, nous analyserons les faits et les échanges tirés du *corpus* de Térence correspondant à cette définition contemporaine. Nonobstant, d'un point de vue historique, nous nous devons de garder en tête qu'un fait ou des paroles qui nous semblent violents aujourd'hui, ne l'étaient peut-être pas au II<sup>e</sup> siècle avant notre ère.

Afin d'élaborer cette présente recherche, nous avons, tout d'abord, lu l'ensemble des pièces de Térence. Durant cette première lecture, nous avons relevé plusieurs extraits dans lesquels se retrouvait une certaine forme de violence et qui nous paraissaient pertinents pour la constitution de notre future argumentation. Nous avons, par la suite, analysé attentivement ces extraits afin de regrouper les formes de violence qui nous paraissaient semblables. Parallèlement, nous avons effectué un travail de recherche historique pour nous familiariser avec le contexte et poser des jalons historiques sur les relations hiérarchiques et leur rapport à la violence dans la société romaine. De cette manière, nous avons pu mettre en miroir les constatations littéraires avec les faits historiques avérés.

Tout au long de ce travail, nous aborderons plusieurs points qui s'articuleront et rentreront en réflexion au cours de notre recherche. Tout d'abord, nous poserons un contexte historique dans lequel nous nous attarderons sur la biographie de Térence ainsi que sur le genre de la comédie nouvelle dans lequel s'inscrit notre dramaturge. S'ensuivra un bref descriptif des six pièces desquelles sont tirés nos extraits voués à une analyse. Nous porterons aussi une

---

<sup>4</sup>Trésor de la Langue Française informatisé, *violence*, CRNL ; Disponible [stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?13;s=2824328235;r=1;nat=;sol=2;](http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?13;s=2824328235;r=1;nat=;sol=2;) (Consulté le 01/08/2025)

attention particulière au contexte politique et social dans lequel vit et évolue Térence. Ensuite, nous analyserons les différents types de relations que les personnages entretiennent les uns avec les autres. Ces relations incluent le plus souvent une supériorité hiérarchique, facilitant la présence de la violence au sein de leur développement. Nous arriverons donc à établir des liens et des corrélations entre les personnages dominants et ceux dominés ainsi que leur relation à la violence.

Par la suite, nous développerons l'aspect historique et théorique des relations intrafamiliales durant l'Empire romain. Nous nous pencherons, ensuite, sur les types de violence en tant que tels que nous avons pu relever dans les extraits sélectionnés au préalable. Nous en avons soulevé quatre : la violence paternelle, la violence faite envers les femmes (cette dernière inclut une violence conjugale qu'exercent les hommes sur leur femme et une violence sexuelle qui concerne des faits de viol), la violence servile et la violence personnelle. Ces quatre types de violence seront analysés et développés. Cette partie sera conclue par une synthèse des éléments littéraires mis en lien avec les éléments historiques. A ce stade de la recherche, nous pourrons déjà établir une réponse concernant la véracité de la représentation de la violence dans les pièces de Térence.

Enfin, une dernière partie nous permettra d'identifier le rôle que la violence joue au sein de la comédie et dans l'intrigue de celle-ci. En effet, il est légitime de nous demander si la violence ternit le caractère comique des pièces ou si, au contraire, la comédie adoucit cette violence. Ce dernier point nous permettra d'avoir une vue d'ensemble sur le rôle que tient la violence dans la comédie térencienne au II<sup>e</sup> siècle ACN.

Nous finirons, bien évidemment, par une conclusion qui reprendra chaque point important qu'il est utile de souligner après le développement que nous avons exposé afin de répondre de la manière la plus complète possible à notre problématique.



## Etat de l'art

La violence en tant que telle dans les œuvres de Térence n'a pas fait l'objet de nombreuses recherches. Cependant, les personnages et intrigues développées dans son *corpus* ont été analysés et souvent comparés avec son prédécesseur, Plaute. Ces recherches nous seront utiles afin de façonner notre argumentaire et développer notre analyse concernant la part de vraisemblance dans le théâtre térencien.

Donat, grammairien et commentateur de Térence, est le premier à affirmer, au IV<sup>e</sup> siècle, que les comédies du dramaturge ne peuvent produire l'effet attendu que parce qu'elles sont rationnelles. Elles sont le miroir de la vie quotidienne et à ce titre, produisent le rire auprès du public romain. L'intrigue est crédible et la vraisemblance est rendue possible grâce aux rapports qu'entretiennent les personnages entre eux ainsi que leur propre caractère.<sup>5</sup>

Cependant, tandis que Donat insistait sur le caractère vraisemblable des pièces de Térence, d'autres auteurs, plus récents, se penchent davantage sur le caractère stéréotypé des personnages du dramaturge. C'est le cas pour Collognat. Cette dernière assure que le caractère des protagonistes répond à des stéréotypes grâce auxquels est façonnée la comédie<sup>6</sup>. De cette manière, il n'y aurait aucune finesse psychologique des personnages construite par Térence et le théâtre de ce dernier ne serait en aucun cas un reflet de la réalité quotidienne romaine. Latessier expose également les codifications auxquelles répond la comédie et par conséquent, les personnages développés au sein de celle-ci<sup>7</sup>. Celui-ci soutient que les figures scéniques qui composent la pièce répondent à certains critères selon leur type de personnages. Ces derniers agissent, tout au long de l'intrigue, d'une manière qui reflète leur position au sein de la pièce et leurs rapports avec les autres protagonistes. Cependant, bien qu'il développe une logique de codification, il ne nie pas l'aspect psychologique dans la construction des personnages de Térence<sup>8</sup>. A l'inverse de Faure-Ribreau qui insiste, elle aussi, sur l'absence de psychologie dans la construction des personnages de Térence et leur caractère stéréotypé<sup>9</sup>.

---

<sup>5</sup> BUREAU, B., NICOLAS, C., *Argumentum et fiction dramatique dans le commentaire de Donat à Térence*, Université Jean Moulin-Lyon, 2012, p.26

<sup>6</sup> COLLOGNAT, A., *La comédie latine : Intrigues et personnages [en ligne]*. Odysseum, 04 novembre 2020. Disponible sur : [La comédie latine : intrigues et personnages | Odysseum](#) (Consulté le 8 février 2025)

<sup>7</sup> DUPONT F. et LETESSIER P., *Le Théâtre romain*, 2e édition, Paris, Armand Colin. Coursus, 2017, p.138-143

<sup>8</sup> LETESSIER P., « Les routes de la comédie de Ménandre à Molière : le syndrome Pierre Ménard », dans *Les Routes de la traduction : Babel à Genève*, p.91-124, B. Cassin et N. Ducimetière (dir.), Paris, Gallimard, 2017, p.103

<sup>9</sup> FAURE-RIBREAU Marion, *Pour la beauté du jeu : La construction des personnages dans la comédie romaine (Plaute, Térence)*, Paris, Les Belles Lettres, 2012, p.20-21

A cette grande question sur le développement de la psychologie des héros térenciens participent Lawton<sup>10</sup> et Taladoire<sup>11</sup> qui optent pour une lecture psychologique des pièces et soutiennent que les caractères composant les œuvres théâtrales sont élaborés et réfléchis de telle sorte à représenter une certaine vraisemblance. Les traits caractéristiques des personnages, bien que stéréotypés, dépassent la caricature. Pierre Grimal, quant à lui, met en évidence le caractère psychologie des personnages développés par Térence ainsi que la manière dont il explore les relations humaines et les dilemmes moraux qui en font partie. Il examine également la façon dont la philosophie traverse les pièces du dramaturge<sup>12</sup>. En outre, il adopte une approche plus historique de la pièce les *Adelphes*. En effet, il avance que cette dernière s'inspire directement du contexte politique et de ses contemporains pour le rôle des frères, à savoir Fabius Maximus et Scipion Emilien<sup>13</sup>. Karakasis, quant à lui, met en évidence l'existence de particularités langagières nettement différenciées selon le genre, l'âge et le statut social des personnages<sup>14</sup>.

Au-delà de la psychologie ou de son absence façonnant les personnages, la narration constituant la comédie romaine a également été débattue et discutée. Selon Florence Dupont, la comédie romaine s'inspire directement de la comédie nouvelle grecque dont elle reprend le fonctionnement narratif stéréotypé<sup>15</sup>. Ce dernier débute lorsqu'un père, le *senex*, se met en travers des idylles de son fils, l'*adulescens*. Le jeune homme, en position de détresse, est alors aidé par l'esclave, le *seruus*. Ce schéma comique est directement inspiré de la *Néa* grecque et suit, en conséquence, les codes qui la régissent. Par ailleurs, la comédie nouvelle romaine se caractériserait par des retournements de situation survenant à la fin de l'intrigue. Ces retournements permettent un dénouement heureux.

Quelques études ont mis en évidence les relations père-fils qui se développent dans le théâtre latin. Le déséquilibre entre ces deux figures, soulignant l'autorité incontestée du *paterfamilias* et la soumission attendue du fils est mis en avant. Lhostis a prêté une attention

---

<sup>10</sup> LAWTON, H. W., « La survivance des personnages térenciens ». In : *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1964, p. 85-94 Disponible sur [https://www.persee.fr/doc/bude\\_0004-5527\\_1964\\_num\\_1\\_1\\_4058](https://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1964_num_1_1_4058) (Consulté le 03/03/2025)

<sup>11</sup> TALADOIRE, B.A., « L'originalité dramatique de Térence ». In : *Térence : Un théâtre de la jeunesse*, Les Belles Lettres, 1972, p.98-126. Disponible sur <https://doi.org/10.4000/books.lesbelleslettres.13310>. (Consulté le 12 avril 2025)

<sup>12</sup> GRIMAL P. « Térence et Aristote à propos de l'*Héautontimorouménos* ». In : *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°2, juin 1979. pp. 175-187.

<sup>13</sup> GRIMAL P., « Considérations sur les *Adelphes* de Térence » In : *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* (Vol 126/1), 1982, p. 38-47

<sup>14</sup> KARAKASIS, E., « Linguistic differentiation in Terence ». In : *Terence and the Language of Roman Comedy*, Cambridge Classical Studies, Cambridge University Press, 2005, p. 19-144.

DESCHAMPS L. « Karakasis (E.), Terence and the Language of Roman Comedy ». -Cambridge : University Press, 2005. In : *Revue des Études Anciennes*. Tome 109, 2007, n°1. pp. 330-331.

<sup>15</sup> DUPONT F, *Le théâtre latin*, Paris, Armand Colin Cursus, 1988, p.101-102

particulière aux relations paternelles dans la pièce l'*Heautontimoroumenos*<sup>16</sup>. Gratwick également fait part de son analyse concernant l'éducation que donnent les deux *senes* dans les *Adelphes* et la dualité qu'elle crée entre les deux personnages<sup>17</sup>.

Quant aux personnages féminins, plusieurs recherches ont été menées à bien. Deux interprétations contrastées émergent autour de la représentation des femmes chez Térence. Dumont insiste sur la discrétion scénique des figures féminines : leur corps n'est pas montré, mais évoqué, ce qui en fait davantage une construction symbolique qu'un élément visible du spectacle<sup>18</sup>. Dans cette perspective, les personnages féminins seraient globalement moins développés que les masculins, à l'exception des courtisanes, qui concentrent des enjeux dramaturgiques essentiels. Au contraire, Taladoire voit dans les pièces du dramaturge antique une forme de valorisation féminine<sup>19</sup>. Nonobstant, les interactions exclusivement féminines restent rares, et les personnages féminins apparaissent rarement isolés, souvent accompagnés de figures masculines. En outre, Fleck analyse les relations envers les femmes dans l'*Heautontimoroumenos*. Cette dernière étudie la place qu'ont les personnages féminins au sein de leurs échanges avec les personnages masculins et les marqueurs du discours illustrant leur position.<sup>20</sup>

Bien qu'aucune recherche académique n'ait été spécifiquement consacrée à l'étude de la violence dans les pièces de Térence, les investigations menées jusqu'à aujourd'hui dans des domaines connexes, tels que l'analyse littéraire, l'histoire sociale de Rome ou encore les analyses menées sur la psychologie des personnages de Térence, nous ont néanmoins permis de dégager un certain nombre de concepts fondamentaux et d'acquérir certaines bases. Ces apports ont été déterminants pour nourrir notre réflexion et pour construire un argumentaire structuré, nuancé et cohérent. En croisant les informations issues de ces différentes sources, nous avons pu explorer la manière dont la violence se manifeste dans l'univers comique de Térence, en interroger la vraisemblance dramatique, mais aussi en évaluer la portée sociétale. De cette manière, même en l'absence de travaux centrés uniquement sur cette thématique

---

<sup>16</sup> LHOSTIS, N., « Le langage de la sagesse dans l'*Heautontimoroumenos* de Térence ». In : *Vita Latina*, n°199, 2019, p. 173-189.

<sup>17</sup> GRATWICK, A. S. (1992). « Micion et Déméa dans les *Adelphes* de Térence. » In : *Pallas*, 38, 371-378. <http://www.jstor.org/stable/43660673> (consulté le 3 juin 2025)

<sup>18</sup> DUPONT, F., *op. cit.*, p. 119-125

<sup>19</sup> TALADOIRE B.A, *op.cit.*, p.100-103

<sup>20</sup> FLECK F., « Une femme doit savoir rester à sa place : position dans le dialogue et caractérisation des personnages féminins dans l'*Héautontimorouménos* de Térence ». In : *Nemo par eloquentia. Mélanges de linguistique ancienne en hommage à Colette Bodelot*, Clermont Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2019, p.453

précise, les outils interprétatifs acquis nous ont permis de formuler des hypothèses éclairées, et de proposer des pistes de réponse pertinentes à la question initiale : la violence présente dans les pièces de Térence est-elle vraisemblable et reflète-t-elle la réalité de la violence sociale au II<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ ?

# Chapitre I : Mise en contexte

## 1. Térence

### 1.1. Biographie

Térence, de son nom complet Publius Terentius Afer est connu pour avoir été l'un des deux grands dramaturges comiques de l'Antiquité romaine. Sa biographie a notamment été connue par le biais de la rédaction d'une *Vita Terenti* écrite par Suétone et reproduite dans le *Commentaire* de Donat<sup>21</sup>. D'après celui-ci, Térence serait né à Carthage vers l'an 185 ACN<sup>22</sup>, il aurait des origines berbères, comme le suggère son *cognomen Afer* qui rappelle le territoire de la tribu libyenne vivant non loin de Carthage et appelée *Afri* par les Romains.

Arrivé à Rome, il a été l'esclave du sénateur Terentius Lucanus auquel il doit probablement son nom. Il fut tout de suite apprécié par ce dernier en raison de sa beauté mais aussi de sa vivacité d'esprit. Lucanus octroya alors au jeune homme une éducation éclectique en littérature, danse, musique et comédie. Il décida en outre de l'affranchir<sup>23</sup>.

A partir de là, il gagna le cercle littéraire des Scipion et y développa son activité littéraire entouré de figures intellectuelles telles que Lélius, Philus Furius et Scipion Emilien. Ses relations avec les membres de ce cercle lui permirent d'approfondir sa connaissance de la philosophie et de la littérature grecque.<sup>24</sup> Des rumeurs selon lesquelles ces intellectuels aidaient Térence ou étaient à l'origine de la création des comédies apparurent rapidement. Dès lors, Térence fut accusé de ne servir que de prête-nom pour ceux-ci<sup>25</sup>. Celui-ci s'en défendra dans ses prologues.

Térence rédigea six comédies entre 166 et 160 ACN : *L'Andrienne* (*Andria*), *La Belle-mère* (*Hécyre*), *Le Bourreau de soi-même* (*Heautontimoroumenos*), *l'Eunuque* (*Eunuchus*), *Phormion* (*Phormio*), *les Frères* (*Adelphoe*).

Sa carrière ainsi que sa vie furent brèves, nous n'avons plus de traces après 159 ACN. Une hypothèse a circulé concernant sa mort<sup>26</sup>. Elle évoque un naufrage pour cause de sa perte.

---

<sup>21</sup> Donat est un grammairien romain ayant commenté le *corpus* de Térence au IV<sup>e</sup> PCN

<sup>22</sup> PIRRO A., *La data della nascita di Terenzio: Riv. Di Filol.*, XXIV, 1896, pp.382

<sup>23</sup> ASSAF R., *Le théâtre dans l'histoire tome 1 : Les théâtres antiques, la scène entre les hommes et les dieux*, Montpellier, Editions deuxième époque, 2024, p.285

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> TÉRENCE, *Comédies : Andrienne et Eunuque*, texte établi et traduit par Jules Marouzeau, Paris, Les Belles Lettres, 2007, p.37

<sup>26</sup> DUPONT F. et LETESSIER P., *op.cit.*, p.224

Il aurait voyagé en Grèce afin de récupérer des manuscrits grecs de pièces de Ménandre pour s'en inspirer dans ses prochaines créations. Le bateau aurait coulé à son retour. Térence y aurait soit péri soit perdu la vie quelque temps après de maladie ou de tristesse provoquée par la perte des manuscrits.

## 1.2. Influences

Térence a hérité de la tradition grecque de la comédie nouvelle et s'est surtout inspiré des dramaturges Ménandre, Diphile et Apollodore de Carystos afin de rédiger ses six comédies. La comédie nouvelle aussi appelée *Néa* est un genre diamétralement opposé au genre de la comédie grecque ancienne dont le plus célèbre représentant est Aristophane<sup>27</sup>. Elle a vu le jour à Athènes au III<sup>e</sup> siècle ACN et fut une source importante d'inspiration pour les dramaturges romains. Nous aborderons le sujet de la comédie nouvelle de manière plus précise postérieurement<sup>28</sup>.

En ayant ces auteurs grecs comme source d'inspiration, Térence a usité d'un processus qu'on appelle processus de « contamination ». En effet, à la différence de Plaute, Térence reste très proche des pièces grecques dont il s'inspire. Il conserve notamment le titre de certaines de ses pièces en grec, mais aussi les noms des personnages (il se permet cependant de changer l'attribution de certains noms). Même si certaines scènes semblent calquées sur une traduction littérale, il est important de souligner que Térence prend quelques libertés concernant ses adaptations. D'ailleurs, il se peut que certains fragments appartenant à une pièce de Ménandre soient introduits dans une autre pièce de Térence.<sup>29</sup>

Térence a, en plus, été accusé de plagier Plaute et Névius<sup>30</sup> notamment pour les personnages du parasite et du soldat dans l'*Eunuque* mais aussi pour une scène de sa pièce les *Adelphes*. Le Carthaginois se défend contre ces allégations.

## 1.3. Postérité

L'œuvre de Térence a connu une postérité remarquable, influençant de nombreux auteurs et courants littéraires à travers les siècles. Dès l'Antiquité, il fut admiré pour son style

---

<sup>27</sup> DUPONT F, *op.cit.*, p.101-102

<sup>28</sup> Voir chapitre 1.2.

<sup>29</sup> TERENCE, *op. cit.*, p.39

<sup>30</sup> TERENCE, *op. cit.*, p.37

raffiné et son latin élégant. Cicéron louait la pureté de sa langue<sup>31</sup>, tandis que Quintilien<sup>32</sup> le considérait comme un modèle de clarté et de finesse. Toutefois, son succès auprès du public romain fut plus limité que celui de Plaute dont le comique plus burlesque plaisait davantage aux spectateurs. De fait, les pièces de Térence étaient considérées comme « trop raffinées et pas assez comiques »<sup>33</sup>. Néanmoins, il a été évoqué à de nombreuses reprises, comme en témoignent les commentaires et les travaux de Suétone et Donat. Ces quatre exemples ne sont que quelques noms parmi tant d'autres<sup>34</sup>. Il était aussi utilisé afin de servir de modèle lors de leçons scolaires en raison de son style de langue pur et élégant.<sup>35</sup>

Il est cependant utile de rappeler que les extraits cités par de grands auteurs ou simplement mis en exemple dans un contexte scolaire sont sortis du contexte de la comédie et sont dès lors pris de manière tout à fait sérieuse. Il est aussi important de mentionner qu'à partir du moment où le texte a été copié avec l'intention d'une transmission écrite et non plus orale, comme c'était le cas au départ, des changements ont eu lieu dans les manuscrits comme la séparation en actes et en scènes selon l'époque à laquelle les pièces ont été transmises. Cette séparation va mettre un terme au jeu qu'il y avait initialement entre les parties chantées et celles parlées. Un autre ajout à notifier est l'addition et, petit à petit, le remplacement de l'indication des rôles par le nom des personnages.<sup>36</sup>

Au Moyen Âge, les œuvres de Térence furent conservées et étudiées dans les monastères dans lesquels elles servaient de modèle d'apprentissage du latin. Son influence se fit surtout sentir dans l'éducation et la rhétorique. Des recueils de proverbes et de sentences tirées de pièces de Térence sont rédigés et affluent durant cette période. Cela renforce le phénomène de décontextualisation commencé des siècles auparavant et fait passer le théâtre de Térence comme un théâtre « sérieux ».<sup>37</sup>

---

<sup>31</sup> Cicéron loue à plusieurs reprises la style pur de Térence au cours de ses œuvres. Retenons ces quelques passages : *Atticus* 7.3.10, *De oratore* 2.326-328 et *Atticus* 7.3.10.

KARALALENGOU H., « Le théâtre de Térence et l'image cicéronienne du « cercle de Scipion » ». In : *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité*, n°60, décembre 2001. pp. 357-378.

<sup>32</sup> *De institutione oratoria*, I, 8, 10-12

*De institutione oratoria*, I, 8, 13-17

CONTE S., «La présence relative de Térence dans les traités de rhétorique (xvi<sup>e</sup>- xvii<sup>e</sup> siècles)», *Exercices de rhétorique* [En ligne], 10 | 2017, 26/122 2017. Disponible sur <http://journals.openedition.org/rhetorique/569> (consulté le 06/08/2025)

<sup>33</sup> ASSAF R., *op. cit.*, p.286

<sup>34</sup> TERENCE, *op. cit.*, p.97

<sup>35</sup> DUPONT F.et LETESSIER P., *op.cit.*, p.304

<sup>36</sup> *Ibid.*, p.301-307

<sup>37</sup> DUPONT F.et LETESSIER P., *op.cit.*, p. 307

Avec la Renaissance, l'intérêt pour Térence connut un regain d'intensité. Redécouvert par les humanistes, il fut érigé en modèle de la comédie classique. Des dramaturges comme Molière, Shakespeare et Racine s'inspirèrent de ses intrigues et de sa finesse psychologique pour construire leurs propres œuvres. Par exemple, il est limpide que la pièce de Molière *Les fourberies de Scapin* s'inspire directement de *Phormion* de Térence.<sup>38</sup>

## 2. La comédie nouvelle à Rome

Cette section nous permettra d'avoir une vision générale sur la comédie nouvelle et nous aidera à saisir, dans l'ensemble, les critères qui marquent ce genre et donc les pièces de Térence. Cela nous sera utile dans la suite de notre recherche. En effet, cela nous permettra de nous familiariser avec l'ensemble du corpus et d'en saisir les récurrences thématiques et structurelles. En effet, certaines balises façonneront notre argumentaire et permettront de comprendre les points à développer. Aborder la codification des personnages nous sera nécessaire à la compréhension des agissements et des propos que tiennent les différentes figures scéniques<sup>39</sup> ainsi que les relations de ces derniers. De plus, connaître la période des représentations ainsi que la composition du public assistant aux pièces nous sera très utile pour analyser l'impact de la violence sur les spectateurs.<sup>40</sup>

### 2.1. Les origines

Comme abordé antérieurement<sup>41</sup>, la comédie romaine est directement inspirée de la nouvelle comédie grecque, appelée aussi *Néa*. Celle-ci a fait ses débuts en Grèce à partir du IV<sup>e</sup> siècle ACN<sup>42</sup>. La comédie nouvelle se diffère de la comédie ancienne, courant auquel appartient, rappelons-le, Aristophane. Tout d'abord, la comédie nouvelle est un type de théâtre apolitique. Les sujets de la *Néa* sont tirés de la vie privée. Les personnages et l'intrigue constituent ensemble une société comique imaginaire, les relations des différents personnages se marquent par des liens domestiques et familiaux et ne sont pas fabriquées « à partir de modèles empruntés à la réalité extra-théâtrale »<sup>43</sup>. Les comédies de Térence et de Plaute sont également appelées *palliatae*, cette appellation provient du fait que les pièces sont adaptées de

---

<sup>38</sup> DUPONT F. et LETESSIER P., *op.cit.*, p.300

<sup>39</sup> Voir chapitre II et chapitre III.1.

<sup>40</sup> Voir chapitre III.3.4.

<sup>41</sup> Voir chapitre I.1.2.

<sup>42</sup> DUPONT F., *op. cit.*, p.101

<sup>43</sup> *Ibid.*, p.101



pièces grecques et sont dès lors jouées par des acteurs déguisés en habits grecs.<sup>44</sup> Il est aussi important de souligner que, comme la comédie nouvelle romaine reprend les sujets de la *Néa*, elle garde telle quelle la société grecque dans laquelle se déroule l'intrigue d'origine. C'est pourquoi les noms des personnages et des lieux ainsi que les institutions juridiques sont conservés. De cette manière, le public romain a l'impression que la pièce se déroule dans une « Grèce d'opérette », c'est-à-dire une Grèce qui n'est pas réaliste, mais qui est fantasmée afin de fournir matière à la comédie romaine.<sup>45</sup>

## 2.2. Sujets récurrents

L'*amor* contrarié constitue généralement le moteur central de l'intrigue : il s'agit d'un amour contrarié par divers obstacles, à savoir l'opposition des parents, la condition sociale, des quiproquos ou des secrets. L'objectif de la pièce consiste justement à lever progressivement ces contrariétés afin de permettre aux jeunes amoureux de s'unir pleinement et d'atteindre l'accomplissement de leur amour.

La trame semble toujours similaire : un jeune homme est fou amoureux d'une jeune fille qui est une courtisane appartenant à un proxénète ou une jeune femme libre violée par ce même jeune homme, pris par l'ivresse. À la suite de cet événement, elle attend un enfant. Le père du garçon s'oppose au mariage, souvent parce qu'il entrevoit un autre avenir pour son fils. Le jeune homme lance donc un appel à l'aide à un esclave qui va ruser afin que la courtisane soit achetée ou que le jeune homme puisse épouser sa dulcinée.<sup>46</sup>

## 2.3. La contamination

Dans la comédie nouvelle romaine, la contamination est une technique littéraire et dramatique qui consiste à fusionner plusieurs intrigues ou éléments de différentes pièces grecques pour créer une œuvre plus complexe et originale. Térence a fréquemment recouru à ce procédé<sup>47</sup> en adaptant les pièces dont il s'inspire. Il amène quelques changements<sup>48</sup> : il réduit par exemple les effets comiques et les *canticae* (parties lyriques des représentations), il évite aussi d'abuser de la caricature et préfère développer la psychologie et les sentiments de ses personnages. Ce dernier changement chez Térence est très intéressant pour notre future analyse.

---

<sup>44</sup> DUPONT F. et LETESSIER P., *op. cit.*, p.135

<sup>45</sup> DUPONT F., *L'acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p.234

<sup>46</sup> *Ibid.* ; DUPONT F. et LETESSIER P., *op. cit.*, p.136

<sup>47</sup> DUPONT F., *Le théâtre latin*, Paris, Armand Colin Cursus, 1988, p.104

<sup>48</sup> ASSAF R., *op. cit.*, p. 286-287

De fait, développer la psychologie de ses personnages permet de mieux comprendre leurs motivations, leurs hésitations ou leurs conflits internes. Ainsi, s'interroger sur la présence de la violence au sein des comédies du dramaturge est d'autant plus légitime en sachant que Térence y a développé une certaine psychologie permettant une vraisemblance plus aigüe avec la réalité. Nous développerons ce point dans les prochains chapitres.<sup>49</sup>

## 2.4. Codification de la comédie

Les personnages de la comédie nouvelle sont codifiés. Chaque type de personnage répond à des caractéristiques fixes.<sup>50</sup>

Tout d'abord, il y a la présence du *senex*, cette appellation désigne le père de famille. Il est souvent marié, plus vieux, possède de l'argent et est donc père. D'ailleurs, dans les comédies de Térence, il est généralement désigné par le substantif *pater*. Le *senex* se démarque par sa figure paternelle et par l'autorité qu'il exerce sur son fils. De fait, le chef de famille agit comme maître de l'argent et en détient le pouvoir. Il s'oppose dès lors au désir amoureux de son fils en refusant de lui donner de l'argent pour épouser la jeune fille qu'il aime. Il sera, en conséquence, la cible de l'esclave qui essaiera de lui dérober son argent afin de contenter son plus jeune maître. Le vieillard n'est d'ailleurs pas connu pour sa ruse ; bien au contraire, c'est son esclave, plus rusé, qui exploite ce trait de caractère à son avantage et en joue habilement pour renverser la situation. Il est important de souligner que l'on assiste fréquemment à des scènes dans lesquelles le *senex* se retrouve dans un accès de colère, que cela soit contre son propre fils ou contre son esclave.

Ensuite, nous retrouvons celui que l'on surnomme *adulescens*, il est de ce fait le fils du *senex* susmentionné. Il aime une jeune fille qui se trouve être parfois une courtisane, mais il n'a cependant pas les moyens de s'offrir ses faveurs et de la prendre en mariage. Sa lâcheté guide le moteur dramaturgique. En effet, il se plaint au sujet de la femme qu'il aime et qu'il pense inaccessible à cause de son père, mais n'ose en aucun cas confronter celui-ci. À la place, il envoie un parasite ou un esclave qui essaie de duper son père et de lui soutirer de l'argent. Un deuxième *adulescens* peut quelquefois être ajouté à l'intrigue. Celui-ci sera dès lors désigné comme l'ami du premier et l'aidera à atteindre son objectif.

---

<sup>49</sup> Voir chapitre II et III

<sup>50</sup> DUPONT F. et LETESSIER P., *op. cit.*, p. 138-143

Il existe aussi le parasite qui est un personnage marginal, dont la seule obsession est la nourriture. Homme libre sans position sociale stable, il est un grand opportuniste. Il met son esprit, ses flatteries et sa souplesse au service de celui qui peut le nourrir, que ce soit le jeune homme ou le soldat, son rival.

Le *miles* est un rival du jeune homme. Étranger, sans attache familiale, il a l'avantage de l'argent pour conquérir la fille convoitée. Pourtant, ce rival est tourné en dérision : c'est un fanfaron lâche et stupide, persuadé de ses exploits militaires, il n'utilise cependant jamais de la violence, mais est toujours trompé par la ruse de l'esclave. Son rôle est donc à la fois celui du rival du jeune homme et du personnage idiot dupé.

Parmi les figures les plus marquantes de la comédie nouvelle, le *seruus callidus*, soit l'esclave rusé, occupe une place centrale. Nombreux sont les esclaves qui peuplent la scène, mais tous n'ont pas le même poids dramatique et ne jouent pas le même rôle au centre de l'intrigue. Certains, comme les *lorarii* (esclaves chargés de punir), ou le *puer* (jeune esclave à l'apparence séduisante), restent en retrait, présents surtout par leur statut ou leur physique. Tous partagent cependant une même condition : ils obéissent à un maître, souvent sous la menace de châtiments et agissent fréquemment dans l'intérêt d'un autre personnage. Mais c'est le *seruus callidus* qui domine : véritable moteur de l'action, il est défini par sa ruse, sa vivacité d'esprit et sa maîtrise du langage. Ses spécialités : la manipulation, les mensonges habiles, et surtout les jeux de mots qui deviennent autant d'armes comiques. Bien qu'il appartienne à un *senex*, il agit toujours au service du jeune homme, celui-ci étant incapable d'agir seul. C'est donc à l'esclave que revient l'initiative : il invente les stratagèmes, les met en œuvre, et n'hésite pas à tenir tête aux figures d'autorité (père, proxénète ou soldat) afin d'obtenir gain de cause pour le jeune homme. Dans une société fondée sur des hiérarchies strictes, ce renversement des rôles est au centre du caractère humoristique de la pièce<sup>51</sup>.

Dans les comédies romaines, les rôles féminins sont moins nombreux, moins développés et surtout moins bien fixés dans les manuscrits. L'étude des didascalies montre une grande variabilité des termes employés pour désigner les personnages féminins, à la différence des personnages masculins dont les noms sont plus constants. Ce flou souligne particulièrement la place secondaire des femmes dans l'univers comique.

---

<sup>51</sup> Voir chapitre II.3.

Parmi ces rôles, l'épouse (*uxor*) occupe une position ambivalente. Appelée tantôt *uxor*, *matrona* ou simplement *mulier*, elle n'existe qu'en relation avec son mari. Sa fonction principale est d'empêcher son mari de se comporter comme un jeune homme amoureux. Autoritaire, elle le ramène à la raison, au rôle de père. Elle est donc présentée comme un obstacle au plaisir, et devient la cible des reproches masculins : une « bonne épouse », dans le monde comique, est une épouse... morte. Elle n'a de rôle que par opposition à son mari, devenant ainsi, de manière indirecte, une alliée du jeune homme amoureux.

À l'opposé, la courtisane (*meretrix*) incarne la séduction et le plaisir. Ce rôle se définit moins par le statut social que par l'effet qu'elle produit : elle enchante les hommes par sa beauté, son parfum, son goût du luxe. Contrairement à l'épouse, elle attire et ruine ceux qui tombent sous son charme. Astucieuse, manipulatrice, elle n'hésite pas à utiliser la ruse pour parvenir à ses fins, et partage avec le *seruus callidus* une certaine habileté à tromper les autres personnages. Ce type de personnage n'est cependant pas fort présent dans l'univers de Térence.

La servante (*ancilla*) est souvent au service de ces deux figures, épouse ou courtisane. Personnage mobile, elle joue un rôle de médiatrice entre la maison et l'extérieur et participe aussi à l'élaboration des tromperies.

Enfin, la jeune fille libre (*uirgo*) est le personnage féminin le plus idéalisé, mais aussi le moins visible. Destinée au mariage ou victime d'un viol, elle est définie par sa pudeur. Habituellement absente de la scène, elle ne se manifeste qu'indirectement, parfois par un cri hors scène. Il arrive cependant qu'elle prenne une place dans l'action, lorsqu'on découvre qu'une courtisane était en réalité une *uirgo*, révélée comme telle juste avant un mariage avec le jeune homme afin de délier l'intrigue.

## 2.5. Otium et temps des représentations

À Rome, le théâtre n'était pas un simple loisir, mais une pratique rituelle essentielle, étroitement liée à la religion. Il s'inscrivait dans les jeux publics organisés chaque année par les magistrats, mais aussi dans des célébrations plus rares ou privées<sup>52</sup>. Les jeux privés permettaient aux nobles de célébrer de grandes occasions, comme des anniversaires, mariages, triomphes... Ces jeux étaient composés de diverses activités telles que des sacrifices, des prières collectives,

---

<sup>52</sup> LETESSIER P., *Le théâtre romain : un spectacle rituel, un spectacle vivant*. [En ligne], Odysseum, 29 novembre 2020. Disponible sur : <https://odysseum.eduscol.education.fr/le-theatre-romain> (Consulté le 23/01/2025)

des banquets symboliques et des spectacles. Ceux-ci étaient perçus comme des offrandes pour les dieux et les hommes.<sup>53</sup> Les *ludi scaeni* se donnaient à des dates fixes sur des périodes plus ou moins larges. Par exemple, les jeux séculaires étaient organisés tous les 25 ans, toujours à la même période : lors de la saison militaire. Dans le calendrier romain, à la fin de la République, six jeux publics annuels se déroulaient, chacun dédié à une divinité en particulier<sup>54</sup> : les jeux Romains (4 au 19 septembre), les jeux de la Plèbe (4 au 17 novembre), les jeux de Cérès (10 au 19 avril), les jeux d'Apollon (6 au 13 juillet), les jeux de la Grande Mère (4 au 10 avril) et enfin les jeux de Flore (28 avril au 3 mai).

Ces jeux se déroulaient durant le temps du loisir (*otium*), moment de repos pour le corps et l'esprit, en dehors des activités politiques et civiques. Durant les représentations, toute activité était suspendue, sauf urgence liée au Sénat<sup>55</sup>. L'activité théâtrale essayait d'établir une relation avec les dieux sans impliquer de faits civiques et politiques sérieux. Pour ce faire, les spectacles commençaient tôt le matin. Quant à la fin de l'évènement, nous ne pouvons nous prononcer. Les spectacles pouvaient durer très longtemps. Les metteurs en scène pouvaient modifier les spectacles selon les envies et le comportement du public romain.

## 2.6. Public et politique<sup>56</sup>

Le théâtre romain réunissait un public très varié : citoyens, femmes, enfants, esclaves et étrangers. Même si les places étaient hiérarchisées (les élites en bas, les femmes et les esclaves en haut), toute la société était représentée, comme dans les cérémonies religieuses. Cependant, si le théâtre n'était pas censé jouer un rôle politique direct, il jouait quand même un rôle indirect. Cela permettait aux organisateurs, souvent des hommes politiques, de dépenser des sommes astronomiques en organisant ces jeux et ainsi de préserver leur réputation et leur image d'homme public. En outre, cela permettait au théâtre d'être un lieu où le peuple pouvait exprimer son opinion : les hommes politiques et publics pouvaient y être applaudis ou sifflés. Ainsi, un homme politique allant à une représentation théâtrale s'exposait au regard du public et entretenait son image.

---

<sup>53</sup> LETESSIER P., *op.cit.*

<sup>54</sup> DUPONT F., *op.cit.*, p.16

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 10-15

<sup>56</sup> LETESSIER P., *op.cit.*

### 3. Résumé des pièces et réception des représentations auprès du public :

Dans cette section du chapitre, nous porterons une attention particulière à décrire la trame de chacune des pièces de Térence ainsi que la réception que ces dernières ont eue auprès du public romain lors des premières représentations. Cela nous permettra de comprendre l'intrigue de laquelle sont tirés les extraits que nous analyserons dans les chapitres suivants<sup>57</sup>. Cela nous sera, en plus, utile quand nous étudierons l'impact qu'a eu la violence sur la réception des œuvres du dramaturge<sup>58</sup>.

#### 3.1. *L'Andrienne (Andria (167/166 ACN))*

Pamphile, fils de Simon, est amoureux de Glicère, une jeune femme originaire d'Andros. Or, son père veut le marier à Philumène, la fille de son ami Chrémès. L'affaire se complique lorsque Glicère tombe enceinte de Pamphile. La liaison entre les deux jeunes amants est découverte par Simon et Chrémès et, dès lors, le mariage avec Philumène est annulé au plus grand bonheur de Charinus, ami de Pamphile qui est éperdument amoureux de celle-ci. Cependant, les deux *senes* reviennent sur leur décision en décidant finalement que le mariage aura bien lieu en signe de leur solide amitié. Cela désespère tous les autres personnages. L'esclave Dave intervient afin d'aider son jeune maître. Nonobstant, il crée désordre et quiproquos. Comme ultime ruse, il décide d'exposer le nouveau-né de Glicère et Pamphile aux yeux des pères. Chrémès et Simon, face à cet enfant, expriment tous les deux leur colère et leur désarroi. Dès lors, cela n'arrange pas les amours des jeunes gens. La solution se révèle quand on apprend que Glicère est en réalité de naissance noble : elle est la fille de Chrémès, qui, par conséquent, consent à l'union entre celle-ci et Pamphile. Ainsi, le mariage prévu avec Philumène est annulé, et tout se termine bien.

*Andria (L'Andrienne)* est issue de la contamination de deux comédies de Ménandre : *l'Andrienne* et la *Périnthienne*. Le résultat de cette contamination et des changements effectués par Térence a connu une réception difficile. La représentation fut interrompue en raison de l'arrivée de gladiateurs qui détournèrent l'attention du public. Ce démarrage laborieux ne reflétait pas la qualité de la pièce, qui fut toutefois reprise avec plus de succès par la suite grâce à la finesse de ses dialogues et à l'étude psychologique des personnages. On peut, de plus,

---

<sup>57</sup> Voir chapitre II et III

<sup>58</sup> Voir chapitre III.3.4.

souligner que la présentation de cette pièce a réjoui ses amis, <sup>59</sup> dont Caecilius. Cependant, elle a attisé la haine d'un de ses concurrents nommé Lanuvinus.

### 3.2. *L'Hécyre (Hecyra, 165 ACN)*

Pamphile épouse Philumène contre son gré, mais leur mariage est rapidement perturbé. En effet, avant leur union, Philumène a été violée par un inconnu et est tombée enceinte. Or, Pamphile refuse de consommer son mariage, car il aime secrètement une courtisane, Bacchis. Petit à petit, Pamphile commence à aimer sa femme et à délaisser sa maîtresse. Une obligation l'envoie en voyage. Pendant ce temps, Philumène part de chez son mari et revient chez ses parents, enceinte. Le père de Pamphile, Lachès, accuse Sostrata, sa femme et donc la mère de Pamphile, d'avoir provoqué cet abandon. A son retour, Pamphile découvre que sa femme est enceinte d'un enfant qu'il pense être d'un autre homme, il accepte de garder le secret, mais ne veut pas reprendre leur vie conjugale. S'ensuit une série de colportages et de mécompréhensions. Finalement, un retournement de situation survient : Bacchis, en portant une bague que Pamphile lui avait jadis offerte et que portait Philumène lors de son viol, révèle que l'agresseur de Philumène n'est autre que Pamphile lui-même, qui ne l'avait pas reconnue. Cet événement conduit à la réconciliation du couple.

La pièce *l'Hécyre*, adaptée à partir d'une pièce d'Apollodore de Carystos fut celle qui rencontra le plus d'obstacles. Elle fut interrompue par l'apparition d'acrobates. Une seconde tentative en 160 av. J.-C. ne fut guère plus fructueuse : le public quitta la salle. Il fallut attendre une troisième tentative pour que la pièce soit jouée en entier. Ce rejet initial s'explique sans doute par la complexité du sujet, la psychologie des personnages et le peu d'éléments comiques que contient la comédie.<sup>60</sup>

### 3.3. *L'Heautontimoroumenos (Heautontimorumenos, 163 ACN)*

Le titre signifie *Le bourreau de lui-même* ou encore *L'homme qui se punit lui-même*. Cela fait référence à Ménédème, un père qui s'impose une vie austère et qui a interdit à son fils, Clinia, d'épouser la femme qu'il aime sans dot. Face à ce refus, celui-ci s'engage dans l'armée. Après cela, Ménédème se punit et s'impose un travail démesuré afin que l'héritage qu'il laissera soit le plus conséquent possible.

---

<sup>59</sup> ASSAF R., *op. cit.*, p.288

<sup>60</sup> *Ibid*, p.291

La trame commence lorsque Clinia revient vivre chez son voisin et ami Clitiphon avec le désir d'épouser Antiphila. Celui-ci est un débauché qui a une relation avec une courtisane, Bacchis. L'esclave de Clitiphon décide de l'aider et, ensemble, ils font venir Bacchis dans la maison du père du jeune homme, Chrémès, en expliquant que celle-ci est l'amante de Clinia. Ils en arrivent même au point de soutirer de l'argent à Chrémès afin de subvenir aux besoins les plus frivoles de Bacchis et Clitiphon. Finalement, on découvre qu'Antiphila est en réalité la fille de Chrémès, ce qui permet à Clinia d'épouser celle qu'il aime sans aucun souci. De plus, le père et le fils se retrouvent joyeusement et Ménédème accepte les bras grand ouverts Antiphila. Chrémès en apprenant la ruse dont il a été victime se met dans une colère noire, mais, heureusement, Ménédème le raisonne. Après cela, Clitiphon décide de rompre avec Bacchis selon les désirs de son père.

Avec *L'Heautontimoroumenos*, Térence rencontra un meilleur accueil. Cette pièce, qui traite du pardon, de l'éducation et de la modération paternelle, toucha davantage les spectateurs. Le prologue indique un accueil plus respectueux, preuve que Térence parvenait peu à peu à trouver un certain écho. Dans le prologue, Térence nous explique aussi que cette pièce est issue de deux pièces de Ménandre dont une qui porte le même nom, mais dont nous n'avons pas grande connaissance.

### 3.4. *Le Phormion (Phormio, 161 av. J.-C.)*

La comédie *Phormion* de Térence met en scène une intrigue pleine de malentendus, de ruses et de révélations inattendues. Deux jeunes hommes, Antiphon et Phédria, sont au cœur de l'action. Antiphon, en l'absence de son père Chrémès parti en voyage, tombe amoureux d'une jeune fille pauvre, Phanium, qu'il croit orpheline. Il décide de l'épouser, avec l'aide de Phormion, un parasite rusé et manipulateur, spécialiste des entourloupes sociales. Phormion utilise une vieille loi athénienne : un homme est tenu d'épouser une orpheline s'il est son parent le plus proche. Grâce à un habile mensonge, il fait croire qu'Antiphon est le seul parent de la jeune fille, forçant ainsi légalement le mariage.

À son retour, Chrémès, le père d'Antiphon, est furieux d'apprendre cette union, qu'il considère comme indigne pour un jeune homme de bonne famille. Il avait en effet d'autres projets matrimoniaux pour son fils : il comptait le marier à la fille qu'il a lui-même eue en secret avec une femme de l'île de Lemnos. Cette double vie de Chrémès — une femme à Athènes et une autre à Lemnos — est connue de très peu de gens. Le comble de l'ironie, c'est que cette



filles cachées n'est autre que Phanium elle-même, la jeune fille qu'Antiphon vient d'épouser. Mais ni le père ni le fils ne connaissent encore cette vérité.<sup>61</sup>

Pendant ce temps, Phédria, le cousin d'Antiphon, est épris d'une musicienne esclave, mais il n'a pas l'argent nécessaire pour la racheter. Phormion, toujours avide d'occasions de jouer les entremetteurs, propose un plan : il accepte de se marier lui-même avec Phanium, afin de sauver les apparences et permettre à Chrémès de récupérer son fils. En échange, il exige une somme d'argent. Les pères, soulagés, acceptent de lui verser les fonds. En réalité, Phormion n'a aucune intention d'épouser Phanium : il garde l'argent pour aider Phédria à racheter sa bien-aimée.

Les choses se compliquent encore quand Phormion découvre le secret de Chrémès concernant sa double vie et sa fille illégitime. Il utilise ce secret pour faire pression sur Chrémès et l'obliger à laisser Antiphon poursuivre son union avec Phanium. Finalement, la vérité éclate : tout le monde découvre que Phanium est bien la fille de Chrémès, ce qui rend le mariage parfaitement légitime. Chrémès est contraint d'accepter la situation, tandis que Phédria récupère la musicienne grâce à l'argent obtenu par la ruse de Phormion.

Cette pièce s'inspire d'une certaine œuvre d'Apollodore de Caryste qui s'intitule *Epicazomenos*. Mazoureau souligne l'originalité du changement de titre. En effet, le titre grec renvoie directement à un concept juridique grec — l'obligation aux plus proches parents de faire doter ou épouser une orpheline —, la nomination latine, cependant, se rapporte au personnage central de la pièce, Phormion, le *seruus callidus*. D'après Donat, le *Phormion* plut à sa première présentation soit aux jeux romains de 161 ACN.<sup>62</sup>

### 3.5. *L'Eunuque (Eunuchus, 164 ACN ?<sup>63</sup>)*

Phédria est amoureux de Thaïs, une courtisane, mais il a un rival, Thrason, un soldat fanfaron qui tente de la séduire avec de riches cadeaux dont notamment un eunuque. De plus, une belle jeune fille Pamphila est sous la protection de Thaïs et habite chez celle-ci.

---

<sup>61</sup> Quelques parties de ce paragraphe ont été reformulées par Chat GPT : OpenAI. (2023). ChatGPT (Mar 14 version). [en ligne]. Disponible sur : <https://chat.openai.com/chat>. (Consulté le 22/03/25)

<sup>62</sup> TÉRENCE, *Comédies : Heautontimoroumenos et Phormion*, texte établi et traduit par Jules Marouzeau, Paris, Les Belles Lettres, 2018, p. 109-110

<sup>63</sup> La date de rédaction de cette pièce est compliquée à déterminer, certains experts évoquent 165 ACN, d'autres 161 ACN et d'autres encore entre ces deux années.

Afin de s'approcher de Pamphila et tenter de la séduire, Chéréa, le frère de Phédria, se déguise en eunuque pour entrer dans la maison de Thaïs sous le conseil de son esclave. Chéréa s'exécute et viole la jeune fille. Pendant ce temps, Thaïs retrouve le frère de Pamphila et découvre qu'elle est de naissance libre. Le stratagème est découvert et Chéréa est obligé de prendre pour épouse Pamphila dont il a abusé. Enfin Phédria retrouve Thaïs.

Cette pièce inspirée de deux comédies de Ménandre (*Le Flatteur* et *l'Eunuque*)<sup>64</sup> fut un immense succès. Le ton plus comique, les situations grivoises et les rebondissements spectaculaires conquièrent le public. Cette pièce connut un engouement tel qu'elle fut jouée plusieurs fois avec grand succès, et permit à Térence d'asseoir sa réputation.

### 3.6. *Les Adelphes (Adelphoe, 160 av. J.-C.)*

Deux frères, Eschine et Ctésiphon, ont reçu des éducations opposées : Eschine a été élevé par Micion, son oncle, dans la liberté en ville et a reçu une éducation moderne alors que Ctésiphon a été élevé par leur père Déméa à la campagne de manière beaucoup plus stricte et austère. L'action commence alors qu'Eschine a mis enceinte Pamphile, une jeune fille honnête de bonne famille, sans l'avoir épousée. Micion, fidèle à ses principes de compréhension et de liberté, ne le réprimande pas durement. Il cherche à résoudre la situation avec calme, prévoyant même de faire épouser la jeune fille à Eschine pour régulariser leur relation. Pendant ce temps, Ctésiphon s'est entiché d'une musicienne esclave, Bacchis, qu'il fréquente en cachette grâce à l'aide de son frère. D'ailleurs, on croit par la suite qu'Eschine a enlevé cette esclave parce qu'il en est tombé amoureux alors qu'il a commis ce délit afin que Ctésiphon et Bacchis se retrouvent. En apprenant cela, Pamphile va être désespéré.

Déméa découvre peu à peu que ses deux fils ont transgressé ses principes, l'un en vivant avec une musicienne, l'autre en ayant mis une jeune fille enceinte. Il est d'abord scandalisé, mais, ensuite, il va changer d'attitude : il va accepter le concubinage entre son fils et la courtisane, affranchir les esclaves qui ont trempé dans l'affaire et même arranger un mariage entre la mère de Pamphile et Micion. Micion s'étonne de ces extravagances, mais Déméa lui explique que l'excès de sévérité est tout aussi nuisible que l'excès de complaisance.

---

<sup>64</sup> ASSAF R., *op. cit.*, p.288

Les *Adelphes* reçut un accueil favorable malgré la concurrence d'un combat de gladiateurs. Elle est le produit de la contamination entre une pièce de Diphile et une autre de Ménandre<sup>65</sup>.

#### **4. Le contexte politique : une République triomphante, mais déséquilibrée**

Cette rubrique permettra de mieux cerner le contexte politique dans lequel Térence rédige ses pièces. Cela nous sera utile afin d'étudier les potentielles relations entre le contexte et l'écriture du dramaturge.

Au début du II<sup>e</sup> siècle ACN, la République romaine impose sa puissance militaire et territoriale. À l'issue de la Deuxième Guerre punique (218 –201), Rome a vaincu Carthage, sa principale rivale, et a affirmé sa supériorité en Méditerranée occidentale<sup>66</sup>. D'ailleurs, il fallut, à la fin de cette guerre, que Rome raffermisse son autorité sur plusieurs territoires différents, comme l'Hispanie et la Gaule Cisalpine<sup>67</sup> et, par après, la Gaule du sud.<sup>68</sup> Cependant, à la même période, des gouverneurs romains profitent de leur mandat pour s'enrichir au détriment de leurs administrés, victimes de spoliations et d'exactions. Ces méfaits seront rarement punis et les gouverneurs, bien que souvent obligés à comparaître devant le tribunal, s'en sortiront sans condamnation. À la suite de ces débordements, des rébellions surviennent contre Rome à partir de 197. C'est seulement quelques années plus tard, en 179, que Tiberius Sempronius Gracchus réussit à réprimer ces rébellions et à rétablir une paix relative pendant 25 ans.<sup>69</sup>

Puis, par une série de campagnes militaires victorieuses, elle étend son influence vers l'est, en particulier en Grèce et en Asie Mineure. En 168 avant J.-C., la bataille de Pydna marque la défaite du royaume macédonien, Persée et son armée sont défaits par Paul Emile<sup>70</sup>. La Macédoine est dès lors divisée en quatre républiques distinctes qui sont gouvernées par des sénats et des assemblées populaires et qui doivent verser un certain tribut à Rome. Cela conforte l'emprise de Rome sur le monde grec. En effet, l'Empire romain exerce son pouvoir sur la

---

<sup>65</sup> ASSAF R., *op. cit.* p.297

<sup>66</sup> NICOLET C., « Les guerres puniques », dans *Rome et la conquête du monde méditerranéen (264-27 av. J.-C.)*. Tome 2. *Genèse d'un empire*. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Nouvelle Cléo », 1997, p. 594-626

<sup>67</sup> Pour ce faire, les romains vont y installer des colonies et y faire venir des citoyens romains.

<sup>68</sup> MARTIN J-P, CHAUVOT A., CEBEILLAC-GERVASONI M., *Histoire romaine*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 124-126

<sup>69</sup> *Ibid.*, p.128

<sup>70</sup> *Ibid.*, p.122

majeure partie du monde grec, Athènes exceptée. Rome passe ainsi d'une cité-État puissante à une république impériale, détentrice d'un vaste ensemble de provinces. Cet élargissement de l'Empire romain entraîne une centralisation des richesses et une transformation en profondeur du paysage politique.

Théoriquement, la République repose sur un système équilibré entre plusieurs institutions : le Sénat, les magistratures annuelles et les comices, assemblées du peuple<sup>71</sup>. En pratique, le pouvoir est accaparé par une élite restreinte issue de la *nobilitas*, une aristocratie de naissance et de mérite, formée par la fusion des vieilles familles patriciennes et de certaines grandes familles plébéiennes et accédant avec une plus grande facilité aux magistratures grâce aux liens familiaux et amicaux qu'ils entretiennent. Les triomphes militaires deviennent un instrument de prestige personnel. Les magistrats victorieux reviennent à Rome couverts de gloire, mais aussi chargés de butin, de captifs et de territoires à distribuer, renforçant leur clientèle politique. Il est, en outre, important de souligner qu'au vu de l'élargissement de l'Empire romain grâce aux récentes conquêtes et donc à l'expansion des citoyens romains sur ces nouveaux territoires et colonies, il est de plus en plus complexe que chacun exerce son droit de vote, la possibilité de voter à distance n'existant pas.<sup>72</sup>

Cette concentration du pouvoir et des richesses dans les mains de quelques familles favorise une dérive oligarchique des institutions. On parle surtout d'oligarchie gouvernante pour les sénateurs. Les élections deviennent de plus en plus coûteuses et orientées par des réseaux d'influence.<sup>73</sup> Cependant, cette magistrature et cette organisation oligarchique ne sont pas encore qualifiées comme dangereuses.

#### 4.1. Les tensions sociales : une société fracturée par les conquêtes

En parallèle de cette expansion politique, la société romaine subit de profondes mutations sociales. Les conquêtes militaires s'accompagnent d'un afflux massif de richesses exogènes qui bouleversent les rapports économiques et sociaux traditionnels. Le phénomène le plus marquant est l'expansion de l'esclavage. Les victoires de l'armée romaine entraînent un afflux d'esclaves. Par exemple, les prisonniers de guerre tournent autour de 50 000 après la

---

<sup>71</sup> MARTIN J-P, CHAUVOT A., CEBEILLAC-GERVASONI M., *op.cit.*, p.136

<sup>72</sup> *Ibid.*, p.138

<sup>73</sup> *Ibid.*, p.137

prise de Carthage<sup>74</sup>. Cette main-d'œuvre servile devient centrale dans l'économie rurale, notamment dans les grands domaines agricoles qui se multiplient dans l'Italie centrale.

Cette évolution se fait au détriment des petits propriétaires terriens<sup>75</sup> souvent mobilisés pendant de longues années dans les guerres et incapables de maintenir l'exploitation de leurs terres. De plus, l'afflux de blé étranger ne permet plus aux agriculteurs italiens d'être au centre de ce commerce. Certains décident de se réinventer et de cultiver vignes et oliviers (ces plantations demandent cependant un plus grand capital financier), mais beaucoup sont contraints de vendre leurs parcelles ou les perdent faute de moyens. Ils migrent alors vers Rome, où ils deviennent une masse de citoyens pauvres appelés *infima plebs*. Cette classe sociale inclut des hommes libres prolétaires, comme des personnes exclues de l'agriculture ou ceux au détriment desquels on a préféré les esclaves pour la main-d'œuvre, des chômeurs ou encore de petits boutiquiers.<sup>76</sup>

Les esclaves domestiques sont, eux aussi, en expansion. Cela change radicalement les conditions de vie des familles. Ceux-là peuvent revêtir plusieurs rôles comme scribes, médecins ou bien pédagogues, mais ils vont aussi jouer un rôle dans le secteur culturel comme on le voit pour Térence. Il est important de souligner que ces esclaves ont de temps en temps l'opportunité d'être affranchis par leurs maîtres.<sup>77</sup>

Cette concentration entre une aristocratie immensément riche et une population en difficulté est un ferment de crise. Les tensions entre riches et pauvres, entre tradition rurale et transformation urbaine, entre citoyens et non-citoyens (esclaves, affranchis, étrangers), deviennent de plus en plus vives. Ce sont les prémices des conflits sociaux et politiques majeurs qui agiteront la fin de la République.

#### 4.2. Les tensions sociales : leurs reflets dans les pièces de Térence

Térence écrit dans ce climat dans lequel l'ordre établi commence à se fissurer. Ses pièces, en apparence légères et morales, sont traversées par les échos de cette société en mutation : les relations entre générations, entre maîtres et esclaves, entre genres, y prennent une

---

<sup>74</sup> LE GLAY M., VOISIN J-L, LE BOHEC Y., *Histoire romaine*, Paris, Presses universitaires de France, 1991, p.108

<sup>75</sup> *Ibid.*, p.108

<sup>76</sup> LE GLAY M., VOISIN J-L, LE BOHEC Y., *op.cit.*, p.110

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 109-110

portée plus large. La comédie devient ainsi un miroir critique des contradictions de la République romaine, et un espace de réflexion sur les rapports de pouvoir et de domination.

Dans l'*Andrienne*, par exemple, le *senex* voit son autorité contournée par les manœuvres de son fils et de Dave, l'esclave rusé. L'amour, habituellement contraint par les règles sociales, finit par triompher des volontés paternelles. De même, dans l'*Hécyre*, Chrémès perd la face quand il est confronté à des situations qu'il ne comprend plus et qu'il tente d'expliquer par des accusations injustes contre sa femme. Le personnage de Sostrata incarne une résistance à la domination masculine et son exclusion souligne la violence du modèle patriarcal. En effet, l'action de cette pièce figure surtout dans les non-dits et la tension dramatique qui tourne autour de l'innocence de Sostrata et son sacrifice pour le bonheur de son fils. L'autorité de Chrémès ne repose plus sur la sagesse, mais sur la peur de perdre le contrôle de la situation. Ce glissement suggère que l'ordre patriarcal est encore dominant, mais il est cependant instable, parce qu'il est déconnecté des enjeux affectifs et sociaux. Dans le *Phormion*, c'est encore l'esclave qui manipule l'ordre établi, ridiculisant les figures d'autorité et révélant la sensibilité de leur pouvoir<sup>78</sup>.

En conclusion, les comédies de Térence, tout en respectant les conventions du genre, deviennent un miroir critique des contradictions de la République romaine. Elles exposent, sous couvert d'humour et de morale, les failles d'un ordre fondé sur la hiérarchie. En mettant en scène des personnages qui transgressent, contournent ou subissent ces rapports de domination, Térence invite son public à réfléchir sur la légitimité de ces normes sociales. Il est l'auteur d'un théâtre où les figures d'autorité sont ébranlées<sup>79</sup> et dans lequel les rôles sociaux sont remis en question, tout comme le contexte politique autour de lui s'ébranle et remet en cause l'ordre établi.

---

<sup>78</sup> Quelques parties de ce paragraphe ont été reformulées par Chat GPT : OpenAI. (2023). ChatGPT (Mar 14 version). [en ligne]. Disponible sur : <https://chat.openai.com/chat>. (Consulté le 06/08/2025)

<sup>79</sup> Voir chapitre II.3.

## Chapitre II : Les personnages et leur relation à la violence

Au cours de ce chapitre, nous analyserons les comportements généraux des personnages entre eux. Deux catégories émergeront : les personnages dominants et les personnages dominés. Nous nous attarderons sur la manière dont ils manifestent ou subissent la violence. Finalement, nous établirons la dynamique des relations entre personnages dominants et dominés.

### 1. Qui a recours à la violence et comment ?

Comme développé dans la partie ci-dessus<sup>80</sup>, les personnages de la *palliata* sont codifiés. Ainsi, les personnages qui seront à l'origine de la violence dans les pièces de Térence seront souvent des personnages du même statut. Concernant la violence en tant que telle, nous qualifions deux types de violences : la violence verbale, le personnage violent profère des menaces, rabaisse ou rejette la faute injustement sur le personnage violenté, et la violence physique qui se manifeste lorsqu'un personnage adresse des coups à un autre. Nonobstant, il est important de souligner que cette sorte de violence ne se produit pas directement sur scène, mais les faits sont énoncés dans les paroles des personnages. Par exemple, dans l'*Eunuque*, le viol de Chéréa sur la jeune fille Pamphila est décrit lors des dialogues, mais aucun fait ne s'est joué devant les yeux des spectateurs. C'est par les dires de Pythias, la servante de Thaïs, aux vers 645-646 que nous savons ce qu'il s'est déroulé :

« *Quin etiam insuper scelus, postquam ludificatus uirginem, uestem omnem  
miserae discidit, tum ipsam capillo conscidit.* »<sup>81</sup>

C'est le *senex* que nous pouvons observer être fréquemment la source de violence envers autrui. Cela s'explique par son rôle de patriarche<sup>82</sup>. Il détient une grande partie du pouvoir et exerce son autorité sur la plupart des personnages présents dans la pièce : son fils, sa femme et ses esclaves. En tant qu'homme libre et détenteur du pouvoir sur la famille, le personnage s'octroie beaucoup de libertés avec tous. Cependant, tous les *senes* ne prennent pas part à des faits ou paroles violentes, ou du moins très peu. Par exemple, dans l'*Heautontimoroumenos*, Ménédème qui s'afflige de son comportement passé envers son fils n'est pas la figure principale de violence. On comprend qu'il a eu des propos et une attitude blessante avant que ne commence la pièce. Dès le début, il regrette ses actions passées. Le seul moment où il aura des

---

<sup>80</sup> Voir chapitre I.2.4.

<sup>81</sup> « Et puis, par-dessus le marché, le bandit, après avoir abusé la jeune fille, lui a déchiré tous ses vêtements, la pauvre, et encore lui a lacéré sa chevelure. » (Trad. J. MAROUZEAU)

<sup>82</sup> Voir chapitre III.1.2.

paroles insultantes, ce sera à l'encontre de son compère Chrémès lorsque Ménédème comprend à quel point la sottise de celui-ci est sans limite au vu de son comportement blessant et insultant envers sa femme, son fils et ses esclaves. Ménédème à ces paroles (v.878) :

« *In illum nihil potest ; exsuperat eius stultitia haec omnia.* »<sup>83</sup>

A côté du personnage de Chrémès, Ménédème est donc très calme. De fait, tout au long de la pièce, Chrémès n'arrête pas d'insulter son fils et sa femme. Il les rabaisse et ne fait en aucun cas preuve de compassion vis-à-vis de la situation de l'un ou de l'autre. Il tient même des propos virulents, comme aux vers 950-952, lorsqu'il menace Syrus, son esclave, quand il découvre la supercherie dont il a été victime<sup>84</sup>.

« *Sed Syrum quidem ego ne, si vivo, adeo exornatum dabo, adeo depexum ut dum uiuat meminerit semper mei, qui sibi me pro deridiculo ac delectamento putat.* »<sup>85</sup>

Ensuite, une autre figure importante dans la diffusion de la violence à travers les pièces de Térence, est la figure de l'*adulescens*. Ce personnage joue un rôle important, notamment dans les viols. Effectivement, la plupart du temps, les viols sont commis par le jeune homme. Nous développerons ce point dans le chapitre suivant<sup>86</sup>. Le jeune homme commet aussi des actes de violences physiques ou verbales envers les classes inférieures, comme les esclaves ou les courtisanes. Pareillement au *senex*, l'*adulescens* possède aussi une grande autorité sur les autres personnages, même si les rapports de force sont moindres que pour le vieillard. De fait, le jeune homme, tout comme son père, est un homme citoyen libre. Ce statut lui confère une position sociale supérieure à tous les autres personnages. Il peut donc se permettre actes et paroles violents envers autrui. Dans la pièce les *Adelphes* (v.244-245), par exemple, Sannion, le marchand d'esclaves, explique avec quelle violence Eschine est rentré et a enlevé Bacchis. Non seulement il s'est permis d'enlever la musicienne, mais, en plus, il a fait preuve d'un comportement extrêmement violent pour arriver à ses fins :

« *Omnis dentes labefecit mihi ; Praeterea colaphis tuber est totum caput.* »<sup>87</sup>

---

<sup>83</sup> « Contre lui, rien à faire : sa stupidité est au-dessus de tout. » (Trad. J. MAROUZEAU)

<sup>84</sup> C'est-à-dire que Syrus, son esclave, est venu en aide à Clitiphon, son fils, afin de soutirer de l'argent à Chrémès pour que Clitiphon puisse vivre une vie de débauche et entretenir sa courtisane, Bacchis.

<sup>85</sup> « Quant à Syrus, je lui administrerai, si je vis, une telle correction, une telle raclée que, sa vie durant, il se souviendra toujours de moi, lui qui pense que je suis là pour son divertissement et sa délectation. » (Trad. J. MAROUZEAU)

<sup>86</sup> Voir chapitre III.2.2.2.

<sup>87</sup> « Il m'a démoli toutes les dents ; en plus, à force de coups ma tête n'est qu'une bosse. » (Trad. J. MAROUZEAU)



Enfin, il arrive aussi à un esclave ou un parasite d'être violents dans leurs paroles. Ses dires peuvent viser ou bien un autre esclave ou bien ses maîtres. Bien que ceux-ci soient exceptionnels dans les pièces de Térence, les propos de l'esclave sont tenus lorsqu'il se dispute avec un autre ou alors qu'il n'est pas d'accord avec les agissements de ses maîtres. Ci-dessous, un exemple du discours que tient Géta dans les *Adelphes* (v.314-319) quand il pense qu'Eschine a enlevé une autre jeune fille avec l'aide de son esclave Syrus alors qu'il fait la cour et a mis enceinte Pamphila, la fille de sa maîtresse.

« *Seni animam primum extinguere ipsi, qui illud produxit scelus ; tum autem Syrum  
impulsores, uah ! Quibus illum lacerare modis ! Sublimem medium primum  
arriperem et capite in terra statuerem ut cerebro dispergat uiam ; adulescenti ipsi  
eriperem oculos, post haec praecipitem darem ; ceteros ruerem agerem raperem  
tunderem et prosternerem !* »<sup>88</sup>

Dans cet extrait, les menaces s'adressent à toutes sortes de personnages : l'esclave Syrus pour avoir mis en place la ruse, le jeune homme Eschine pour avoir enlevé une jeune fille alors qu'il est promis à Pamphile et même le père d'Eschine pour n'avoir seulement que *illud produxit scelus* (donner la vie à Eschine). Ses propos sont virulents, il exprime ce qu'il souhaite leur faire et cela n'est en aucun cas doux. Il est honnête sur ses intentions et exprime toute la violence que lui inspirent les hommes qui ont trahi la confiance de Pamphile et donc par extension sa confiance à lui.

## 2. Qui subit la violence et pourquoi ?

Plusieurs types de personnages, toujours codifiés évidemment, subissent la violence.

Dans un premier temps, penchons-nous sur le statut de femme. Térence l'aborde dans l'*Heautontimoroumenos* aux vers 626-627. En effet, lors d'une discussion entre Sostrata et son mari Chrémès, on découvre que Chrémès ne voulait pas que son enfant soit une fille et que, si tel était le cas, il ne voulait pas l'élever et avait d'ailleurs demandé que le nouveau-né soit mis à mort :

---

<sup>88</sup> « Au vieux d'abord, je ferais rendre l'âme, lui qui a donné le jour à ce scélérat ; et puis Syrus, l'instigateur, aïe ! De quelle manière je le mettrai en pièces : pour commencer je le prendrais en l'air à brasse-le-corps et lui plaquerais la tête au sol de telle façon qu'il asperge la route de sa cervelle ; au jeune homme j'arracherais les yeux, après quoi je le précipiterais la tête la première ; les autres je les culbuterais, houspillerais, bousculerais, assomerais et aplatiserais. » (Trad. J. MAROUZEAU)

« *Meministin me grauidam et mihi te maximo opere edicere, si puellam  
parerem, nolle tolli ?* »<sup>89</sup>

Ce court extrait est la preuve que le fait de naître femme dans certaines œuvres de Térence (pour ne pas dire dans la plupart) est déjà perçu comme négatif et suscite de nombreuses réactions et commentaires de la part de personnages masculins, comme le *senex*.

En tant qu'*uxor*, celle-ci est généralement la cible de son mari. En effet, elle n'est pas sujette aux actes de violence de celui-ci, cependant, elle est criblée de reproches et de menaces par son mari. Cela peut s'expliquer par sa condition de femme. Effectivement, c'est ce qui lui est souvent reproché. La femme, dans tout ce qu'elle représente, est souvent dénigrée et rabaissée. Nous pouvons trouver un bon nombre d'exemples dans la pièce l'*Hécyre* dans laquelle Sostrata est continuellement blâmée par son époux. Voici un exemple des propos (v.203-204) que Lachès tient envers les femmes en général, mais aussi sa propre épouse qu'il considère comme la *magistra*, la maîtresse de l'école de la malice.

« *In eodemque omnes mihi uidentur ludo doctae ad militiam. Et ei ludo, si ullus  
est, magistram hanc esse satis certo scio.* »<sup>90</sup>

Il est, de plus, important de souligner qu'il est extrêmement rare qu'un *adulescens* ait un comportement violent envers sa mère. De fait, nous n'avons relevé aucun extrait dans les pièces qui démontrerait qu'un jeune homme fait des reproches ou manifeste un comportement violent envers la maîtresse de famille. Le seul cas qui peut être observé figure dans l'*Hécyre* lorsque Pamphile utilise sa génitrice afin de justifier son refus de reprendre sa femme, Philumène, à la maison. Mais nous évoquerons et développerons ce point dans le prochain chapitre<sup>91</sup>.

Les *uirgines* sont aussi des figures qui sont proies à la violence. Même si elles ne sont pas très visibles dans les pièces de Térence, ce sont peut-être elles qui subissent les actions les plus violentes, comme les viols et les trahisons. En effet, rares sont les pièces qui font interagir les jeunes filles avec le reste des personnages, bien qu'elles soient la source motrice de l'intrigue. Les *uirgines* sont donc peu présentes. Cependant, c'est autour de la violence qui leur a été infligée et ses conséquences que tourne l'intrigue de certaines pièces, comme l'*Hécyre*,

---

<sup>89</sup> « Te souviens-tu quand j'étais enceinte et que tu me déclarais de façon expresse que, si j'accouchais d'une fille, tu ne voulais pas qu'on l'élève ? » (Trad. J. MAROUZEAU)

<sup>90</sup> « Elles me font l'effet d'avoir toutes appris la malice à la même école. Et dans cette école, si elle existe, c'est la mienne qui est maîtresse, j'en suis bien sûr. » (Trad. J. MAROUZEAU)

<sup>91</sup> Voir chapitre III.2.1.

l'*Andrienne*, l'*Eunuque* ou les *Adelphes*. Dû au manquement de présence des *uirgines* sur scène et au cœur de l'action, nous ne retrouvons pas de paroles qui leur sont directement adressées. Les actes violents qu'elles subissent nous parviennent grâce à des descriptions et lorsque d'autres personnages nous exposent les faits à travers des discussions omettant toujours la jeune fille. Prenons l'exemple de l'*Eunuque* (v.645-646), c'est lors d'une conversation entre Pythias, la servante de Thaïs, et Phédria, l'amant de Thaïs que les faits du viol de Pamphila sont narrés. De fait, Pythias raconte le comportement violent dont a fait preuve Chéréa. Celui-ci n'a pas seulement agressé sexuellement la jeune fille, il a eu recours à la force physique après avoir assouvi son désir. Rappelons que Pamphila n'apparaît à aucun moment dans la pièce. Le viol n'est pas joué sur scène et nous ne connaissons pas le vécu ni le ressenti de la jeune fille. Nous savons uniquement ce qu'il s'est déroulé via une personne tierce.

« *Quin etiam insuper scelus, postquam ludificatus uirginem, uestem omnem miserae discidit, tum ipsam capillo conscidit.* »<sup>92</sup>

Dans un deuxième temps, ce sont des esclaves dont nous parlerons. En effet, ceux-ci sont sujets aux multiples reproches et punitions de leur maître (qu'il soit *senex* ou *adulescens*). Ces dernières peuvent être infligées lorsque la ruse pensée par les *serui* est découverte ou lorsque ceux-ci sont les auteurs d'insolence ou mesquinerie envers leur propriétaire. Ils font aussi l'objet de menaces diverses quand les maîtres les croient capables de manigances, comme c'est le cas dans l'extrait ci-dessous (*Andrienne* ; v.196—200). Effectivement, de peur que son esclave Dave monte un subterfuge pour que Pamphile n'épouse pas la fille qui lui est promise, Simon l'intimide par des menaces physiques. Il lui fait comprendre que s'il ne lui obéit pas, il en paiera les conséquences. Il va jusqu'à le menacer de mort (*dedam usque ad necem*).

« *Si sensero hodie quicquam in his te nuptiis fallaciae conari quo fiant minus, aut uelle in ea re ostendi quam sis callidus, uerberibus caesum te in pistrinum, Daue, dedam usque ad necem ea lege atque omine ut, si te inde exemerim, ego pro te molam.* »<sup>93</sup>

Il arrive aussi que l'*adulescens* fasse l'objet de violence. En effet, le jeune homme reçoit aussi des reproches ou est rabaissé par son père. Dans l'exemple ci-dessous, tiré de

---

<sup>92</sup> « Et puis, par-dessus le marché, le bandit, après avoir abusé la jeune fille, lui a déchiré tous ses vêtements, la pauvre, et encore lui a lacéré sa chevelure. » (Trad. J. MAROUZEAU)

<sup>93</sup> « Si je m'aperçois aujourd'hui que tu tentes quelque fourberie à propos de ces noces, pour empêcher qu'elles aient lieu, ou que tu veuilles dans cette affaire montrer comme tu es malin, je t'enverrai à la meule, Dave, roué de coups jusqu'à la mort, avec cette clause et ce vœu que, si je t'en retire, j'aïlle, moi, moudre à ta place ! » (Trad. J. MAROUZEAU)

l'*Heautontimoroumenos* (v.1033-1034), Chrémès a recours à plusieurs qualificatifs péjoratifs (*gerro, iners fraus, helluo, Ganeo, damnosus*) pour décrire son fils.

« Si scire uis, ego dicam : *gerro, iners fraus, helluo, Ganeo, damnosus ; crede, et nostrum te esse credito.* »<sup>94</sup>

Comme développé dans le point précédent, il arrive aussi que les *senes* aient des propos virulents l'un envers l'autre ainsi que des esclaves envers leur maître et d'autres esclaves.

### 3. Quelles oppositions se retrouvent entre personnages dominants et dominés ?

Bien que codifiés, les personnages que met en scène Térence présentent une dimension psychologique originale pour l'époque.<sup>95</sup> Grâce à cela, les échanges entre les protagonistes permettent de mettre en lumière différents sujets et problématiques, comme l'éducation, l'amour familial ou charnel...

Térence utilise l'opposition entre personnages dominants et dominés non seulement comme un ressort comique essentiel, mais aussi comme un outil de réflexion sociale et morale. Les figures d'autorité incarnent un ordre rigide fondé sur la raison, la loi et la préservation des intérêts familiaux. Elles tentent d'imposer leur volonté aux plus jeunes ou aux subordonnés, notamment en matière de mariage ou de conduite. Cependant, ces personnages se heurtent à des forces opposées : le désir amoureux des jeunes gens, les intrigues menées par des esclaves rusés ou encore la sincérité des émotions. Cette tension entre autorité et sentiment, entre loi et désir, alimente le conflit dramatique, mais permet aussi une critique implicite de l'intransigeance sociale.

L'extrait suivant illustre nos propos. Il est tiré de l'*Andrienne* (v.252-264). Ces propos sont ceux que tient Pamphile lors d'une discussion avec Mysis après qu'il a appris que son père et Chrémès prévoyaient toujours de le marier avec la fille de ce dernier. Pamphile se retrouve face à un dilemme. En effet, il ne sait comment agir, comment dire à son père qu'il est déjà engagé envers une autre femme qui attend un enfant et qu'il ne peut se marier avec sa promise.

---

<sup>94</sup>« Si tu veux le savoir, je te le dirai : nigaud, fainéant, polisson, viveur, noceur, dissipateur ; crois-m'en, et crois au surplus que tu es notre fils. » (Trad. J. MAROUZEAU)

<sup>95</sup> LETESSIER P., « Les routes de la comédie de Ménandre à Molière : le syndrome Pierre Ménard », dans *Les Routes de la traduction : Babel à Genève*, p. 91-124, B. Cassin et N. Ducimetière (dir.), Gallimard, 2017, p.103

Le jeune homme est tiraillé entre plusieurs personnes et ne sait comment faire pour répondre à ses obligations et ses engagements. Ses soucis le préoccupent (*tot me impediunt curae, quae meum animum diuorsae trahunt*). Il est partagé entre Glycère qu'il a promis d'épouser et a mis enceinte (*amor et misericordia huius*), sa promise qu'il doit marier à la suite des arrangements de son père (*nuptiarum sollicitatio*) et son père lui-même (*patris pudor*). Ce dernier a d'ailleurs une grande importance pour Pamphile, celui-ci souligne son indulgence ainsi que la liberté qu'il lui a laissée (*me tam leni passus est animo usque adhuc quae meo quomque animo lubitumst facere*). L'*adulescens* est en conflit avec lui-même. Que faire ? Répondre à son désir amoureux et épouser Glycère ou répondre aux attentes de son père ? Son choix est rendu difficile, car il hésite entre s'écouter ou répondre aux mœurs et aux attentes qu'ont ses proches. Térence dépeint un portrait psychologique tellement aigu que son dilemme nous semble crucial et vital. Cet extrait montre, en outre, qu'un personnage dit « dominant » peut aussi être dominé par ses émotions et par les attentes qu'ont les autres personnages envers lui. Ces attentes peuvent aussi venir d'un personnage dominé, comme c'est le cas ici. En effet, Glycère, une *uirgo*, ne demande qu'à ce que Pamphile tienne sa promesse et la prenne pour épouse. La jeune fille exerce inconsciemment une pression psychologique quant à la décision que doit prendre son amant. Par le développement psychologique des figures scéniques, le rapport dominant-dominé est alors bouleversé et ne répond plus aux simples caricatures imposées par la comédie nouvelle.

« *Nam quid ego dicam de patre ? Ah,  
tantamne rem tam neglegenter agere ! Praeteriens modo  
mi apud forum « Uxor tibi ducendast, Pamphile, hodie » inquit : « para,  
abi domum. » Id mihi uisust dicere « Abi cito ac suspende te. »  
Obstipui. Censen me uerbum potuisse ullum proloqui ? aut  
ullam causam, ineptam saltem, falsam, iniquam ? Obmutui.  
Quod si ego rescissem id prius, quid facerem si quis nunc me roget :  
aliquid facerem ut hoc ne facerem. Sed nunc quid primum exsequar ?  
Tot me impediunt curae, quae meum animum diuorsae trahunt,  
amor, misericordia huius, nuptiarum sollicitatio,  
tum patris pudor, qui me tam leni passus est animo usque adhuc  
quae meo quomque animo lubitumst facere. Eine ego ut advorser ? Ei*

*mihi !*

*Incertumst quid agam. »*<sup>96</sup>

Le rôle de l'esclave permet aussi de renverser cette relation dominant-dominé. Par exemple, dans le *Phormion*, Phormion est chargé par Démiphon de défaire un mariage qu'Antiphon a contracté, mais il utilise à sa guise l'argent que Démiphon lui remet pour cette mission. En réalité, Phormion agit en stratège pour aider Phédria à conserver sa maîtresse amoureuse en achetant l'esclave pour lui. Il manipule les événements et les personnages, notamment en utilisant un secret familial : la jeune femme que veut épouser Antiphon est en fait Phanium, la fille illégitime de Chrémès. Phormion le découvre et cela permet finalement de légitimer le mariage d'Antiphon. Durant toute la pièce, Phormion défie et manipule son maître sans que ce dernier ne s'en rende compte. Cette situation renverse également le schéma dominant-dominé en donnant une certaine supériorité, permise grâce à la ruse, à l'esclave sur son maître.

En conclusion, loin de faire triompher systématiquement les dominants, Térence montre que ces rapports de force peuvent être inversés, voire rendus absurdes. Ce bouleversement social permet d'abord de faire naître le rire dans le public en créant des situations comiques. En outre, il permet de renvoyer l'image d'un système dans lequel l'ordre établi vacille<sup>97</sup>. La figure du *seruus callidus* incarne cette subversion<sup>98</sup> : bien que placé au bas de l'échelle sociale, ce personnage utilise son intelligence, sa capacité d'analyse et son habileté verbale pour manipuler les personnages supérieurs et orienter l'action selon les intérêts des personnages dominés. Les quelques monologues provoquant un dilemme moral intérieur permettent aussi de remettre en cause le schéma caricatural qu'exercent les figures dominantes sur celles dominées. Par cette inversion des rôles, Térence souligne que la véritable autorité ne réside pas nécessairement dans le statut social ou l'âge, mais dans l'habileté à comprendre les autres, à agir avec finesse et à s'adapter aux circonstances.

---

<sup>96</sup>« Mais que dire de mon père ? Ah ! une affaire si grave, la traiter avec si peu de façon ! Tout à l'heure, en passant près de moi sur la place : "Pamphile, m'a-t-il dit, tu te maries aujourd'hui ; prépare-toi, rentre à la maison." J'ai cru qu'il me disait : "Va vite te pendre." Je suis resté confondu. Pense-t-on que j'aie pu prononcer un seul mot, lui donner une seule raison, même sottise, fautive, impertinente ? Je suis resté muet. Mais, dira-t-on, à supposer que tu aies été informé à l'avance, qu'aurais-tu fait ? J'aurais fait je ne sais quoi, pour éviter de faire ce mariage. Mais à présent je ne sais où donner de la tête, tant je suis empêché par les soucis qui tiraillent mon esprit en tous sens : mon amour, ma pitié pour elle, ce mariage où l'on me pousse, puis mon respect pour un père si indulgent, qui m'a jusqu'à aujourd'hui laissé faire tout ce qui m'a plu. Dois-je lui rompre en visière ? Hélas ! Je ne sais que faire. » (Trad. H. CLOUARD)

<sup>97</sup> Voir chapitre I.4.

<sup>98</sup> CANDIARD C., *Esclaves et valets vedettes dans les comédies de la Rome antique et de la France d'Ancien Régime*, Honoré Champion, Paris, 2017, p. 12-16

## Chapitre III : La violence

Dans le chapitre précédent, nous avons établi que se manifestent, dans les six pièces de Térence, deux sortes de violence : la violence physique et la violence verbale. Nous avons aussi pu constater les différents types de personnages et leur relation avec une quelconque forme de violence.

Dans ce chapitre, nous essaierons d'établir un lien avec la violence comme elle se présentait et se manifestait au II<sup>e</sup> siècle ACN d'un point de vue historique et la violence présente dans les pièces du Carthaginois.

Pour ce faire, nous accorderons d'abord une attention particulière sur la manifestation de la violence au sein de la *familia* au II<sup>e</sup> siècle. Cette rubrique permettra d'acquérir une vision historique des relations hiérarchiques qui composent la famille romaine. Ceci nous sera utile dans la suite du développement de notre problématique. En effet, nous analyserons ensuite des extraits des pièces térenciennes et nous essaierons d'établir des liens entre la violence dont nous sommes témoins dans ces dernières et ce qu'il se passait réellement dans la vie quotidienne<sup>99</sup>.

Lorsque nous analyserons les extraits, nous pourrons nous pencher sur la classification de cette violence. En effet, après observation, il est opportun de classer cette violence en quatre formes différentes suivant les personnages entre lesquels une confrontation a lieu. Nous aborderons donc la question de la violence conjugale et sexuelle (entre un homme et une femme), la violence paternelle (un père envers son fils), la violence hiérarchique (un maître envers son esclave) et, enfin, la violence que les personnages peuvent infliger à leur propre personne.

Nous rédigerons finalement une conclusion qui reprendra les caractéristiques générales des points communs que nous pouvons relever entre la réalité historique et dramatique.

### 1. La violence au II<sup>e</sup> siècle au sein de la *familia*

Au II<sup>e</sup> siècle avant notre ère, la famille romaine, ou *familia*<sup>100</sup>, est une institution fondamentale dans la société de la République romaine. Elle ne se limite pas aux parents et enfants, mais englobe également les esclaves et parfois les clients (personnes liées à la famille par des relations de dépendance). Le centre de cette structure est le *paterfamilias*, le père de famille, qui détient un pouvoir absolu sur tous les membres de la maisonnée. Ce pouvoir, appelé

---

<sup>99</sup> Voir chapitre III.2

<sup>100</sup> ANDREAU J. et DESCAT R., *Esclave en Grèce et à Rome*, Paris, Hachette littératures, 2006, p.165

*patria potestas*, lui donne le droit de décider du mariage, de la carrière, voire de la vie ou de la mort de ses enfants, ainsi que de la gestion complète des biens familiaux. Cette autorité domestique, aussi violente qu'elle puisse nous paraître aujourd'hui, n'était pas considérée comme illégitime<sup>101</sup> par les Romains. Elle relevait du fonctionnement normal du foyer, conçu comme une micro-société hiérarchique, et se justifiait par une logique de contrôle moral, disciplinaire et patrimonial. L'idée de discipline était centrale : elle autorisait le père à exercer une violence corrective, considérée comme bénéfique pour l'ordre familial et, par extension, pour l'ordre civique.<sup>102</sup> La distinction entre sphère privée et publique était plus floue qu'aujourd'hui. L'autorité du *paterfamilias* dans le foyer reflétait celle des magistrats dans l'espace public : la violence domestique légitime s'inscrivait dans un système global de domination masculine, reproduisant à l'échelle de la maison les hiérarchies civiques. Ce parallèle renforce l'idée que la violence, lorsqu'elle est exercée par ceux qui ont le pouvoir légitime, est intégrée à l'ordre social et non perçue comme une transgression. Nous essaierons de déterminer et d'analyser les différentes structures de la *familia* ainsi que la violence qui se manifeste au sein de celle-ci. Comprendre ces différentes structures permettra une analyse plus fine des pièces de Térence. En effet, une fois les balises historiques acquises, il nous sera plus aisé de repérer les éléments vraisemblables dans les extraits que nous étudierons.<sup>103</sup>

### 1.1. La place de l'autorité dans les relations maitres-esclaves

Au II<sup>e</sup> siècle avant notre ère, la relation entre maitres et esclaves est une relation de domination totale, ancrée dans le droit, les coutumes et l'économie de la société romaine. L'esclave est considéré, par la loi, non pas comme une personne, mais comme une chose, une propriété vivante que le maitre peut vendre, donner, échanger ou léguer. En théorie, donc, la relation peut être qualifiée de « unilatérale ». <sup>104</sup> Cette conception détermine toutes les relations entre le maitre et l'esclave : ce dernier n'a pas de famille légale, pas de mariage, pas de patrie, pas de statut politique, et appartient en totalité à son maitre.

Au sein de la famille, l'esclave prend de multiples fonctions<sup>105</sup>. Certains vont cultiver la terre, s'occuper du bétail ou assurer les gros ouvrages physiques, tandis que d'autres, plus instruits, vont servir de secrétaires, de pédagogues, de cuisiniers, de cochers ou de comptables.

---

<sup>101</sup> LINTOTT A.W., *Violence in republican Rome*, Oxford, Clarendon, 1972, p.5

<sup>102</sup> *Ibid.*, p.7-12

<sup>103</sup> Voir chapitre III.2.

<sup>104</sup> BATHRELLOU E. et VLASSOPOULOS K., *Greek and Roman Slavery*, Hoboken, John Wiley & Sons, 2022, p.116

<sup>105</sup> ANDREAU J. et DESCAT R., *op.cit.*, p. 165-169



Cette diversité des tâches fait que le statut de l'esclave varie en fonction de ses compétences, de l'affection que le maître lui porte, ou de son expérience. Les Romains avaient d'ailleurs des termes afin d'établir une distinction entre les deux types d'esclaves. Les premiers, plus cultivés, étaient nommés *familia urbana*, les seconds, travaillant la terre, étaient désignés par l'appellation *familia rustica*.<sup>106</sup> Un esclave chargé d'administrer le domaine ou d'éduquer les enfants peut parfois jouir d'une certaine confiance, tandis que l'esclave affecté aux champs ou aux mines mène généralement une vie plus difficile.

Malgré quelques cas particuliers de relation cordiale, quelques maîtres traitaient certains de leurs esclaves avec une forme d'égard, le rapport restait cependant inégalitaire et basé sur la contrainte. La discipline s'exerçait par la force : le maître a le droit de punir, de vendre ou de tuer son esclave. Ce sont la peur et la violence, plutôt que le consentement, qui assuraient l'obéissance. Cette domination a quelquefois été tempérée par le paternalisme de certains maîtres ou par l'espoir de l'affranchissement que le maître pouvait décider d'accorder en cas de services exceptionnels. L'affranchissement, s'il survenait, donnait à l'ancien esclave le statut de *libertus*, lui permettant d'intégrer la société des citoyens, tout en restant lié, par certains devoirs, à son ancien maître, devenu son patron<sup>107</sup>. A noter qu'un esclave, si son maître adoptait un comportement laxiste avec lui, pouvait profiter de la situation et prendre l'avantage sur son propriétaire. Les maîtres devaient alors faire preuve d'une certaine violence envers leurs esclaves afin que ceux-ci leur obéissent et répondent à leurs attentes. Il fallait donc punir, mais avec justice<sup>108</sup>. Cependant, il ne fallait pas en abuser parce que, si ces derniers étaient affectés physiquement par leur châtiment, ils ne pourraient pas être efficaces dans leurs tâches. Au-delà donc d'une relation unilatérale, nous pouvons considérer ces rapports comme asymétriques.<sup>109</sup>

Les châtiments physiques sont les plus répandus<sup>110</sup>. La flagellation, le fait de frapper l'esclave avec des fouets, des lanières de cuir ou des baguettes, est une sanction courante. Elle peut s'administrer sur le dos, les bras ou les jambes, laissant des traces physiques, parfois permanentes. On a également recours aux chaînes, que l'on attache aux pieds de l'esclave afin d'en ralentir le travail ou d'en empêcher la fuite. Certains maîtres vont jusqu'à brûler la peau de l'esclave avec des fers chauds, afin de le marquer de manière permanente, ce que l'on appelait le *stigma*.

---

<sup>106</sup> ANDREAU J. et DESCAT R., *op.cit.*, p.110

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 242-243

<sup>108</sup> *Ibid.*, p.176

<sup>109</sup> BATHRELLOU E. et VLASSOPOULOS K., *op.cit.*, p.116

<sup>110</sup> ANDREAU J. et DESCAT R., *op.cit.*, p.182

D'autres punitions, plus humiliantes que physiques, sont utilisées pour briser la volonté de l'esclave. On peut lui raser la moitié de la tête, l'enfermer dans une salle sombre, le priver de nourriture, ou l'enchaîner à un poteau en public, dans le but d'en faire l'objet de la dérision. La privation de repas, de vin, ou de repos est donc une méthode de discipline répandue, de même que le port de colliers de fer, parfois gravés de messages identifiant le maître, afin d'humilier le soumis.<sup>111</sup>

Dans certains cas extrêmes, la punition peut conduire jusqu'à la mort de l'esclave. La crucifixion <sup>112</sup> en est la forme la plus cruelle et la plus dégradante. Cela arrive, par exemple, lorsque l'esclave prend la fuite ou encore se révolte. Cette sentence consiste à attacher le condamné sur une croix de bois afin de le laisser agoniser en public, parfois pendant des jours, jusqu'à ce que la mort survienne. Cette méthode, particulièrement utilisée contre les rebelles, a valeur d'avertissement : elle souligne le pouvoir de vie et de mort que le maître détient sur ses esclaves.

Nous devons aussi souligner le fait que la torture n'était pas considérée comme châtement. En effet, l'esclave pouvait être torturé lors d'un interrogatoire. Même si les Anciens avaient conscience que toute déclaration émise sous la torture ne pouvait être entièrement prise en compte, la torture était un moyen légal d'obtenir des aveux de la part d'individus non libres.<sup>113</sup>

Malgré cette dureté, il existe des limites morales, dictées par les traditions, la religion et le regard social. Un maître trop cruel peut être désapprouvé par ses pairs, et certains penseurs romains, comme Caton l'Ancien, prônent une autorité ferme, mais juste<sup>114</sup>. Cependant, dans les faits, la famille romaine reste un espace privé où la violence, tant physique que psychologique, fait partie des moyens de contrôle légitimés par le droit et la coutume.

---

<sup>111</sup> LEGRAS B., « Violence ou douceur. Les normes éducatives dans les sociétés grecque et romain ». In : *École et violence. Histoire de l'éducation*, 118, 2, 2008, p. 11-34. Disponible sur [shs.cairn.info/revue-histoire-de-l-education-2008-2?lang=fr](https://shs.cairn.info/revue-histoire-de-l-education-2008-2?lang=fr). (Consulté le 28 juillet 2025)

<sup>112</sup> ANDREAU J. et DESCAT R., *op.cit.*, p.182

<sup>113</sup> *Ibid.*, p.181

<sup>114</sup> *Ibid.*, p.118

## 1.2. La vision du mariage et de la famille à cette époque<sup>115</sup>

Les enfants tiennent une place importante dans la famille, notamment les garçons, destinés à devenir des citoyens romains actifs. À la naissance, l'enfant n'est pas automatiquement accepté : c'est le père qui décide de le reconnaître ou non. Un garçon peut aussi être adopté.<sup>116</sup> L'éducation commence à la maison, avec l'apprentissage des premières lettres, des valeurs morales et religieuses, et se poursuit souvent, pour les familles riches, avec un précepteur grec. Cette éducation vise à former un futur citoyen romain, fidèle aux traditions et aux valeurs de la République, telles que la *pietas* (respect des dieux et de la famille), la *uirtus* (courage), et la *fides* (fidélité).

Les femmes sont généralement placées sous tutelle<sup>117</sup>. Dans ce système familial structuré et hiérarchique, les filles occupent une place ambivalente. Dès leur naissance, elles sont sous l'autorité du *paterfamilias*, tout comme leurs frères, mais leur avenir est orienté vers le mariage. Leur éducation, bien que souvent moins poussée que celle des garçons, n'est pas négligée, surtout dans les familles aisées. Elles apprennent à lire, à écrire, à compter, à chanter, mais surtout à tenir un foyer, à tisser et à gérer les esclaves. Elles apprennent également à se comporter selon les vertus attendues d'une future épouse romaine : modestie, obéissance, fidélité, et sens du devoir familial.

Les filles n'ont pas de droits politiques et très peu de droits juridiques<sup>118</sup>. Elles ne peuvent pas hériter librement si elles ont des frères, et ne participent pas à la vie publique. Toutefois, certaines femmes, issues de grandes familles, peuvent exercer une influence considérable dans les coulisses, notamment à travers leur réseau familial, leur rôle dans les cérémonies religieuses (comme les Vestales) ou leur prestige moral.

La fille romaine ne choisit pas son époux : le mariage est arrangé par le père, souvent dès l'adolescence, dans le but de conclure des alliances sociales ou politiques avantageuses<sup>119</sup>. Elle peut être mariée très jeune, parfois vers l'âge de douze à quatorze ans. Elle quitte alors sa maison natale pour intégrer celle de son époux et se consacre à la gestion du foyer. Le mariage

---

<sup>115</sup> TREGGIARI S., *Roman marriage : iusti coniuges from the time of Cicero to the time of Ulpian*, Oxford, Clarendon, 1993, p.323-425

<sup>116</sup> DAMET A. et MOREAU P., *Famille et société dans le monde grec et en Italie du Vème siècle au IIIème siècle av. J.-C.*, Malakoff, Arnaud Colin, 2019, p. 305-307 ; p.320

<sup>117</sup> *Ibid.*, p.310

<sup>118</sup> GERKENS Jean-François, « De la patria potestas (puissance paternelle) à l'autorité parentale » [en ligne]. In : *L'enfant, avenir des droits de l'homme*, 1996. Disponible sur : [Microsoft Word — Conf. dts de l'enfant](#) (consulté le 1 juillet 2025)

<sup>119</sup> DAMET A. et MOREAU P., *op.cit.*, Malakoff, Arnaud Colin, 2019, p. 305-307

romain est avant tout une alliance entre deux familles. Il peut se faire *cum manu*, où la femme passe sous l'autorité de son mari. Ce dernier a dès lors l'autorité sur son épouse et ses biens personnels. Au contraire, il peut se dérouler *sine manu*, dans ce cas, elle reste sous l'autorité de son père. Le divorce, bien que légal et relativement simple à obtenir, est rare dans les classes populaires, mais plus courant dans l'élite romaine, où les considérations politiques l'emportent sur la stabilité conjugale.

La femme subit une forme de domination quotidienne. En cas de mariage *cum manu*, elle appartient légalement à la famille de son mari et peut être battue ou répudiée sans qu'il y ait de recours légal pour elle. Même dans le mariage *sine manu*, où elle reste sous l'autorité de son père, sa parole n'a que peu de poids face à celle des hommes de sa famille. Les abus conjugaux ne sont pas traités comme des délits, mais comme des affaires privées. Les violences infligées aux filles sont, elles aussi, tolérées, notamment si elles transgressent les règles ou ne répondent pas aux exigences par un comportement attendu, qu'il s'agisse de désobéissance, d'inconduite ou de refus d'un mariage arrangé.

En général, le *paterfamilias* avait donc tous les droits sur sa femme et ses enfants et possédait, ce que nous appelons, le « droit de vie et de mort ». Cette expression reflète l'extension maximale de la *patria potestas*. Elle renvoie à cette idée qu'en théorie, le père était tout-puissant au sein de sa famille.<sup>120</sup>

Concernant les infanticides<sup>121</sup>, il est attesté que le *pater* pouvait légitimement demander à l'épouse d'exposer l'enfant à sa naissance. Cet ordre pouvait être la conséquence d'une quelconque difformité, d'un adultère suspecté, de motifs économiques ou encore du sexe de l'enfant (payer la future dot de la nouvelle-née aurait pu rebuter certaines familles).

Cependant, de manière générale, qu'un enfant soit garçon ou fille, le père possédait tous les droits sur sa progéniture. Notamment, le droit de la vendre (*ius vendendi*), de la tuer (*ius vitae necisque*) ou encore de l'abandonner (*ius exponendi*)<sup>122</sup>. En bref, bien qu'il fût plus avantageux de naître garçon plutôt que fille, le père de famille avait tous les droits sur ses proches vivant sous son toit et son autorité (femme, fils et fille).

Par ailleurs, l'autorité domestique, bien que légalement étendue, n'était pas exercée de manière totalement arbitraire. Elle se heurtait à certaines limites d'ordre moral, religieux et

---

<sup>120</sup> DAMET A. et MOREAU P., *op.cit.*, p.346

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 316-317

<sup>122</sup> GERKENS J-F., *op. cit.*, p. 7-14

social, qui encadraient les pratiques violentes à l'intérieur du foyer. Par exemple, le meurtre d'un enfant ou d'une épouse, bien que théoriquement permis par le droit, était fortement réprouvé par l'opinion, sauf dans des circonstances très spécifiques, comme l'adultère avéré ou une désobéissance jugée particulièrement grave.<sup>123</sup>

### 1.3. La justice comme réponse à la violence dans l'Antiquité<sup>124</sup>

Dans l'ensemble des œuvres de Térence, nous avons pu relever seulement une mention explicite relative à la justice. En effet, au vu du nombre élevé des faits de violence relevés dans l'entièreté du *corpus* de Térence<sup>125</sup>, nous pourrions nous questionner sur l'impact de la justice et du droit romain face aux diverses situations rencontrées et sur la manière dont Térence l'intègre à ses comédies. La citation suivante est la seule que nous ayons pu repérer qui touche à ces questionnements. Elle est tirée de la pièce *l'Eunuque* (v.768). Ces paroles sont tenues par Thaïs lorsqu'elle discute avec Chrémès et que ce dernier décide d'affronter Thrason parce qu'il sait que celui-ci a l'intention de venir récupérer la jeune fille qu'il avait offerte à Thaïs pendant qu'il la courtisait.

« *Si uim faciet, in ius ducito hominem.* »<sup>126</sup>

Cette phrase reflète un principe fondamental de la société romaine antique, particulièrement destiné aux hommes libres. En effet, dans le cadre juridique romain, la justice n'est accessible qu'aux citoyens libres, c'est-à-dire à des hommes bénéficiant de droits politiques et civils, capables d'accéder à la justice.

La justice romaine au II<sup>e</sup> siècle ACN occupait une place fondamentale dans la société, notamment pour encadrer les violences et maintenir la paix sociale dans un empire en expansion. Elle offrait un recours légal contre les agressions et les délits, remplaçant ainsi la vengeance privée, source de troubles et de désordre, par un système judiciaire officiel. Cependant, ce système n'était pas égalitaire et privilégiait clairement les citoyens libres, surtout ceux appartenant aux classes sociales élevées.

Les femmes et les esclaves, bien qu'intégrés à la société romaine, étaient exclus de ce plein accès à la justice. Les femmes libres, par exemple, ne pouvaient généralement pas se

---

<sup>123</sup> LINTOTT A.W., *op.cit.*, p. 36-51

<sup>124</sup> FOURNIER J. « Rome et l'administration judiciaire provinciale ». In : *Rome et l'Occident*, édité par Frédéric Hurllet. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2009. Disponible sur <https://doi.org/10.4000/books.pur.124557>. (Consulté le 7 mai 2024)

<sup>125</sup> Voir chapitre III.2.

<sup>126</sup> « S'il te fait violence, traduis l'individu en justice. » (Trad. J. MAROUZEAU)

défendre ou agir seules en justice : elles dépendaient de la représentation d'un homme de leur famille tel que leur père ou leur mari<sup>127</sup>. Quant aux esclaves, ils étaient considérés non pas comme des personnes, mais comme des biens matériels, et n'avaient aucun droit juridique personnel. En cas de violence subie, ils ne pouvaient se défendre que si leur maître le décidait, car, si les esclaves essayaient un outrage, le maître ripostait seulement s'il considérait que ce dernier le touchait également, ce qui limitait fortement leur protection<sup>128</sup>.

Le traitement juridique du viol illustre également ces inégalités<sup>129</sup>. Ce crime était reconnu par la loi qui prévoyait des sanctions sévères, telles que l'exil ou même la peine de mort dans certains cas, notamment lorsque la victime était une jeune fille libre ou une prêtresse vestale.<sup>130</sup> Toutefois, la justice romaine considérait le viol avant tout comme une atteinte à l'honneur masculin (celui du père ou du mari) plutôt que comme une atteinte à la victime en tant qu'individu. Ainsi, c'était souvent un proche masculin de la victime qui portait plainte. Cette logique patriarcale signifiait que les protections variaient fermement selon le statut social de la victime : les femmes nobles bénéficiaient de plus de recours, tandis que les esclaves ou les prostituées étaient rarement protégées, sauf si le préjudice portait atteinte à leur propriétaire<sup>131</sup>. Le viol d'une esclave, par exemple, était considéré comme un dommage matériel au propriétaire plutôt que comme un crime contre la personne. Il est, en outre, important de préciser l'impact qu'avait un viol sur les femmes. Ce crime portait directement atteinte à leur *pudicitia*. C'était un véritable déshonneur pour les femmes ainsi que leur famille. A la suite de cet acte, elle pouvait être répudiée et on pouvait les empêcher d'accéder à un quelconque mariage.<sup>132</sup>

En résumé, bien que la justice romaine punisse certains actes de violence, elle le faisait avant tout pour préserver l'ordre social et les structures familiales, au bénéfice des hommes libres et des élites. Ce système reflète une société profondément hiérarchisée et patriarcale, où la justice ne protège pas vraiment les victimes en tant qu'individus, mais sert à maintenir le pouvoir et les privilèges de certains groupes.

---

<sup>127</sup>LINTOTT A.W. *op.cit.*, p. 22-23

<sup>128</sup> ANDREAU J. et DESCAT R., *op.cit.*, p. 179-180

<sup>129</sup> BOEHRINGER S. « Les violences sexuelles dans l'Antiquité : où se joue le genre ? ». In : *Le corps en lambeaux*, édité par Frédéric Chauvaud, Lydie Bodiou, Myriam Soria, Ludovic Gaussot, et Marie-José Grihom. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2016.p. 33-49. Disponible sur <https://doi.org/10.4000/books.pur.45400>. (Consulté le 01/08/2025)

<sup>130</sup> DAMET A. et MOREAU P., *op.cit.*, p. 97-125

<sup>131</sup> ANDREAU J. et DESCAT R., *op.cit.*, p. 179-180

<sup>132</sup> BAROIN C. « Violences sexuelles et atteinte au corps dans le monde romain ». In : *Le corps en lambeaux*, édité par Frédéric Chauvaud et al., Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 177-189

Dans l'ensemble du *corpus* de Térence, nous pouvons donc poser un regard tout à fait légitime et compréhensif sur le fait que l'auteur n'a pas jugé nécessaire d'avoir recours à la justice comme solution pour faire face à la violence. De fait, une grande partie des faits violents, lorsqu'ils sont physiques, sont commis sur des esclaves ou des femmes. Ces deux catégories sociétales sont dépourvues de droits et sont sous l'autorité du *paterfamilias*.

## 2. Les différentes formes de violence et les personnages concernés

Au sein de la section ci-dessous, nous développerons les différents types de violence dont nous sommes témoins au cours du *corpus* de Térence. Nous avons décidé de les classer selon quatre catégories. Grâce à divers extraits issus des œuvres du dramaturge, nous étudierons d'abord la violence faite aux femmes, c'est-à-dire la violence infligée par un homme sur une femme. Lors de cette rubrique, nous analyserons la violence conjugale, mais également la violence sexuelle. Cette dernière reprend une analyse des viols qui sont commis tout au long des pièces. Ensuite, nous nous attarderons sur ce que nous avons nommé « violence paternelle ». Cette forme de violence concerne les comportements qu'ont les pères envers leurs fils. Subséquemment, nous accorderons une attention particulière à la violence servile. Cette section nous permettra d'analyser les relations hiérarchiques entre un maître et son esclave. Enfin, nous pencherons sur ce que nous avons nommé « violence personnelle ». Cette dernière concerne une forme de violence psychologique qui affecte les personnages lorsqu'ils se retrouvent face à des dilemmes ou des situations compliquées.

Au cours de notre analyse, nous chercherons à établir des liens entre les manifestations de violence et les réalités sociales et familiales du II<sup>e</sup> siècle avant notre ère<sup>133</sup>, afin de mieux comprendre dans quelle mesure les comédies de Térence reflètent ou transforment le contexte historique dans lequel elles s'inscrivent.

### 2.1. La violence faite aux femmes

Cette présente rubrique sera divisée en deux parties. De manière générale, nous analyserons des extraits dans lesquels une quelconque trace de violence est faite à une femme. Nous étudierons premièrement la violence qui se manifeste au sein d'un foyer et que nous avons appelée violence conjugale. Cette dernière est commise par un homme sur sa femme. Deuxièmement, nous nous pencherons sur la violence sexuelle. Nous porterons une réflexion

---

<sup>133</sup> Afin d'établir ces liens, nous nous référerons aux points historiques développés dans le chapitre III.1.

sur les viols que subissent les *uirgines* et la prise en considération de la part des autres personnages quant à cet acte brutal.

### 2.1.1. La violence conjugale

Ce que nous appelons violence conjugale est fort présent dans les intrigues de Térence. En effet, nombreuses sont les interactions et les références péjoratives au sujet des femmes. Celles-ci sont le fruit d'un homme, qu'il soit son mari, son amant, son promis ou encore son agresseur. Comme cité précédemment, être une femme est souvent perçu comme négatif dans certaines pièces. Nous commencerons par analyser ce phénomène dans l'*Heautontimoroumenos*. En effet, à plusieurs reprises, les femmes sont rabaissées à cause de leur statut, comme le démontre si bien l'extrait suivant. Ces interrogations émises par Chrémès à son épouse Sostrata (v.1006) en sont bien la preuve. Cette scène se déroule lorsque Chrémès vient d'expulser son fils lorsqu'il s'aperçoit que celui-ci profite de son argent pour entretenir sa maîtresse. Sostrata remet en cause sa décision en soumettant ses arguments, ce à quoi son mari répond :

*« Ho pergin mulier esse ? Nullamne ego rem umquam in vita mea  
volui quin tu in ea re mi fueris advorsatrix, Sostrata ?  
At si rogem iam quid est quod peccem aut quam ob rem hoc facias, nescias,  
in qua re nunc tam confidenter restas, stulta. »<sup>134</sup>*

Il est intéressant aussi de remarquer que la femme (qu'elle soit mère de famille ou jeune fille) est souvent la cause de tourments et de disputes. Du moins c'est ce que les hommes en pensent et expliquent. Pour appuyer cette affirmation, nous nous pencherons sur les vers 189-190 du début de l'*Heautontimoroumenos*. Clitiphon annonce à son père Chrémès que le fils du voisin, Clinia, loge chez eux par crainte de son père (*patris iram*), mais aussi des desseins de sa maîtresse le concernant. Ce qui nous intéresse surtout dans ce passage, c'est la manière dont Clitiphon aborde l'amour entre Clinia et Antiphila. Il dit que celui-ci l'aime à la folie en utilisant l'adverbe *misere*. Ce choix est remarquable, car, selon le Gaffiot, ce mot traduit un sens péjoratif. Il s'interprète par « misérablement, d'une manière digne de pitié » ou encore « d'une façon fâcheuse, excessive »<sup>135</sup>. On peut donc considérer que l'amour que porte Clinia à son amante n'est pas sain, il l'aime « trop » ou en tout cas pas d'une manière légère ou innocente.

---

<sup>134</sup>« Oh ! Vas-tu continuer à être femme. Ai-je de ma vie formé un seul projet que tu n'aies contrecarré, Sostrata ? Et aujourd'hui même, si je te demandais en quoi consiste ma faute et pourquoi tu agis ainsi, dans cette affaire où tu me résistes si hardiment, tu ne saurais le dire, sottise que tu es. » (Trad. J. MAROUZEAU)

<sup>135</sup> GAFFIOT F., 2016, *misere* dans *Gaffiot*



Cet adverbe peut s'expliquer par la suite de la phrase. En effet, Clitiphon explique la dispute entre Clinia et son père (*turba*) et le départ de jeune homme en Asie (*abitio*) par cet amour que voue Clinia à Antiphila (*propter eam*). Clitiphon identifie donc bien la jeune fille comme la cause de ces tourments. Il n'incrimine pas entièrement son ami, nous pouvons même déduire que la faute de ce dernier est d'avoir aimé de manière excessive cette jeune femme.

« *Timet omnia : patris iram et animum amicae se erga ut si suae ; eam misere amat ; propter eam haec turba atque abitio euenit.* »<sup>136</sup>

Il est également intéressant de commenter la figure qu'incarne le personnage de Sostrata dans l'*Heautontimoroumenos*, l'épouse de Chrémès joue un rôle important dans l'intrigue. En effet, alors que son mari lui avait expressément demandé d'assassiner leur fille quand elle est venue au monde, Sostrata a décidé de lui désobéir et de garder en vie leur enfant. Lorsque Chrémès découvre cela, il se met en colère contre sa femme. Sostrata va, à plusieurs reprises, en payer les frais. Dans l'extrait ci-dessous (v.634-636), nous pouvons remarquer la supériorité de Chrémès sur Sostrata. La mention de *meum imperium* marque son intention passée de lui avoir donné des ordres, d'avoir exercé une certaine autorité légitime par son statut de père de famille<sup>137</sup>.

« *Nam iamprimum, si meum imperium exsequi uoluisses, interemptam oportuit, non simulare mortem uerbis, re ipsa spem vitae dare.* »<sup>138</sup>

Force est de constater que la femme elle-même se dénigre en sa condition féminine, mais, en plus, elle trouve réparation à son idiotie (*meae stultitiae*) non pas par elle-même, mais grâce à son mari (*tua iustitia*). En effet, dans ce passage (v.646), Sostrata trouve la solution à son impair, à savoir ne pas avoir supprimé sa fille nouvellement née alors que les ordres de son mari étaient tout autre, dans la droiture de son mari. Elle compte sur son mari pour « réparer ses erreurs ».

« *Ut meae stultitiae in iustitia tua sit aliquid praesidi.* »<sup>139</sup>

Dans l'*Hécyre*, les personnages féminins subissent également une violence d'une même forme. En effet, dans cette pièce-ci, la faute de la crise que traversent les personnages est

<sup>136</sup> « Il appréhende tout, et la colère de son père, et ce que peuvent être les dispositions de son amie à son égard ; il l'aime éperdument ; c'est à cause d'elle qu'il y a eu cette brouille au départ. » (Trad. J. MAROUZEAU)

<sup>137</sup> Voir chapitre II.1.2.

<sup>138</sup> « Car, en premier lieu, si tu avais eu l'intention d'exécuter mes ordres, il fallait la supprimer, et ne pas simuler sa mort en paroles, pour lui donner en fait des chances de vivre. »

<sup>139</sup> « Que ma sottise trouve en ta justice quelque recours ! »

pareillement remise sur l'*uxor*. De fait, lorsque Philumène, l'épouse de Pamphile, décide de retourner chez ses parents, refuse de voir ses beaux-parents et d'habiter dans le foyer familial, Lachès accuse sa femme, Sostrata, d'être la cause de ses tourments avant même de chercher si le problème ne vient pas de la part de Philumène. — Ce qui, rappelons-le, est le cas. — En effet, avant de se marier avec Pamphile, Philumène a été violée et est tombée enceinte de son agresseur. Quand elle n'a plus pu le cacher, elle ne pouvait rester aux côtés de la famille de son mari. Le mariage n'ayant pas été consommé, ce dernier se serait douté que l'enfant attendu n'était pas supposément le sien. Les propos que tient Lachès à sa femme cherchent à lui faire porter toute culpabilité. En effet, le départ de Philumène chez ses parents ne lui incombe pas seulement. Son comportement a, en plus, porté atteinte à son fils, à son mari, mais aussi à elle-même. Le principe de l'honneur est abordé. Le *senex* emploie le verbe *dedecoras*. Ce verbe utilisé au sens figuré transmet cette idée de déshonneur, de souillure<sup>140</sup>. En plus de cela, Térence a recouru aussi à l'association de verbe *paras* avec le substantif *luctum* que nous pouvons aisément traduire comme « tu prépares le malheur, le chagrin de ton fils ». Sostrata est décrite comme la cause de l'état de Pamphile. Cela est ironique, car, jusqu'ici, le jeune homme était un peu réticent face à son mariage avec Philumène. En effet, à plusieurs reprises, il fait part de ses doutes quant à son union avec la jeune fille. Lachès parle aussi d'*inimici*. D'ailleurs, dans ce vers, il est intéressant d'observer la position de ce substantif. En effet, nous pouvons observer que celui-ci est postposé après le nom *amicis*. Cela renforce la portée significative d'*inimici* et contraste les deux concepts (amitié-inimité). Nous supposons donc l'affermissement des propos de Lachès et la mise en exergue des conséquences du comportement qu'il attribue à Sostrata. Il n'y a pas d'entre-deux. Enfin, il est important de souligner le caractère solitaire que joue Sostrata. L'utilisation de l'adjectif *sola* marque cette affirmation ainsi que les deux déterminants (*haec* et *tua*) qui accompagnent le substantif *inpudentia*. En effet, ceux-ci déterminent tout à fait que l'impudence qui est à l'origine du départ de Philumène est seulement attribuée à Sostrata.

« *Quae me et te et familiam dedecoras, filio luctum paras, tum autem ex amicis inimici ut sint nobis ad fines facis qui illum decrerunt dignum suos cui liberos committerent ? Tu sola exorere quae perturbes haec tua inpudentia.* »<sup>141</sup>

<sup>140</sup> GAFFIOT F., 2016, *dedecoro, aui,atum, are* dans Gaffiot

<sup>141</sup> « Toi qui nous déconsidères, et moi et toi et notre famille, qui prépares les malheurs de ton fils... Et avec cela tu nous fais des ennemis des gens d'une maison alliée, qui étaient nos amis, et qui ont jugé celui-là digne de se voir confier leur enfant. Tu te réveles comme l'auteur unique de tous ces désordres par ton impertinence. » (Trad. J. MAROUZEAU)

La faute n'incombe pas à plusieurs personnes, mais à Sostrata et à elle seule. D'ailleurs, quelques vers plus loin (v.229), Lachès affirme de nouveau qu'elle est la seule responsable.

« *In te omnis haeret culpa sola, Sostrata !* »<sup>142</sup>

De nouveau, dans le passage ci-dessous (v.219-220), Lachès considère sa femme comme responsable de la situation. Il pense que sa belle-fille déteste Sostrata et juge d'ailleurs cette dernière digne d'être haïe, il dit clairement à sa femme qu'il n'est pas étonnant que sa belle-fille lui voue une certaine aversion (*minimeque adeo est mirum*). Il va plus loin encore en lui disant que, si le contraire s'était passé et que Philumène ne l'avait pas détestée, cela aurait été étonnant (*et ni id fecisset, magis mirum foret*). Notons ici la structure de la phrase. Il est intéressant de souligner le double emploi de l'épithète *mirum*. Celui-ci est à chaque fois utilisé avec le verbe *esse*. Cependant, son mode diffère selon le sens que porte la phrase. Le verbe *est* est conjugué au présent de l'indicatif. Il s'agit ici d'un temps du réel, qui permet à Lachès d'exprimer un jugement actuel : selon lui, il n'est pas du tout étonnant (*minime mirum est*) que Philumène déteste Sostrata. Il s'agit d'un fait qu'il présente comme évident, naturel. Le présent permet ainsi d'enraciner cette affirmation dans le temps de l'énonciation, c'est-à-dire dans la réalité immédiate du personnage. Ensuite, dans la seconde partie de la phrase, on trouve *fecisset*, une forme conjuguée au subjonctif plus-que-parfait. Ce temps est typiquement utilisé dans les hypothèses irréelles du passé. Lachès imagine ici une situation contraire aux faits : « si elle n'avait pas détesté Sostrata... ». Il suppose une action qui n'a pas eu lieu, mais qu'il prend comme point de départ pour exprimer un raisonnement conditionnel. L'emploi du subjonctif marque bien cette distance avec la réalité : on est dans l'ordre du possible non réalisé. Enfin, le verbe *foret* complète cette construction hypothétique. Il s'agit d'une forme ancienne du verbe *esse*, correspondant à l'imparfait du subjonctif de *fore*. Il se traduit ici par « cela aurait été plus étonnant ». Le verbe exprime donc la conséquence irréelle de l'hypothèse précédente : si Philumène n'avait pas détesté Sostrata, cela aurait été encore plus surprenant. Cette utilisation du subjonctif donne une certaine souplesse à la phrase et renforce son ton ironique : Lachès ne fait pas que blâmer sa femme, il tourne presque en dérision l'idée qu'on puisse ne pas la haïr. En résumé, le passage articule donc un temps du réel (le présent *est*) avec deux temps de l'irréel (les subjonctifs *fecisset* et *foret*), ce qui permet de contraster fortement la situation présente, considérée comme évidente, avec une situation hypothétique, jugée invraisemblable. Cette

---

<sup>142</sup> « C'est à toi seule qu'incombe la faute, Sostrata. » (Trad. J. MAROUZEAU)

construction renforce l'idée de Lachès selon laquelle l'attitude de Philumène est non seulement compréhensible, mais totalement prévisible. A cela s'ajoute, dans les deux parties de la phrase, un adverbe. Il s'agit soit de *minime* soit de *magis*. Remarquons que ces deux adverbes sont antonymes, traduits littéralement tous les deux par très peu, et plus/beaucoup. Nous pouvons observer que la structure de la phrase apporte une certaine esthétique au vers, mais aussi qu'elle renforce cette idée soulevée par Lachès qu'il était étonnant que Philumène ne porte pas une aversion envers sa belle-mère.

« *Iampridem equidem audiui cepisse odium tui Philumenam, minimeque adeo est mirum, et ni id fecisset, magis mirum foret. Sed non credidi adeo ut etiam totam hanc odisset domum; quod si scissem, illa hic maneret potius, tu hinc isses foras.* »<sup>143</sup>

Dans le passage ci-dessous, nous assistons aussi à un rejet de faute de la situation sur l'*uxor*. Cependant, celui-ci ne se fait plus de la part du mari, mais il est émis par le fils. Pamphile prend sa mère comme excuse afin de justifier ses choix. Effectivement, dans les vers 477 à 481 de l'*Hécyre*, nous pouvons assister aux propos que tient Pamphile. Nous pouvons tirer la conclusion qu'il est plus facile pour lui d'expliquer le rejet qu'il a envers Philumène à cause du soi-disant différend entre sa mère et la jeune fille. Pamphile incrimine, dans un premier temps, le comportement de sa femme vis-à-vis de sa mère. Il estime qu'elle manque de respect envers sa mère et qu'elle ne fait pas preuve de la tolérance ni de la mesure qui devraient caractériser son attitude à l'égard de celle-ci (*mores toleret sua modestia*). Dans un deuxième temps, il préfère dire choisir sa mère en raison de l'amour filial qu'il lui porte et qu'il lui doit (*pietas matris*). Cette fois-ci, au-delà de remettre en cause la culpabilité de Sostrata dans le départ de Philumène, Pamphile justifie la raison de son action par sa mère. Encore une fois, la figure masculine se dédouane de l'implication qu'il joue dans sa propre décision. En somme, la faute repose, dans ce cas-ci, sur sa femme, Philumène, qui n'a pas fait preuve d'un comportement suffisant pour vivre en adéquation avec sa mère, mais Pamphile prend aussi l'excuse de sa mère afin de justifier ses propres choix et actions. Rappelons que le discours que tient à ce moment-là Pamphile est énoncé, car ce dernier ne veut pas dire la vérité, à savoir que Philumène est enceinte d'un enfant qu'il pense être d'un autre homme.

---

<sup>143</sup>« En fait, depuis longtemps, j'ai appris que Philumène t'a prise en aversion ; et ce n'est pas du tout étonnant ; si elle ne l'avait pas fait, c'est plutôt cela qui m'étonnerait. Mais je n'ai pas cru que c'était au point de faire détester tout dans notre maison ; si je l'avais su, c'est bien plutôt elle qui serait restée ici, et toi qui aurais pris la porte. » (Trad. J. MAROUZEAU)

« *Sed quando sese esse indignam deputat mari meae cui concedat cuiusque mores toleret sua modestia neque alio pacto componi potis inter eas gratia, segreganda aut mater a me est, Phidippe, aut Philumena. Nunc me pietas matris potius commodum suadet sequi.* »<sup>144</sup>

A plusieurs reprises, nous avons démontré, grâce à l'analyse de quelques extraits, que la figure féminine, dans le théâtre térencien, est souvent rabaissée par les personnages masculins. En outre, l'origine d'un conflit ou d'une situation compliquée est également rejetée sur la femme. Cependant, elle n'a souvent pas commis de tort à l'exception d'être une femme... Cette perception de la femme à travers les pièces de Térence est-elle fidèle à celle qu'avaient les Romains ? Afin de répondre à cette question, nous nous aiderons des informations qui ont été abordées dans la section précédente.<sup>145</sup> Il n'est pas étonnant que les personnages féminins dans les œuvres térenciennes subissent un rabaissement dû à leur condition féminine. En effet, nous savons que la femme n'avait aucun droit juridique et qu'elle était sous la tutelle de son mari ou de son père. A l'exception de certaines familles aisées, la femme n'avait pas le droit d'exprimer son opinion. Elle subissait une domination totale de la part de son mari. Ce dernier avait tous les droits sur elle. En outre, les mariages étaient souvent arrangés de telle sorte à en tirer les meilleurs profits. Il n'y a donc rien d'étonnant dans le fait qu'une figure scénique féminine soit l'objet de rabaissements et de menaces de la part de son propre mari. Celui-ci se sentait supérieur et ne court aucun risque lorsqu'il se comporte de manière brutale et violente envers son épouse. Concernant la scène dans l'*Heautontimoroumenos*, qui rapporte que l'infanticide souhaité par Chrémès n'a pas eu lieu et la fureur de ce dernier quand il l'apprend, nous savons désormais qu'il est légal qu'un père demande l'exposition ou l'abandon de son enfant. Si cet enfant était une fille, cela était encore plus récurrent. En effet, une fille ne pouvait pas s'élever comme un garçon pouvait le faire. Au contraire, la charge de la dot pouvait rebuter certains pères. En conséquence, la scène qui se déroule lorsque Chrémès dispute Sostrata parce que cette dernière n'a pas obéi et a gardé leur fille est tout à fait vraisemblable à ce qui aurait pu se faire au II<sup>e</sup> siècle. Chrémès était premièrement tout à fait en droit de réclamer l'abandon de sa fille. Deuxièmement, se mettre en colère contre sa femme nous semble tout à fait compréhensible selon les mœurs de l'époque. En effet, sa femme a défié son autorité et remis

---

<sup>144</sup>« Mais puisqu'elle estime qu'il n'est pas de sa dignité de céder à ma mère et de supporter ses façons avec la déférence qu'elle lui doit, puisqu'il n'y a pas d'autre moyen d'obtenir qu'elles s'arrangent entre elles de bonne grâce, il faut que je me sépare ou de ma mère, Phidippe, ou de Philumène. Or la piété filiale me conseille de prendre plutôt les intérêts de ma mère. »

<sup>145</sup> Voir chapitre III.1.2.

son statut de supériorité hiérarchique<sup>146</sup> en cause. Chrémès a perdu la face devant son épouse qui a décidé d'agir comme elle le souhaitait. Ainsi, ce dernier se doit de tenir des propos brusques et violents envers sa femme afin de garder sa supériorité.

En conclusion, il paraît tout à fait plausible que la violence conjugale présente dans les extraits analysés soit semblable aux traitements que subissaient les femmes au II<sup>e</sup> siècle ACN. Gardons cependant en tête que ces paroles, menaces et rabaissements sont intégrés dans une comédie. De cette manière, certains discours que tiennent les personnages ont pu être écrits de façon à provoquer un rire chez les spectateurs.

### 2.1.2. La violence sexuelle

Au-delà des différentes formes de violence conjugale citées et développées ci-dessus, nous accorderons une importance à la place du viol dans les récits de Térence. En effet, cet acte violent revient à plusieurs reprises au cours des œuvres du dramaturge. Au moins un épisode de viol envers une jeune fille est présent dans la majorité des pièces. Ce fait violent se retrouve être un élément essentiel pour la trame, mais il peut aussi se trouver être la solution à l'intrigue, les personnages y trouvant le dénouement à leurs problèmes. Par exemple, dans la pièce *l'Hécyre*, l'intrigue qui empêchait que Pamphile reprenne son épouse parce qu'il la croyait enceinte d'un autre homme se retrouve être résolue lorsque l'on découvre que le violeur de Philumène n'est autre que Pamphile lui-même<sup>147</sup>. L'acte du viol est alors perçu de différentes manières selon le statut de la victime dans le récit ou bien les personnages concernés. Il peut être perçu comme tout à fait violent et agressif, tout comme il peut être considéré comme anodin et sans intérêt ou encore comme un heureux événement lorsqu'il arrange la situation de plusieurs. Nous développerons ces aspects grâce aux différents extraits qui suivent.

Dans le *Phormion* (v.1017-1018), on assiste à un phénomène très particulier de l'utilisation de l'excuse du viol. En effet, lorsque la femme de Chrémès, Nausitrata, découvre que son mari a une fille bâtarde, le frère de ce dernier, Démiphon, décide de lui venir en aide. A la place d'avouer la vérité et dire à Nausitrata que Chrémès avait une relation avec une autre femme et que, de leur relation consentie, est née une enfant, les deux *senes* trouvent préférable d'inventer que Chrémès avait abusé de vin (*uinolentus*) et était saoul. Cela aurait eu pour conséquence le viol d'une jeune inconnue qui serait tombée enceinte par la suite. Démiphon a d'ailleurs recours au substantif *mulierculam* afin de nommer cette femme. Ce nom est utilisé

---

<sup>146</sup> Nous assistons aussi à une subversion de la relation dominant-dominé (voir chapitre II) que Chrémès essaie de réparer en dégradant sa femme et en imposant son statut supérieur.

<sup>147</sup> Voir analyse extrait *Hécyre* (v.828-833)

afin de renvoyer à l'image d'une femme faible ou même d'une femme de plaisir<sup>148</sup>. Il est intéressant d'accorder une attention particulière à cette appellation dans le contexte de cette phrase. De fait, est-ce que Térence a décidé d'utiliser ce substantif pour souligner que la femme était faible et que, ayant bu, Chrémès a pu en profiter plus facilement ? Ou bien ce nom justifiait-il les faits du vieillard ? En effet, le fait que Chrémès ait eu des rapports avec une prostituée et non une femme ordinaire ne l'excuse-t-il pas un peu plus auprès de sa femme d'avoir eu une relation extra-conjugale ? Notons que les deux vieillards se sentirent plus à l'aise et jugèrent préférable d'excuser Chrémès en affirmant que, ivre, il avait agressé une jeune femme, plutôt que d'avouer qu'il entretenait une relation de longue durée avec une autre femme que la sienne. En somme, dans ce cas-ci, le viol est considéré comme une excuse qui sert à atténuer, à excuser le comportement d'un homme adultère devant sa femme.

« *Vinolentus fere abhinc annos quindecim. Mulierculam eam compressit unde haec natast,  
neque postilla umquam attigit.* »<sup>149</sup>

Le passage ci-dessous (v.828-833), extrait de l'*Hécyre*, témoigne du dénouement de la pièce. Cette conclusion heureuse est possible car il est révélé au grand jour que l'enfant que porte Philumène est en fait celui de son mari, qui avait précédemment été son agresseur. En effet, tout du long, Philumène essaie de cacher sa grossesse non désirée en retournant vivre chez ses parents. Cette décision cause, d'ailleurs, quelques quiproquos entre les autres personnages. Quand son mari le découvre, il décide de la renier et invente des excuses pour justifier ce rejet auprès de ses parents. Cependant, la fin de la pièce nous apprend que, bien que Philumène ait été violée, c'est une chance et une joie que ce viol a, en fait, été commis par son propre mari. Situation ironique, n'est-ce pas ? D'autant plus que l'auteur de cette révélation se trouve être l'ancienne maîtresse de Pamphile. Celle-ci a fait le lien grâce à un anneau (*anulum*) qu'elle a reçu de son ancien amant. Il s'avère que cet objet avait été arraché à Philumène durant son agression. En somme, le hasard qui unit Philumène et Pamphile comme femme et mari alors qu'ils avaient auparavant eu une relation d'agressée/agresseur se révèle être bien accueilli par l'ensemble des personnages. En effet, Pamphile se réjouit, il peut dès lors reprendre sa femme et Sostrata se retrouve être lavée de toute culpabilité quant à son comportement qui était jugé mauvais envers sa belle-fille. D'un autre côté, apprendre que Pamphile est son violeur peut aussi être considéré comme une aubaine pour Philumène. De fait, apprendre que l'enfant qu'elle

<sup>148</sup> GAFFIOT F., 2016, *muliercula*, ae dans Gaffiot

<sup>149</sup> « Etant pris de vin, il y a quelque quinze ans, il a violenté la pauvre femme de qui est né cette fille, et il n'a plus eu ensuite de contact avec elle. » (Trad. J. MAROUZEAU)

porte est aussi celui de Pamphile permet à ce dernier de pouvoir clamer haut et fort ses sentiments à son encontre et cela lui permettra aussi de pouvoir habiter, vivre et consommer son mariage avec Philumène. En bref, le fait que Pamphile a commis ce viol est à la fois ce qui cause tous les problèmes durant la pièce, mais également ce qui résout l'intrigue.

« *Homo se fatetur ui in uia nescio quam compressisse dicitque sese illi anulum, dum luctat, detraxisse... indest cognitio facta Philumena esse compressam ad eo et filium inde hunc natum. Haec tot propter me gaudea illi contigisse laetor.* »<sup>150</sup>

De plus, avant de savoir que Pamphile était l'auteur des faits, notons bien que le violeur était désigné de manière péjorative, comme le démontre l'extrait suivant (v.383). Ici, Pamphile est alors qualifié de *inprobo* par la mère de Philumène, à savoir quelqu'un dont la conduite ne peut être approuvée, quelqu'un de mauvais.<sup>151</sup> La mère de Philumène juge donc que son viol est répréhensible et que l'auteur de cet acte est un criminel. Cependant, nous pouvons nous poser ces questions : le viol dont a été victime Philumène est-il d'autant plus criminel parce que celle-ci est tombée enceinte alors qu'elle était promise à un autre homme ? Que se serait-il passé si Philumène avait seulement été violée sans subir de conséquences de ce type ? Aurait-elle caché son viol à son mari ? Pamphile l'aurait-il aussi rejetée en apprenant les faits ? En nous basant sur ce que nous avons développé dans la section précédente<sup>152</sup>, nous pouvons supposer que la grossesse rend le crime impossible à cacher et aggrave les conséquences sociales, remettant en cause l'honneur de la jeune femme et de sa famille, ainsi que la légitimité du mariage. En effet, en portant atteinte à la *pudicitia* de la jeune fille, Pamphile a réduit les chances de mariage de Philumène, car les conséquences de son viol sont visibles aux yeux de tous. Même sans grossesse, le viol aurait eu de lourdes conséquences sociales : Philumène aurait été déshonorée et sa famille aurait sans doute tenté de dissimuler l'affaire. Si Pamphile avait appris le viol, il aurait probablement rejeté Philumène, car la société romaine attachait une grande importance à la pureté de l'épouse. Finalement, dans la pièce, la situation ne se résout que lorsque l'on découvre que Pamphile est lui-même l'auteur du viol, ce qui permet, selon la logique sociale de l'époque, de « réparer » le crime par le mariage.

---

<sup>150</sup> « Mon homme avoue que dans la rue il a fait violence à une je ne sais qui, et il dit lui avoir, pendant qu'elle se débattait, enlevé son anneau... par là on fait la découverte que celle qu'il avait violentée, c'est Philumène, et que c'est ainsi qu'il lui est né un fils. Je suis heureuse que toutes ces joies lui soient venues par moi. » (Trad. J. MAROUZEAU)

<sup>151</sup> GAFFIOT F., 2016, *improbus, a, um* dans *Gaffiot*

<sup>152</sup> Voir chapitre III.1.2. ET III.1.3.



« *Nam uitium est oblatum uirgini olim ab nescio quo inprobo.* »<sup>153</sup>

L'extrait suivant (v.385) est tiré de la pièce l'*Eunuque*. Ce sont les paroles de Chéréa lors d'une discussion qu'il a avec Parménon, l'esclave de son frère. Au cours de celle-ci, Chéréa, sous les conseils du *seruus callidus*, décide de se faire passer pour l'eunuque de la maîtresse de maison, Thaïs, afin de profiter de la jeune fille qu'elle loge. Le propos qu'il énonce sonne comme une justification de ses futurs actes. De fait, il dit clairement qu'il va abuser les jeunes femmes comme elles abusent des hommes. Cela explique ses futures actions. Accordons une attention particulière à la construction de la phrase. Le verbe *fallere* est répété deux fois. La première fois, il est utilisé à l'indicatif futur actif à la première personne du singulier dont le sujet est Chéréa. La deuxième fois, il est utilisé à l'indicatif présent, mais avec un sens passif. Le sujet de ce verbe n'est autre que les hommes dans leur ensemble. Le complément d'agent est exprimé par *ab illis*, *illis* renvoyant aux femmes en général. Ici, Térence donne une portée générale à la complétive. De fait *ut ab illis fallimur* peut se traduire de cette manière : comme nous, les hommes, sommes trompés par ces femmes-là. La présence conjointe de ces deux mêmes verbes qui ont évidemment la même portée sémantique, mais dont la voie est différente (l'un est à l'actif, l'autre au passif) consolide l'idée que Chéréa est persuadé et a l'intention de tromper Thaïs et Pamphila comme les femmes trompent ordinairement les hommes. L'adverbe *itidem* (signifiant « de la même manière »)<sup>154</sup> renforce notre précédent propos.

Le démonstratif *eas* renvoie à Thaïs et Pamphila. Effectivement, il compte tromper les deux *uirgines* en se faisant passer pour un eunuque. Il tendra un piège de plus à Pamphila, car, en plus d'abuser de sa confiance, il abusera de la jeune fille elle-même.

En bref, dans cet extrait, il n'est pas vain de remarquer que Chéréa met sur le même plan les méfaits qu'il compte commettre et la façon dont les femmes trompent les hommes de manière générale. Cette affirmation sonne comme une justification à ses prochains actes. Par ces propos, il rassure Parménon (qui jugeait les desseins de son maître être une *flagitum*, une infamie) et se rassure peut-être lui-même quant à sa décision.

« *Nunc referam gratiam atque eas itidem fallam ut ab illis fallimur.* »<sup>155</sup>

Les passages que nous abordons maintenant concernent le statut de l'agressée et des différences que cela engendre quant à la perception du viol dans le récit de Térence. Rappelons

---

<sup>153</sup> « Elle a jadis, jeune fille, subi la violence de je ne sais quel misérable. » (Trad. J. MAROUZEAU)

<sup>154</sup> GAFFIOT F., 2016, *itidem* dans *Gaffiot*

<sup>155</sup> « Je rends aujourd'hui la pareille en les abusant comme elles nous abusent. » (Trad. J. MAROUZEAU)

que les pièces de théâtre de Térence se déroulent dans la cité d'Athènes. Les lois athéniennes sont donc de vigueur.

Dans cet extrait, issu des *Adelphes* (v.686-687), Micion s'adresse à Eschine, qui a commis une faute grave en séduisant une jeune fille, Pamphila, sans en avoir le droit. Micion reconnaît la gravité de l'acte (*peccatum magnum*), mais il tente cependant de le relativiser en le qualifiant de faute humaine (*humanum tamen*) et en soulignant que même des hommes bien ont commis des erreurs similaires (*facere alii boni*). A propos de la jeune fille, Micion est clair : Eschine n'était pas en droit de la toucher (*non ius fueras tangere*), parce que cette jeune fille est une *uirgo*, une jeune fille.

« *Virginem uitiasti quam te non ius fuerat tangere. Iam id peccatum magnum primum, at humanum tamen : fecere alii saepe item boni.* »<sup>156</sup>

Dans l'échange ci-dessous tiré de la comédie l'*Eunuque* de Térence (v.857-858), un dialogue tendu oppose Pythias, la servante, à Chéréa, le jeune homme qui vient de commettre un viol. Pythias demande avec indignation s'il trouve que c'est peu de choses de violer une jeune femme citoyenne (*uirginem ciuem*). Chéréa répond qu'il croyait que celle-ci était esclave (*conseruam*). La question de Pythias met en accusation Chéréa au vu de la gravité morale et civique de l'acte qu'il a commis : il ne s'agit pas simplement d'une faute privée, mais d'un outrage à une citoyenne, une jeune fille vierge, donc socialement et juridiquement protégée. Le viol est présenté ici non seulement comme une violence sexuelle, mais aussi comme un crime contre l'ordre social. En soulignant que la victime est une *ciuis*, Pythias appelle à une justice fondée sur le statut et l'honneur. Si l'on analyse la réponse de Chéréa, nous pouvons supposer que, selon lui, l'acte aurait été moins grave s'il avait concerné une esclave. Il prétend d'ailleurs s'être trompé sur l'identité de la victime. Ainsi, Chéréa tente de réduire la culpabilité de son geste en invoquant cette prétendue erreur de statut. Cela suppose qu'il était moins grave de commettre un viol sur une esclave que sur une citoyenne. Nous analyserons ultérieurement la différence de statut au sein de la République romaine ainsi que ce qu'implique cette disparité concernant la considération de la victime<sup>157</sup>. Il est, de plus, intéressant de s'attarder sur la personne qui lui fait cette remarque. Effectivement, c'est Pythias, la servante de Thaïs qui fait remarquer à Chéréa, homme libre, qu'il a abusé d'une citoyenne. Nous pouvons y voir une subversion des statuts. C'est la servante qui fait cette réflexion à un homme de statut

---

<sup>156</sup> « Tu as violé une jeune fille, que tu n'avais pas le droit de toucher. C'est là déjà une première faute ; mais c'est humain après tout ; souvent d'autres l'ont fait, qui étaient aussi d'honnêtes gens. » (Trad. J. MAROUZEAU)

<sup>157</sup> Voir fin de la section

« supérieur »<sup>158</sup>. Ordinairement, les hommes de ce statut se retrouvent en position de force. Dans ce cas, Pythias parvient à remettre cet homme en question et le positionne face à ses propres erreurs.

« PY : *An paullum hoc esse tibi uidetur uirginem uitare ciuem ?*

CH : *Conseruam esse credidi.* »<sup>159</sup>

Ce dernier extrait (v.877-878), issu lui aussi de la comédie l'*Eunuque*, est prononcé par Chérée lors d'une discussion avec Thaïs après qu'il a violé Pamphila. La phrase marque un tournant dans le discours du personnage : il reconnaît implicitement la gravité de son acte, mais tente de le justifier en invoquant l'amour plutôt que l'intention de nuire. En effet, la phrase qu'il prononce à Thaïs ressemble fortement à une justification. L'amour est la cause de l'acte qu'il a commis. S'il a abusé de la confiance de Thaïs, mais aussi de Pamphila c'est uniquement au nom de l'amour qu'il porte à cette dernière. D'ailleurs, Thaïs, grâce à cette justification de la part de Chérée, le pardonne. L'amour est l'excuse à un crime. De fait, celle-ci déclare très clairement qu'il est plus facile de pardonner à l'auteur du crime parce qu'il a été poussé par l'amour (*propterea mage ignosco tibi*). Le fait que ces paroles soient prononcées par le jeune homme lui-même prouve aussi que ce dernier se rend compte de ses agissements et qu'il ressent le besoin de s'expliquer, de se justifier. Il est aussi intéressant, dans ce cas, de remarquer l'absence de l'opinion et de l'avis de la victime. C'est devant Thaïs, la maîtresse de la jeune fille, qu'il s'excuse et se justifie. Et c'est d'ailleurs celle-ci qui lui accorde son pardon. Nulle part, dans la pièce de Térence, Chérée n'a exprimé le besoin de se faire pardonner ou de se justifier auprès de Pamphila. Comme expliqué précédemment, aucune parole n'est accordée à la *uirgo*, pourtant celle-ci se retrouve au cœur des violences. En bref, de nouveau, la violence faite à une femme est justifiée et excusée non seulement par un homme, mais aussi par une femme qui se montre compréhensive face à la situation.

« Chérée : *Vnum hoc scito, contumeliae non me fecisse causa ; sed amoris.*

Thaïs : *Scio, et pol propterea mage nunc ignosco tibi. Non adeo inhumano ingenio sum, Chaerea, neque ita inperita ut quid amor valeat nesciam.* »<sup>160</sup>

---

<sup>158</sup> Voir chapitre II.3., dans ce cas-ci également, nous nous retrouvons face à une subversion des rapports dominant-dominé.

<sup>159</sup> « Pythias: Tu trouves que c'est peu de choses, de violer une jeune fille qui est citoyenne ?  
Chérée : Je l'ai crue camarade d'esclavage. » (Trad. J. MAROUZEAU)

<sup>160</sup> « Chérée : Sache seulement une chose, c'est que je n'ai pas agi pour lui faire affront, mais par amour.  
Thaïs : Je le sais, et c'est pour cela, par Pollux, que je te pardonne plus facilement. Je n'ai pas le cœur dur, Chérée, et je ne suis pas novice au point d'ignorer le pouvoir de l'amour. » (Trad. J. MAROUZEAU)

En conclusion, la violence que nous appelons conjugale et sexuelle se manifeste de plusieurs manières au cours des œuvres de Térence. En passant du rabaissement de sa condition féminine à une agression physique et morale, le personnage féminin, que ce soit en tant que *uirgo* ou *uxor*, traverse bien des situations. La question maintenant est de savoir à quel point cette représentation de la société est réelle ? Qu'en est-il du viol ? Était-il passé sous silence quand il était commis envers une femme non libre ? Quelles sanctions encourait l'auteur de l'agression ?

Grâce aux développements historiques que nous avons établis antérieurement<sup>161</sup>, nous pouvons affirmer que le viol d'une femme libre pouvait être considéré comme un crime, principalement en raison des conséquences sociales et de l'atteinte au patrimoine familial. Concernant les femmes non libres, il était généralement nié ou banalisé, avec très peu de recours pour les victimes et des sanctions relevant davantage de l'économie de l'esclavage que d'une justice personnelle ou protectrice. Quand un procès avait lieu, c'est parce que le parent ou le maître voulait réparation au préjudice qu'il considérait lui-même avoir subi. Dans les pièces de Térence, si le viol avait été commis sur une jeune fille libre, il y a impérativement une réparation. En effet, dans l'*Eunuque*, Chérée se voit dans l'obligation d'épouser Pamphila dont il a abusé. Pareillement, dans l'*Hécyre*, nous découvrons que c'est Pamphile, l'époux de Philumène qui a violé cette dernière. Dès lors, tout est bien qui finit bien et le tort est réparé. Nous nous apercevons donc que tout viol, quand il est commis sur une jeune femme libre, dans les pièces de Térence, est pardonné et effacé grâce au mariage. Térence souligne également, dans l'*Eunuque*, l'importance du statut d'une femme quand elle est violée. En effet, violer une jeune fille libre peut avoir de plus grandes conséquences que de violer une esclave.

## 2.2. La violence paternelle

Entamons maintenant le sujet de la violence paternelle. Dans l'ensemble des comédies de Térence, les relations entre un père, le *senex*, et son fils, l'*adulescens*, y sont développées. Ceux-ci entretiennent souvent une relation de violence hiérarchique à cause du statut supérieur du père de famille. En effet, comme ce dernier est maître de l'autorité et des aspects tant moraux que financiers au sein de sa maison<sup>162</sup>, il n'est pas rare que le vieillard exerce une pression sur sa progéniture ou du moins, que celle-ci accorde une grande considération au jugement de son

---

<sup>161</sup> Voir chapitre III.1.2. et III.1.3.

<sup>162</sup> Voir chapitre III.1.

ainé. Nous analyserons plusieurs extraits afin d'observer la manière dont Térence articule les relations et les différends entre un père et son fils.

Le premier extrait nous vient de la pièce l'*Heautontimoroumenos* (v.260-261), Clinia tient ces propos après qu'il a vu son ancienne maîtresse enrichie. Rappelons que Clinia avait jadis décidé de tourner le dos à son père et de s'enfuir à l'étranger, car ce dernier n'acceptait pas la relation amoureuse de son fils. A son retour, autant Clinia que son père Ménédème éprouvent des regrets au sujet de ce qu'il s'est passé entre eux. Dans le passage ci-dessous, Clinia fait part de ses sentiments. Il dit qu'il a honte et pitié vis-à-vis de son père, car celui-ci l'avait mis en garde quant aux mœurs des femmes (*mores harum*) et de son ancienne maîtresse. Cependant, il avait fait fi de ces mises en garde (*monuisse frustra*), mais le regrette aujourd'hui. Lorsqu'il tient ce discours, il a non seulement ruiné sa relation avec son géniteur, mais aussi avec son amante. L'extrait ci-dessous montre combien un fils accorde de l'importance à l'opinion de son père, même si, initialement, il ne l'avait pas écouté et avait décidé de suivre son cœur.

« *Cuius nunc pudet me et miseret, qui harum mores cantabat mihi, monuisse frustra, neque eum potuisse umquam ab hac me expellere.* »<sup>163</sup>

Dans le passage ci-dessous, extrait du *Phormion* (v.153-154), nous faisons face aux craintes d'Antiphon quant au retour de son père. De fait, avec l'aide de son esclave Syrus, il a pris pour épouse la femme qu'il aimait en invoquant une loi athénienne selon laquelle une orpheline est remise entre les mains de son plus proche parent. Afin de mettre en place ce subterfuge, il s'est fait passer pour une personne de sa famille. Cependant, Antiphon s'inquiète maintenant de la réaction de son père lorsqu'il rentrera de son voyage et découvrira que son fils s'est marié avec une orpheline. Antiphon exprime clairement sa peur (*extimescam*) même s'il sait, qu'étant son père, l'homme ne lui veut ordinairement que son bien (*qui mihi consultum optime uelit esse*). Cela démontre qu'Antiphon a conscience que l'acte qu'il a commis ne va aucunement réjouir son père et il en a peur. Ce passage montre bien la tension entre, d'une part, l'amour manifeste de Démiphon pour son fils (amour dont celui-ci a pleinement conscience), et, d'autre part, la peur du fils, qui sait que son père désapprouvera sa liaison avec une orpheline lorsqu'il l'apprendra.

---

<sup>163</sup> « Aujourd'hui j'ai honte et peine pour lui (Ménédème), qui me chapitrait sur les mœurs de ces femmes, de penser que ses avertissements ont été vains, et qu'il n'a jamais pu obtenir que je me sépare de celle-ci. » (Trad. J. MAROUZEAU)

« *Adeon rem redisse ut qui mihi consultum optime uelit esse, Phaedria patrem ut extimescam, ubi in mentem eus aduenti uenit !* » <sup>164</sup>

Il peut être intéressant de notifier que, dans les deux extraits précédents, les préoccupations du fils quant à sa relation avec son père sont liées à une femme. En effet, dans le premier passage, Clinia avait méprisé les avertissements de son père pour vivre son idylle avec son amante et, dans le second, Antiphon craint la réaction de son père à cause de son mariage avec une femme. Nous pouvons observer que la femme est au cœur de ces tourments et qu'elle serait la cause du différend entre le père et le fils. Cette observation peut être liée avec ce que nous avons avancé dans le point antérieur<sup>165</sup> à savoir qu'une figure féminine est souvent au cœur des soucis des personnages masculins et que, par conséquence, la violence conjugale se manifeste à plusieurs reprises tout au long du *corpus* de Térence.

L'extrait suivant est également tiré du *Phormion* (v.482-483), le contexte est le même que pour le passage ci-dessus. Nonobstant, dans ce cas, le père d'Antiphon a appris le mariage de son fils et compte demander subséquemment l'avis de son frère, l'oncle de l'*adulescens*, afin de se positionner face à la situation. Après avoir craint l'arrivée de son père, Antiphon craint maintenant que son oncle rentre. Antiphon juge que son avenir est dans les mains de ce dernier. Il utilise d'ailleurs ces termes : *per eius unam, ut audio, aut uiuam aut moriar sententiam*. C'est par l'avis (*unam sententiam*) de Démiphon, qu'Antiphon connaîtra son sort. L'article *unam* est important dans le vers, car il spécifie et met en exergue le fait que ce soit l'unique opinion de Démiphon, sa réaction, lorsque son frère lui apprendra la nouvelle, qui définira son avenir. Evidemment, il est fort probable qu'Antiphon exagère ses propos afin de produire un effet comique<sup>166</sup>. Cependant, cela nous prouve quand même combien les figures paternelles comptent pour les *adulescentes* et combien elles peuvent impacter et être menaçantes.

« *Quantum metus est mihi uenire huc saluom nunc patruom, Geta ! Nam per eius unam, ut audio, aut uiuam aut moriar sententiam.* » <sup>167</sup>

Ci-dessous se trouve un extrait, issu de l'*Heautontimoroumenos* (v.1033-1034), que nous avons déjà analysé lors du chapitre précédent<sup>168</sup>. Celui-ci témoigne également de la

---

<sup>164</sup> « Faut-il en être venu là, Phédria, que de celui qui me veut le plus de bien, mon père, j'aie peur de lui, lorsque je m'avise de penser à son retour ! » (Trad. J. MAROUZEAU)

<sup>165</sup> Voir chapitre III.2.1.

<sup>166</sup> Rappelons, cependant, que le père avait un droit de vie ou de mort sur ses enfant (voir chapitre III.1.2.). Il est donc légitime qu'Antiphon craigne pour sa vie.

<sup>167</sup> « Que j'ai peur maintenant de voir mon oncle arriver à bon port, Géta ! Car c'est uniquement de son arrêt, à t'entendre, que dépend ma vie ou ma mort. » (Trad. J. MAROUZEAU)

<sup>168</sup> Voir chapitre II.1.

supériorité hiérarchique qu'a un père sur son fils. Effectivement, afin de rassurer Clitiphon concernant le fait que Sostrata et Chrémès sont bien ses parents respectifs, Chrémès décide d'utiliser ces adjectifs péjoratifs (*iners, fraus, helluo, ganeo, damnosus*). Ces attributs ont aussi pour but de qualifier son fils, mais aussi eux-mêmes. En somme, Chrémès ne se gêne pas d'utiliser l'insulte comme moyen de « rassurer » son enfant.

« *Si scire uis, ego dicam : gerro, iners fraus, helluo, ganeo, damnosus ; crede, et nostrum te esse credito.* »<sup>169</sup>

Les deux derniers extraits ne traitent pas de la violence paternelle d'un père envers son fils, mais envers sa fille. L'*Hécyre* est la seule pièce dans laquelle ce type de relation est abordé. Autant, précédemment, aucune relation physique violente d'un père envers son fils n'avait été relatée, autant c'est le cas envers une fille dans cette comédie. Cette violence est provoquée par Phidippe, le père de Philumène, alors que cette dernière refuse de retourner vivre chez sa belle-famille. Blasphème... Phidippe essaie de ramener sa fille à la maison. Dans ce premier extrait, le *senex* invoque son droit (*ius*) à contraindre (*cogam*) sa fille à faire ce qu'il ordonne (*imperem*). Cette affirmation démontre bien le statut supérieur que possède Phidippe sur sa fille non seulement en tant que père, mais aussi en tant qu'homme.

« *Etsi scio ego, Philumena, meum ius esse ut te cogam quae ego imperem facere.* »<sup>170</sup>

Dans ce dernier extrait, Phidippe avoue clairement qu'il a utilisé la force (*ui*) pour contraindre (*cogam*) Philumène à retourner vivre chez son mari. Encore une fois, nous pouvons observer une supériorité hiérarchique du *senex* vis-à-vis de la *uirgo*.

« *Nam postquam attendi magis et ui coepi cogere ut rediret...* »<sup>171</sup>

La scène ci-dessous n'aborde pas forcément une relation entre un père et son fils, mais concerne deux frères. Nous avons jugé utile de l'examiner. De fait, dans le passage ci-dessous, tiré de l'*Eunuque* (v.953-955), se manifestent des propos violents d'un frère à l'encontre de son pair. Au-delà d'une violence paternelle, cela démontre aussi une forme de violence familiale d'un individu masculin envers un autre. Cela aborde, d'une manière, une certaine vision de la conception de la violence lorsqu'elle est commise par un membre de la famille sur autrui. La

<sup>169</sup> « Si tu veux le savoir, je te le dirai : nigaud, fainéant, polisson, viveur, noceur, dissipateur ; crois-m'en, et crois au surplus que tu es notre fils. » (Trad. J. MAROUZEAU)

<sup>170</sup> « Encore que je sache, Philumène, que c'est mon droit de te contraindre à faire ce que j'ordonne. » (Trad. J. MAROUZEAU)

<sup>171</sup> « Car quand j'ai insisté davantage et que j'ai entrepris de la contraindre par force à s'en retourner... » (Trad. J. MAROUZEAU)

scène se déroule au moment où Pythias informe Parménon de l'agression subie par une jeune femme et de la réaction violente du frère de l'agresseur. Dans ce passage, Térence caractérise vivement les deux figures masculines centrales à travers une opposition nette. D'un côté, l'agresseur est désigné par l'expression *miser istic*, qui condense le mépris moral et social dont il est l'objet. Le terme *miser*, s'il peut parfois désigner un homme malheureux, prend ici une valeur clairement ironique, soulignant le caractère pitoyable du personnage qui a commis des actes atroces. Associé à *istic*, démonstratif péjoratif qui désigne « ce type-là » avec une distance dédaigneuse, l'ensemble constitue une forme de stigmatisation rhétorique. L'homme est ainsi désigné comme indigne, méprisable. De l'autre côté, le frère de la victime apparaît sous les traits d'un justicier brutal, qualifié de *frater uiolentissimus*. Le superlatif *uiolentissimus* n'est pas qu'un descriptif, il renvoie l'image d'un homme dont la violence est extrême, excessive, mais nécessaire afin de réparer et de corriger les actes honteux de son frère. Il devient ainsi l'incarnation d'une vengeance mue par la colère, la honte et les normes sociales exigeant réparation.

« *Eam istic uitiauit miser ; ille ubi id rescuiit factum frater uiolentissimus... conligauit  
primum eum miseris modis.* » <sup>172</sup>

En conclusion, les relations père-fils dans les récits de Térence sont développées de diverses manières. Tantôt la relation est régie par un sentiment de supériorité de la part du paternel, tantôt par l'inquiétude qu'éprouve un fils de décevoir son père. Nous avons pu observer une subtile différence dans le traitement qu'a un père envers sa fille. Dans ce cas-ci, le chef de famille affirme clairement la possession de sa progéniture et revendique ses droits sur celle-ci. Comment cette différence s'explique-t-elle au II<sup>e</sup> siècle ACN ? La différence dans la relation père-fils et père-fille chez Térence reflète la structure juridique et sociale du II<sup>e</sup> siècle dans laquelle l'autorité du *paterfamilias* était quasi absolue sur tous ses enfants<sup>173</sup>. Cependant, le contrôle sur la fille était encore plus manifeste, car elle représentait un enjeu direct de mariage qui pouvait conclure une alliance intéressante pour la famille<sup>174</sup>. Dans la pièce l'*Hécyre*, il est compréhensible que Phidippe ait recours à la violence afin de forcer sa fille à rentrer chez son mari. En effet, comme c'était un mariage de convenance, la famille de la jeune fille aurait eu beaucoup à perdre si son mari l'avait répudiée. A la suite de cet événement, la famille aurait pu ressentir une profonde honte et voir son honneur compromis. En outre, n'oublions pas que,

---

<sup>172</sup> « Ce misérable l'a violée. Quand son frère a appris le fait, lui qui est très violent... d'abord il l'a ligoté de misérable manière. » (Trad. J. MAROUZEAU)

<sup>173</sup> Voir chapitre III.1.2.

<sup>174</sup> *Ibid.*



selon le type de mariage qu'ont conclu les deux familles, le père continue à avoir une autorité sur sa fille et peut dès lors user d'une quelconque force et violence à son encontre.

Les sentiments de peur et de crainte que ressentent les *adulescentes* lors des différents extraits sont également légitimes. En effet, en sachant que les pères avaient tous les pouvoirs sur leurs enfants, ces derniers, s'ils n'avaient pas répondu à leurs attentes, pouvaient craindre une sentence. Cependant, dans quelques extraits<sup>175</sup>, la violence dite « paternelle » est psychologique. En effet, l'*adulescens* est pris de remords, de regrets ou encore de pitié. Ces sentiments affirment l'idée que les personnages térenciens sont dotés d'une psychologie développée. Par le poids des attentes, l'inquiétude de décevoir, la peur de la réprobation, parfois même l'intériorisation de la honte ou de la culpabilité ressentie par le fils, Térence explore le conflit intérieur, les sentiments nuancés et les dilemmes moraux.

### 2.3. La violence servile

Abordons, à présent, la violence à laquelle peuvent recourir les maîtres envers leurs esclaves. Dans les pièces de Térence, les esclaves sont omniprésents, souvent rusés, bavards, voire manipulateurs. Toutefois, derrière cette apparente légèreté se dessine une réalité plus sombre : celle de la condition servile et de la violence (physique, verbale ou sociale) qui l'accompagne. Nous analyserons dans les extraits suivants comment cette violence se manifeste ainsi que les causes (ou bien l'absence de cause dans certains cas). Nous apporterons aussi une certaine attention sur le procédé dont use Térence dans la subversion des valeurs et des mœurs au sein de la société.

Le premier extrait ci-dessous est issu de la comédie de l'*Heautontimoroumenos* (v.357), Syrus oppose la condition de Clitiphon avec la sienne. De fait, le personnage est conscient de sa condition d'esclave. Il sait que si son stratagème (à savoir qu'il a fait passer l'amante de Clitiphon pour celle de Clinia afin qu'ils vivent sous le même toit et qu'ils en profitent pour soutirer de l'argent à Chrémès) est découvert, il encourt des violences physiques de la part de son maître alors que le fils de ce dernier n'écopera que de simples remontrances. Cela souligne bien la différence qu'il y avait entre un homme de condition libre et un autre assujéti à l'esclavage. Nous pouvons nous attarder sur la structure intéressante du vers. En effet, ce dernier est construit en deux parties. La première est *tibi erunt parata uerba* et la seconde *huic homini uerbera*. La première met donc l'accent sur Clitiphon tandis que la deuxième concerne Syrus. Nous mettrons en évidence le dernier substantif de chaque partie

---

<sup>175</sup> Par exemple, l'*Heautontimoroumenos* (v.260-261)

(*uerba et uerbera*). Il est évident que Térence joue avec la graphie ressemblante de ces deux derniers. De plus, ces noms désignent tous les deux la conséquence de leurs actes. Pour Clitiphon, ce seront des paroles (*uerba*). Dans ce contexte, nous pouvons l'interpréter comme des sermons, des remontrances grâce à l'attribut *parata*. Dans le cas de Syrus, il a droit aux *uerbera*, c'est-à-dire, à la baguette, aux coups de fouet. Cette structure amène un effet comique à la situation. Nous pouvons parler de parallélisme autant dans la structure de la phrase que dans la condition des deux hommes. Ceux-ci sont nés avec deux conditions différentes, les conséquences de leurs actes respectifs sont aussi différentes. A noter que l'une d'elles a trait à la violence physique et est grandement plus violente que l'autre.

« *Tibi erunt parata uerba, huic homini uerbera.* »<sup>176</sup>

L'extrait ci-dessous est issu de la pièce l'*Heautontimoroumenos* (v.950-952), ces paroles sont tenues par Chrémès. Ce dernier, cible des moqueries et des provocations de la part de son esclave Syrus, décide de réaffirmer son autorité sur celui-ci. En guise de menaces, il décide de l'intimider avec des promesses de châtiments corporels s'il ne cesse pas sa mesquinerie. La structure même de la phrase renforce cette résolution. Le futur marqué par *dabo* et la condition *si uiuo* montrent une promesse de punition, à laquelle le personnage semble s'accrocher comme à une dernière preuve de son autorité. L'intensité de la colère est accentuée par la répétition de *adeo*, qui insiste sur la violence de la correction physique qu'il prévoit d'infliger à Syrus (*adeo exornatum, adeo depexum*). Ces termes, qui jouent sur des images d'apparence (orné<sup>177</sup>, peigné, mais aussi battu<sup>178</sup>), prennent ici un sens ironique et inversé : il va « peigner » Syrus dans le sens de le battre ou le corriger avec une sévérité mémorable. La fin de la phrase renforce cette amertume. Syrus est accusé de considérer son maître comme un objet de moquerie et de divertissement (*pro deridiculo ac delectamento*), ce qui souligne l'humiliation ressentie. Loin de l'image du maître tout-puissant, Chrémès se présente ici comme un homme vexé, en quête de rétablissement de sa dignité face à un subalterne qui s'est cru plus fin ou plus libre qu'il ne le devrait. Par ce discours, Térence donne à entendre non seulement un conflit entre maîtres et esclaves, mais aussi une critique sociale plus subtile sur les rapports de domination, le ressentiment et les jeux de pouvoir dans la comédie.<sup>179</sup> En outre, il démontre

<sup>176</sup> « On te réservera à toi des sermons, à l'homme que je suis des bâtons. » (Trad. J. MAROUZEAU)

<sup>177</sup> GAFFIOT F., 2016, *exornatus, a, um* dans Gaffiot

<sup>178</sup> GAFFIOT F., 2016, *depecto, pexum, ere* dans Gaffiot

<sup>179</sup> Quelques parties de ce paragraphe ont été reformulées par Chat GPT : OpenAI. (2023). ChatGPT (Mar 14 version). [en ligne]. Disponible sur : <https://chat.openai.com/chat>. (Consulté le 01/05/25)

lors de ce passage le stéréotype même du *seruus callidus* qui met sa mesquinerie à profit afin de se moquer de son maître. Ce stratagème permet une subversion des rôles sociaux<sup>180</sup>.

« *Sed Syrum quidem ego ne, si vivo, adeo exornatum dabo, adeo depexum ut dum uiuat meminerit semper mei, qui sibi me pro deridiculo ac delectamento putat.* »<sup>181</sup>

Le passage suivant est issu de la pièce le *Phormion* (v.75-76). Géta prononce ces paroles, car il avait pour ordre de surveiller Phédria et Antiphon lorsque leurs deux pères sont partis en voyage. Celui-ci, au début, a décidé de s'imposer lorsqu'il jugeait le comportement des jeunes hommes inapproprié. Cependant, Géta en a subi les conséquences. De fait, sa surveillance n'a pas plu aux *adulescentes* qui ont décidé d'utiliser la force physique contre l'esclave. En effet, Géta utilise l'expression *scapulas perdidit*, traduite littéralement par « j'ai perdu mes épaules ». Cette locution, propre aux esclaves<sup>182</sup>, transmet l'idée que l'esclave a reçu une quelconque violence physique sur ses épaules, que ce soit des coups de baguette ou des coups de fouet, il a été battu. Cet extrait démontre que, même lorsque l'esclave obéit à son maître et donc, rappelons-le, au patriarche de la famille, celui-ci peut subir des conséquences de la part du jeune homme si ses actes ne lui conviennent pas. En effet, ce dernier est d'un statut hiérarchique supérieur à l'esclave et peut se permettre de lui infliger des punitions.

« *Coepi advorsari primo : quid uerbis opust ? Seni fidelis dum sum, scapulas perdidit.* »<sup>183</sup>

L'extrait ci-dessous issu du *Phormion* (187-188) est un peu spécial. De fait, il ne traite pas seulement de la violence servile dont est victime l'esclave, mais de la fidélité qu'il témoigne envers son maître. Les propos suivants sont ceux de Géta. Il dit craindre le retour de son maître (*paueo mihi*), car il craint la réaction de ce dernier lorsqu'il découvrira que son fils, Antiphon, s'est marié avec une orpheline en son absence. Géta avait pour consigne de le surveiller. En conséquence, il n'est pas anodin que celui-ci craigne la réaction de son maître. Nonobstant, les paroles du personnage nous indiquent qu'il a d'autant plus peur pour Antiphon que pour lui. Géta se fait plus de soucis des conséquences que pourrait subir Antiphon lorsque son père

---

<sup>180</sup> Voir chapitre II. Dans ce cas, le maître veut rétablir son autorité sur son esclave qui a pris le dessus. Le rapport dominant-dominé est bouleversé et l'esclave prend, le temps d'un instant,

<sup>181</sup> « Quant à Syrus, je lui administrerai, si je vis, une telle correction, une telle raclée que, sa vie durant, il se souviendra toujours de moi, lui qui pense que je suis là pour son divertissement et sa délectation. » (Trad. J. MAROUZEAU)

<sup>182</sup> TÉRENCE, *Comédies : Heautontimoroumenos et Phormion*, texte établi et traduit par Jules Marouzeau, Paris, Les Belles Lettres, 2018, p.122

<sup>183</sup> « Au début, j'ai voulu me mettre en travers ; mais que te dirai-je ? A vouloir être fidèle envers le vieux, j'ai ruiné mes omoplates. » (Trad. J. MAROUZEAU)

apprendra son union (*tum Antipho me excruciat animi ; eius me miseret, ei nunc timeo, is nunc me retinet*). Cette formulation renvoie bien le tracas que se fait l'esclave à propos de son jeune maître. Ce passage témoigne également de la fidélité de Géta à l'égard Antiphon. Qu'importe les conséquences que l'esclave subira, il pense en premier lieu au jeune homme. Cela peut nous sembler d'autant surprenant que ce dernier l'avait battu lorsque Géta avait essayé de le mettre en garde au sujet de ses actions, comme explicité ci-dessus.

« *Heu me miserum ! Cum mihi paueo, tum Antipho me excruciat animi; eius me miseret, ei nunc timeo, is nunc me retinet.* »<sup>184</sup>

En bref, grâce aux deux extraits abordés précédemment, nous pouvons émettre un contraste évident. Dans le début du récit, Géta affirme avoir reçu des coups d'Antiphon pour avoir obéi à son père. Cependant, lorsque Démiphon rentre et est sur le point de découvrir le mariage de son fils, l'esclave craint maintenant les répercussions que pourrait avoir le retour de son maître, mais redoute encore plus celles que pourrait subir Antiphon. Cela met en évidence la fidélité dont fait preuve Géta non seulement envers Démiphon, mais aussi concernant Antiphon. En outre, cela rend compte, une fois encore, de la profondeur psychologique des personnages. En effet, bien plus qu'un esclave malicieux qui ferait tout pour se moquer de son maître, Géta accorde une grande importance à Antiphon et à ce que celui-ci encourt. Le sort du jeune homme cause des tracas et des soucis à l'esclave.

L'extrait ci-dessous est également tiré du *Phormion* (v.850). Nous assistons à une discussion entre Géta et Antiphon : l'esclave tient des paroles violentes envers son maître sous forme d'ordre (*uapula*), littéralement « reçois des coups, sois battu »<sup>185</sup>. Ce traitement serait ordinairement réservé aux esclaves. Par ces paroles, Térence nous permet une subversion des rôles au sein de la société en attribuant à un esclave les paroles qu'aurait pu tenir son maître<sup>186</sup>. Cependant, Antiphon, son maître, reprend vite la main en retournant ses propres paroles contre lui (*id tibi fiet*) suivies d'une insulte (*uerbero*). Antiphon retourne donc l'insulte qu'il a reçue, celle-ci sonne maintenant comme une menace pour Géta. L'originalité de cet extrait réside dans les paroles que tient Géta. Était-il possible, à l'époque, qu'un homme non libre tienne ces propos envers son maître ? Quel niveau d'intimité pouvait résonner entre un esclave et son maître ? Ce

---

<sup>184</sup>« Ah ! Malheureux que je suis ! Non seulement j'ai peur pour moi, mais il y a la pensée d'Antiphon qui me tourmente ; c'est pour lui que j'ai peine, pour lui que je crains maintenant, c'est lui qui maintenant me retient. » (Trad. J. MAROUZEAU)

<sup>185</sup> GAFFIOT F., 2016, *uapulo, aui, atum, are* dans *Gaffiot*

<sup>186</sup> Voir chapitre II, cette subversion dominant-dominé était avant tout un artifice dramatique destiné à faire rire le public en inversant temporairement les rapports sociaux. Par la suite, le maître reprend rapidement le contrôle par une menace.

passage nous amène à nous interroger quant au type de relation que deux hommes de condition différente peuvent entretenir. La société romaine reposait sur une hiérarchie rigide où l'esclave était considéré comme un bien matériel soumis à l'autorité totale du maître<sup>187</sup>. La relation était souvent strictement hiérarchique et distante, marquée par une asymétrie de pouvoir très nette. Nous pouvons donc supposer qu'il était en principe extrêmement rare et mal vu qu'un esclave tienne des propos violents ou donne des ordres à son maître. Cependant, la proximité quotidienne pouvait parfois créer des relations plus nuancées.

« GE : *Vapula.*

AN : *Id quidem tibi iam fiet, nisi resistis, uerbero.* »<sup>188</sup>

Dans ce passage tiré de l'*Andrienne* de Térence (v.196-200), le maître Simon adresse une menace directe à son esclave Dave. La réplique est structurée comme une période conditionnelle complexe qui renforce la tension dramatique : si Dave tente quoi que ce soit pour empêcher le mariage ou s'il essaie simplement de prouver sa malice habituelle, il sera battu et envoyé au *pistrinum*, le moulin, symbole du travail forcé. L'accumulation des termes violents (*uerberibus caesum, usque ad necem*) accentue la dimension hyperbolique de la menace, qui prête autant à rire qu'à trembler : Térence joue ici sur le comique de la démesure. Simon semble redouter non seulement les actions de Dave, mais aussi son envie de briller par la ruse (*uelle ostendi quam sis callidus*) : c'est donc la personnalité même du soumis qui est en cause, connue pour sa tendance à manipuler les événements. La formule finale, faussement solennelle (*ea lege atque omine...*), scelle la menace sous forme de serment grotesque : si jamais il pardonne à Dave, il ira lui-même moudre le grain à sa place. Ce renversement ironique amplifie le ridicule de la situation. En somme, dans ce cas, Simon adresse des menaces tout à fait sérieuses à son esclave et en vient même à se promettre une punition pour lui-même si son esclave ne reste pas sage et n'obéit pas à ses ordres.

« *Si sensero hodie quicquam in his te nuptiis fallaciae conari quo fiant minus, aut uelle in ea re ostendi quam sis callidus, uerberibus caesum te in pistrinum, Daue, dedam usque ad necem ea lege atque omine ut, si te inde eximerim, ego pro te molam.* »<sup>189</sup>

<sup>187</sup> Voir chapitre III.1.1.

<sup>188</sup> « GE : Va te faire pendre !

AN : C'est précisément ce qui va t'arriver, si tu ne fais halte, maraud ! » (Trad. J. MAROUZEAU)

<sup>189</sup> « Si je m'aperçois aujourd'hui que tu tentes quelque fourberie à propos de ces noces, pour empêcher qu'elles aient lieu, ou que tu veuilles dans cette affaire montrer comme tu es malin, je t'enverrai à la meule, Dave, roué de

Le passage suivant est tiré de l'*Andrienne* (v.621). Le dialogue est issu d'un échange entre Pamphile et l'esclave Dave. En effet, à cause du subterfuge qu'a mis en place Dave, Pamphile se retrouve dans l'obligation d'épouser la fille de Chrémès, car il a montré son accord face à son futur beau-père. Pamphile se retrouve dans l'embarras et s'adresse donc à l'esclave de cette manière. Ce qui est pertinent à relever de la situation est que Dave, dans sa condition d'esclave, sait ce qui l'attend. Il a voulu aider son maître, mais a empiré la situation. Il sait donc que, pour cette raison, il mériterait d'être puni et d'être mis à la croix. Dans ce cas-ci, Térence nous indique ainsi qu'une des punitions possibles était la croix (*crucem*), mais aussi que Dave, un esclave, est conscient des risques encourus et des punitions qu'il peut recevoir. Nous pouvons percevoir une certaine trace d'humilité dans la réponse de l'esclave à son maître.

« PA : *Quid meritu's* ?

DA : *Crucem.* »<sup>190</sup>

Le passage ci-dessous est, lui aussi, issu de l'*Andrienne* (v.865). Il se déroule lorsque Simon donne ses recommandations à Dromon afin qu'il punisse Dave, car il ne veut pas croire ce que ce dernier avance. Effectivement, l'esclave avait précédemment abordé le fait que Glycère était d'origine attique. En conséquence, Pamphile, son fils, était donc dans l'obligation de l'épouser, selon les lois athéniennes, car il l'avait violée. Simon ordonne alors que l'on châtie l'esclave plutôt que d'affronter la vérité et lui apporter du crédit. L'image qui suit, *Atque audin ? Quadrupedem constringito !* ajoute une touche vive et moqueuse. L'emploi de *quadrupedem* (littéralement « quadrupède, animal à quatre pattes »<sup>191</sup>) pour désigner une personne est une comparaison déshumanisante et ironique. Cela dénote une domination totale sur Dave, réduit à un simple animal à maîtriser.

« *Cura adseruandum uinctum. Atque audin ? Quadrupedem constringito !* »<sup>192</sup>

Dans ce cas-ci aussi (*Andrienne*, v.954), Simon aborde la situation de Dave. Cette fois-ci, ce dernier a réellement été puni pour avoir machiné dans le dos de son père. Nous apprenons, dans ce cas présent, que sa sentence est d'être enchaîné. Térence nous indique donc qu'être

---

coups jusqu'à la mort, avec cette clause et ce vœu que, si je t'en retire, j'aïlle, moi, moudre à ta place ! » (Trad. J. MAROUZEAU)

<sup>190</sup> « Pamphile : Qu'est-ce que tu as mérité ?

Dave : La croix. » (Trad. J. MAROUZEAU)

<sup>191</sup> GAFFIOT F., 2016, *quadrupes,edis* dans *Gaffiot*

<sup>192</sup> « Fais-le garder et ligoté ! Et puis, tu m'entends, par les quatre membres tu vas me le ficeler ! » (Trad. J. MAROUZEAU)

enchaîné peut être une solution lorsqu'un esclave n'adopte pas un comportement que son maître juge adéquat.

« *Vinctus est.* »<sup>193</sup>

En conclusion, les violences serviles sont très courantes dans les œuvres de Térence, mais sont-elles vraiment le miroir des relations entre maître et esclave ? Nous savons déjà que Térence utilise l'esclave afin de remettre en cause la structure hiérarchique de la société, mais n'utilise-t-il pas d'hyperbole afin de renforcer le comique de ses pièces ? Il est en tout cas intéressant de remarquer combien Térence exploite cette relation de différentes manières au cours de ses récits.

Par ailleurs, les violences serviles présentes dans les comédies de Térence sont très fréquentes, mais elles ne reflètent pas nécessairement la réalité stricte des relations entre maîtres et esclaves dans la société romaine. Térence emploie en effet souvent une hyperbole comique pour accentuer ces tensions et violences afin de renforcer l'effet humoristique et souligner la subversion des hiérarchies sociales dans ses pièces. Cependant, nous pouvons relever certains éléments qui établissent des liens entre réalité et dramaturgie. Effectivement, les menaces de punitions que profèrent les maîtres semblent être en accord avec les châtiments qui étaient mis en place au II<sup>e</sup> siècle ACN<sup>194</sup>. Nous pouvons relever plusieurs punitions, comme les coups de fouet et de bâton<sup>195</sup>, l'enchaînement<sup>196</sup>, l'isolement, la crucifixion<sup>197</sup> ou encore la mort<sup>198</sup>. En conclusion, si les violences serviles dans les comédies de Térence reposent sur des réalités historiques, elles sont amplifiées par l'exagération comique pour interroger et critiquer les rapports de pouvoir entre maîtres et esclaves dans la société romaine.

## 2.4. La violence personnelle

Dans cette dernière partie, nous aborderons un type de violence que nous avons décidé de nommer « violence personnelle ». En effet, dans plusieurs pièces, certains personnages livrent des discours qui contiennent une certaine violence envers leur propre personne. Les regrets et autres sentiments négatifs qu'ils éprouvent proviennent la plupart du temps des actions qu'ils ont précédemment commises. Nous prêterons une attention particulière à deux passages tirés

---

<sup>193</sup> « Il est aux fers. » (Trad. J. MAROUZEAU)

<sup>194</sup> Voir chapitre III.1.1.

<sup>195</sup> Voir *Phormion* (v.75-76)

<sup>196</sup> Voir *Andrienne*, (v.954)

<sup>197</sup> Voir *Andrienne* (v.621).

<sup>198</sup> Voir *Andrienne* (v.196-200)

du *corpus* de Térence et notamment à comment et pourquoi la violence se manifeste à travers ces discours. Il est important de rappeler combien Térence dressait des portraits psychologiques intéressants de ses personnages quand bien même ces derniers étaient enfermés dans une sorte de codification imposée par la nouvelle comédie.

Dans l'œuvre de Térence, la légèreté apparente du genre masque souvent une profondeur psychologique. Si ses six pièces mettent en scène des situations familiales et sociales typiques de la comédie latine, elles révèlent aussi une violence intérieure qui habite les personnages. Cette violence n'est pas physique, mais personnelle, tournée vers soi-même : elle se manifeste principalement à travers les nombreux monologues qui jalonnent ses pièces. À travers ces moments de solitude et de paroles introspectives, Térence développe une psychologie fine et moderne où les personnages expriment leur remords, leur honte, leur culpabilité ou encore leur incapacité à agir en accord avec les valeurs sociales. Souvent, ce sont des pères, des fils ou des mères tiraillés entre leurs sentiments et les mœurs strictes de la société romaine, qui finissent par se juger sévèrement, voire à se punir eux-mêmes. Ainsi, l'étude de cette violence morale et psychologique, intime et silencieuse, permet de comprendre comment Térence dépasse la simple mécanique comique pour offrir une réflexion profonde sur l'homme et ses conflits intérieurs.<sup>199</sup>

Ce premier passage tiré de l'*Hécyre* (v.577-588) de Térence met en lumière plusieurs aspects fondamentaux des mœurs romaines, en particulier à travers la figure de Sostrata, la belle-mère. Elle s'adresse ici à son fils Pamphile avec une grande dignité, malgré la douleur d'être soupçonnée d'avoir causé la rupture entre lui et sa femme Philumène. Elle affirme ne pas ignorer les soupçons qu'il nourrit à son égard, même s'il tente de les dissimuler. Pourtant, loin de se défendre avec agressivité ou orgueil, elle adopte une posture empreinte d'humilité et de respect filial. Sostrata insiste ensuite sur son innocence et sa bonne foi, déclarant n'avoir jamais, sciemment, agi de manière à mériter la haine de sa belle-fille. Elle incarne ainsi l'idéal de la *matrona romana*, une femme discrète, vertueuse et soucieuse du bon ordre domestique. Loin d'alimenter les tensions, elle cherche à les apaiser. C'est pourquoi elle prend une décision qui témoigne d'un profond sens du sacrifice personnel : partir à la campagne avec son mari afin que sa présence ne soit plus un obstacle au retour de Philumène. Elle s'efface volontairement, non pas parce qu'elle reconnaît une faute, mais pour favoriser la réconciliation entre son fils et

---

<sup>199</sup> Quelques parties de ce paragraphe ont été reformulées par Chat GPT : OpenAI. (2023). ChatGPT (Mar 14 version). [en ligne]. Disponible sur : <https://chat.openai.com/chat>. (Consulté le 23/05/25)



sa belle-fille. Cette capacité à faire passer le bien de la famille avant ses propres sentiments traduit un profond attachement à l'ordre familial romain. Sostrata s'inflige le retrait et décide de prendre des distances avec son fils pour le bien de ce dernier.

Enfin, en expliquant qu'elle veut « rendre grâce » à son fils, elle évoque la notion de *gratia*, c'est-à-dire la réciprocité morale. Le vocabulaire employé par Térence est simple, mais très marqué par des notions morales et affectives. Dès le début, le vocatif *gnate mi*, « mon fils », marque une tendresse sincère, qui accentue la violence de la situation : elle est rejetée par celui qu'elle aime et auquel elle ne veut pourtant que du bien. Le mot *suspectam* est central dans ce passage : il met en évidence la méfiance dont elle fait l'objet, une méfiance qu'elle sait présente même si Pamphile tente de la dissimuler (*etsi ea dissimulas sedulo*). L'adverbe *sedulo* (signifiant « avec application, scrupuleusement »<sup>200</sup>) souligne une hypocrisie douloureuse, car il laisse entendre que le fils se force à cacher un ressentiment profond. Il est aussi intéressant de souligner que *sedulo* signifie « franchement » au sens de « sans tromperie »<sup>201</sup>. Cet adverbe est employé avec le verbe *dissimulas*<sup>202</sup> qui appartient au champ sémantique de la dissimulation et de la tromperie. Dans ce cas-ci Térence fait encore preuve d'une maîtrise du langage fine et habile afin de mettre en exergue l'ironie de la situation. Enfin, sa décision de partir à la campagne avec son mari (*ego rus abituram hinc... decreui*) est exprimée dans un vocabulaire de résolution, presque juridique (*decreui*<sup>203</sup>). Ce n'est pas une fuite, mais un retrait réfléchi. Le sacrifice qu'elle fait pour que Philumène puisse revenir auprès de son époux est une forme de violence contre soi-même, motivée par la volonté de préserver l'ordre familial.

Par la suite, le vocabulaire devient celui de l'innocence morale : *numquam sciens commerui* (« jamais sciemment je n'ai mérité... ») place Sostrata dans une posture de victime consciente et lucide. Elle affirme qu'elle ne mérite pas la haine dont elle est victime, ce qui traduit une souffrance morale forte, intériorisée. L'intensité de son serment *ita me di ament* (« que les dieux m'aiment ainsi ») donne au discours une tonalité presque sacrée : Sostrata s'en remet aux dieux pour prouver sa droiture.

En conclusion, à travers le personnage de Sostrata, Térence propose un modèle de vertu féminine fondée sur la modération et la sagesse, des qualités essentielles dans les mœurs

---

<sup>200</sup> GAFFIOT F., 2016, *sedulo* dans *Gaffiot*

<sup>201</sup> *Ibid.*

<sup>202</sup> GAFFIOT F., 2016, *dissimulo, aui, atum, are* dans *Gaffiot*

<sup>203</sup> GAFFIOT F., 2016, *decerno, creui, cretum, ere* dans *Gaffiot*

romaines. Son attitude, à la fois juste et généreuse, constitue une leçon morale autant qu'un plaidoyer pour la paix familiale. Sostrata décide de se faire violence afin que son fils puisse se réconcilier avec sa femme quitte à devoir abandonner une quelconque relation maternelle avec sa progéniture.

*« Non clam me est, gnate mi, tibi me esse suspectam, uxorem tuam propter meos mores hinc abisse, etsi ea dissimulas sedulo. Verum ita me di ament itaque optingant ex te quae exoptem mihi, ut numquam sciens commerui merito ut caperet odium illam mei. Teque ante quod me amare rebar, ei rei firmasti fidem; nam mi intus tuos pater narrauit modo quo pacto me habueris praepositam amori tuo. Nunc tibi me certumst contra gratiam referre, ut apud me praemium esse positum pietati scias. Mi Pamphile, hoc et uobis et meae commodum famae arbitror : ego rus abituram hinc cum tuo me esse certo decreui patre, ne mea praesentia obstet neu causa ulla restet relicua quin tua Philumena ad te redeat. »*<sup>204</sup>

Le passage suivant est tiré de *Heautontimorumenos* (v.121-150) de Térence et il offre une illustration des mœurs romaines. Il met en scène Ménédème, accablé de remords après avoir chassé son fils. Dans ce discours introspectif, Ménédème raconte à Chrémès comment, après avoir appris par des tiers ce que son fils a enduré, il est rentré chez lui abattu, accablé de tristesse et de doute. Il décrit alors cette scène domestique : les esclaves s'empressent de le servir, préparent le repas, dressent la table, cherchent chacun à alléger son chagrin. Ils sont à son chevet afin de répondre à toute demande et essaient d'alléger sa peine. Cette sollicitude déclenche en lui une réflexion morale profonde. Il s'interroge : comment peut-il, lui seul, être l'objet de tant de soins, alors qu'il a injustement chassé son unique fils, celui-là même qui aurait dû partager ses biens et ses attentions ? La prise de conscience est brutale : il se rend compte de son injustice et de son égoïsme. De plus, il prend conscience que tout cela est vain si cela ne peut pas être partagé avec son fils.

Ce passage met en valeur plusieurs traits fondamentaux des mœurs romaines. Ménédème se rend compte qu'en manquant de compassion et de compréhension, il a trahi son

---

<sup>204</sup> « Il ne m'échappe pas, mon fils, que tes soupçons tombent sur moi ; tu crois que c'est à cause de mon humeur que ta femme a quitté la maison c'est en vain que tu t'appliques à le dissimuler. Mais que les dieux m'aient et que je trouve toujours en toi la tendresse que j'en souhaite, aussi vrai que je n'ai jamais rien fait, que je sache, pour mériter son aversion. Quant à toi, je connaissais déjà ton affection ; tu viens de me la confirmer. Tout à l'heure en effet ton père m'a raconté, à la maison, comment tu m'as préférée à ton amour. Aujourd'hui j'ai résolu de te rendre la pareille, afin de te faire voir que je sais reconnaître la piété d'un fils. Mon Pamphile, pour votre bonheur comme pour ma réputation, il est préférable, je crois, que je me retire à la campagne avec ton père ; ma résolution en est prise irrévocablement. De cette façon ma présence ne gênera plus, et il ne restera plus aucune raison qui s'oppose au retour de ta Philumène. » (Trad. H. CLOUARD)

fils et ses obligations morales envers lui. Ce qui le hante, ce n'est pas seulement la perte de son fils, mais la culpabilité morale de ne pas avoir agi en père juste et clément.

Sa réaction est extrême, mais révélatrice : il liquide sa maison, vend ses esclaves, loue sa demeure et achète un champ pour y travailler de ses mains (*Ita facio prorsus : nil relinquo in aedibus, nec uas nec uestimentum : conrasi omnia. ancillas, seruos, ..., omnis produxi ac uendidi. Inscripsi ilico aedis mercede. Quasi talenta ad quindecim coegi : agrum hunc mercatus sum : hic me exerceo.*). En renonçant à tout confort, il s'impose une forme de pénitence. Il utilise la violence pour se punir du comportement qu'il a eu envers son fils. Cela renvoie à un autre idéal romain : la *grauitas*<sup>205</sup>, cette austérité morale qui pousse l'individu à agir avec sérieux et rigueur, même au prix de sa propre souffrance. Il choisit de vivre pauvrement, avec abnégation, tant que son fils, exilé par sa faute, ne sera pas de retour. Il refuse toute joie, toute satisfaction, tant qu'il n'aura pas retrouvé son enfant. Ménédème se rend compte qu'en prétendant corriger son fils, il l'a en réalité détruit et se détruit à son tour. Il illustre ainsi un renversement tragique : le père, au lieu d'être le guide et le protecteur, devient lui-même le bourreau, non seulement de son fils, mais aussi de lui-même.

Dès les premiers vers, le champ lexical de la douleur intérieure s'impose : *maestus*, *perturbato*, *incerto*, *aegritudine* décrivent un esprit complètement bouleversé par le remords. Ici aussi, la violence est silencieuse, mais intense. Le mot *animo* est au cœur de cette douleur psychologique. L'exclamation *hem* exprime le choc moral : elle traduit la prise de conscience soudaine de son injustice. La phrase *tot mea solius solliciti sunt causa ?* pose une question amère, presque accusatrice envers lui-même : tous les soins de la maison ne sont donc consacrés qu'à lui, alors que son fils, par sa faute, est parti, rejeté. Le vocabulaire devient ensuite plus dur, presque juridique. Le verbe *eieci* (« j'ai chassé ») est brutal, comme un verdict. Le père ne cherche pas à se justifier, il s'autocondamne avec des mots sans appel : *iniustitia mea*, « mon injustice ». Puis vient la description méthodique de la pénitence qu'il s'impose : *nil relinquo*, *conrasi omnia*, *uendidi*, *inscripsi*. Tous ces verbes d'action sont au parfait, marquant des actes déjà accomplis, irréversibles. Il vend tout, jusqu'aux esclaves et loue sa maison. Cette suite de décisions est exprimée dans un style sec. Cela renforce l'image d'une punition rationnelle, calculée, mais dirigée contre lui-même. Enfin, les derniers vers montrent un homme qui décide de vivre dans l'austérité (*hic me exerceo*), refusant toute forme de plaisir tant que son fils n'est

---

<sup>205</sup> PATURET A., « La place de la coutume dans la société romaine et dans le droit romain classique. » In : *Noesis*, 34, p. 115-142, 2020, p.127

pas revenu. Le mot *decreui*, comme chez Sostrata, traduit une décision ferme et irrévocable. L'expression *nec fas esse* (« il n'est pas permis moralement ») révèle à quel point il s'impose une discipline rigoureuse. Ce n'est pas seulement une tristesse : c'est une souffrance volontaire, une expiation, comme si le père voulait racheter ses fautes en se privant de tout ce que la vie peut offrir.<sup>206</sup>

En bref, ce monologue est une leçon morale profonde sur la justice familiale, la responsabilité parentale et le remords. Il en appelle à une autorité tempérée par l'humanité. Ce père, qui s'impose une vie de labeur et de souffrance pour réparer son injustice, incarne une forme de vertu douloureuse : celle de l'homme qui cherche à racheter ses fautes non par les mots, mais par les actes.

« *Ubi comperi ex is qui ei fuere conscii, domum reuortor maestus atque animo fere perturbato atque incerto prae aegritudine. Adsido : adcurrunt serui, soccos detrahunt ; uideo alios festinare, lectos sternere, cenam adparare : pro se quisque sedulo faciebant, quo illam mihi lenirent miseriam. Ubi uideo, haec coepi cogitare : « Hem, tot mea solius solliciti sunt causa ut me unum expleant ? Ancillae tot me uestient ? sumptus domi tantos ego solus faciam ? Sed gnatum unicum, quem pariter uti his decuit aut etiam amplius, quod illa aetas magis ad haec utenda idoneast, eum ego hinc eieci miserum iniustitia mea ! Malo quidem me dignum quouis deputem, si id faciam. Nam usque dum ille vitam illam colet, inopem, carens patria ob meas iniurias, interea usque illi de me supplicium dabo, laborans parcens quaerens, illi seruiens. » Ita facio prorsus : nil relinquo in aedibus, nec uas nec uestimentum : conrasi omnia. Ancillas, seruos, nisi eos qui opere rustico faciundo facile sumptum exsercirent suom, omnis produxi ac uendidi. Inscripti ilico aedis mercede. Quasi talenta ad quindecim coegi : agrum hunc mercatus sum : hic me exerceo. Decreui tantisper me minus iniuriae, Chreme, meo gnato facere dum fiam miser ; nec fas esse ulla me uoluptate hic frui, nisi ubi ille huc saluos redierit meus particeps. »<sup>207</sup>*

<sup>206</sup> Quelques parties de ce paragraphe ont été reformulées par Chat GPT : OpenAI. (2023). ChatGPT (Mar 14 version). [en ligne]. Disponible sur : <https://chat.openai.com/chat>. (Consulté le 05/05/25)

<sup>207</sup> « Instruit de son départ par ceux qu'il avait mis dans sa confiance, je rentre chez moi navré, bouleversé, éperdu de chagrin. Je tombe sur un siège. Mes esclaves accourent, m'ôtent mes chaussures. J'en vois d'autres qui s'empressent, mettent des coussins aux lits, préparent le dîner. Chacun faisait de son mieux pour adoucir ma peine. Voyant cela, je me pris à penser : "Eh quoi ! tant de gens occupés de moi seul, pour contenter mes seuls désirs ! tant de servantes pour mes vêtements ! Je ferais en ma maison tant de dépenses pour moi seul ! Et mon fils unique, qui devrait jouir de ces biens autant et plus que moi, puisqu'il est plus en âge de les goûter, je l'ai chassé d'ici, le pauvre enfant, par mon injustice. Je me croirais digne de tous les maux, si j'en usais de la sorte. Tant qu'il mènera cette vie de privations, éloigné de son pays par mes rigueurs, aussi longtemps je me punirai moi-même pour le

En conclusion, les deux passages étudiés illustrent parfaitement la forme de violence personnelle qui traverse l'ensemble des œuvres de Térence. Dans les deux cas, les personnages expriment une souffrance profonde, une volonté de se punir eux-mêmes ou de s'effacer, non pas par des actes de violence physique, mais à travers un tourment intime et psychologique. Cette forme de violence silencieuse revient à plusieurs reprises dans les six pièces de Térence, notamment lors des nombreux monologues où les personnages se confrontent à leur conscience, à leurs erreurs et aux exigences morales. Ce type de conflit, profondément humain, dépasse le cadre de la comédie antique : il révèle une vérité durable sur la nature humaine, où la culpabilité, le devoir et l'aspiration à la vertu s'opposent sans cesse aux désirs personnels. En outre, les monologues manifestant une quelconque sorte de violence intérieure permettent d'attribuer aux personnages mêmes une dimension psychologique développée. Effectivement, leurs pensées, leurs doutes, leurs dilemmes... nous semblent plus clairs et légitimes, car les figures scéniques développent leurs ressentis. Cela contredit l'idée que leurs traits seraient purement caricaturaux et affirme la profondeur psychologique ajoutée par Térence dans ses pièces.

### **3. Résonance entre la violence présente chez Térence et la violence sociétale.**

La violence présente dans les pièces de Térence est profondément ancrée dans la structure sociale romaine du II<sup>e</sup> siècle ACN et reflète les rapports de pouvoir inégalitaires qui caractérisent la République romaine à cette époque. On observe une correspondance étroite entre la violence scénique et les réalités sociales de son temps. Ci-dessous, nous établirons une synthèse des liens que nous avons pu établir entre les faits dramatiques et historiques grâce aux points développés au cours de la première et deuxième section de ce chapitre.

#### **3.1. Une violence structurelle ancrée dans les rapports hiérarchiques**

Les violences représentées par Térence sont généralement exercées par les figures d'autorité : les pères (*senes*), les jeunes hommes libres (*adulescentes*) ou encore les maîtres sur leurs esclaves. Ce schéma correspond à la hiérarchie stricte de la société romaine, où les

---

venger : je travaillerai, j'amasserai, j'économiserai, je me dévouerai pour lui." Et je l'ai fait à la lettre : je n'ai rien laissé dans ma maison, ni meuble, ni étoffe ; j'ai tout enlevé. Servantes, esclaves, hormis ceux qui, en travaillant aux champs, pouvaient facilement couvrir leur dépense, je les ai tous menés au marché et vendus, après quoi j'ai mis un écriteau à ma maison. J'ai ramassé par là une quinzaine de talents et j'ai acheté ce domaine où tu me vois peiner. J'ai pensé que mes torts envers mon fils seraient moins grands, Chrémès, si je me condamnais à souffrir, et que je n'avais pas le droit de goûter aucune jouissance, tant qu'il ne serait pas revenu ici pour la partager avec moi. » (Trad. H. CLOUARD)

citoyens masculins libres dominent tous les autres groupes, soit les femmes et les esclaves. Mais la hiérarchie comprend aussi l'autorité qu'exerce un père sur son fils. Le *paterfamilias* dispose d'un pouvoir absolu sur sa famille et ses biens. — Rappelons-nous qu'un esclave est considéré comme un bien<sup>208</sup>. — Cette autorité est traduite sur scène par des accès de colère, des injonctions, voire des menaces de mort contre les esclaves.

En retour, les esclaves ou parasites, quoique dominés, peuvent parfois inverser cette dynamique en recourant à la ruse, comme le *seruus callidus* typique de la comédie<sup>209</sup>, moteur des intrigues. Ce dernier incarne une certaine subversion des statuts sociaux et remet en cause cette hiérarchie mise en place au sein des rapports sociaux.

### 3.2. Une société patriarcale dans laquelle les femmes subissent la violence

Les femmes, qu'elles soient épouses ou jeunes filles, sont systématiquement placées en position de vulnérabilité. Les épouses sont l'objet de reproches, d'humiliations et d'accusations de la part de leur mari, comme Sostrata dans *Hécyre*, rendue seule responsable de l'échec familial.<sup>210</sup> Quant aux *uirgines*, elles subissent souvent des violences extrêmes, comme le viol et n'ont que rarement voix au chapitre.

Ces violences trouvent une résonance directe avec la place subalterne de la femme dans la société romaine, où la filiation masculine et l'honneur familial priment sur l'individu. La jeune fille n'est qu'un vecteur de l'alliance sociale par le mariage et sa souffrance n'a d'autre fonction que de créer ou de faire avancer l'intrigue<sup>211</sup>. Encore une fois, la supériorité du personnage masculin est mise en exergue dans les rapports qu'il entretient avec la figure féminine.

Le viol prend une place considérable au sein de l'intrigue chez Térence. Souvent abordé et mis en scène de telle sorte que la trame avance ou se mette en place à la suite de celui-ci, il est probable qu'il ne choque pas les citoyens s'il est commis envers une esclave. Cependant, le viol est traité comme un fait grave dans les pièces lorsque c'est une *uirgo* qui l'a subi. Ce contraste est également un miroir de la société. De fait, la violence sexuelle ne pose un problème

---

<sup>208</sup> Voir chapitre III.1.1.

<sup>209</sup> Voir chapitre I.2.4.

<sup>210</sup> Voir chapitre III.2.1.

<sup>211</sup> Voir chapitre III.1.2.

que si l'outrage est commis envers une citoyenne et qu'il pouvait donc offenser l'homme duquel elle est placée sous tutelle.

### 3.3. La violence servile dans les comédies de Térence : reflet et critique d'un ordre social

Dans les pièces de Térence, les esclaves, tout particulièrement les *serui callidi*, occupent un rôle central dans le déroulement de l'intrigue, mais ils sont soumis en permanence à une violence verbale et physique commises par leur maître. Cette violence ne s'exerce jamais sur scène, mais elle est décrite à travers des menaces explicites<sup>212</sup>.

Ces menaces ne sont pas des effets de langage : elles traduisent une réalité sociale violente dans laquelle le châtiment corporel est un droit du maître sur son esclave. Elles font de la violence une composante systémique de la relation maître-esclave et rappellent que l'intelligence ou la loyauté des esclaves ne les protège en rien de la punition. En outre, les menaces dont les esclaves font l'objet dans le *corpus* de Térence sont tout à fait réalistes pour le public de l'époque. A plusieurs reprises, Térence nous indique les différentes punitions que pouvaient subir les esclaves. Certains passages témoignent également d'une certaine cordialité entre le maître et l'esclave. Nonobstant, il est clair que l'esclave est, par son statut social, toujours inférieur à son maître.

Ces violences dramatiques trouvent leur correspondance dans le contexte historique<sup>213</sup>. Nous rappelons que le II<sup>e</sup> siècle ACN est une période d'expansion impériale, marquée par un afflux massif d'esclaves, notamment des prisonniers de guerre. Cette main-d'œuvre servile devient essentielle dans l'agriculture, l'artisanat, la culture et la sphère domestique. Les esclaves peuvent, selon leur affectation, être médecins, pédagogues, scribes... ou simples exécutants dans les domaines. Mais, quel que soit leur rôle, ils restent juridiquement des biens meubles, que leur maître peut punir, vendre, violenter ou tuer sans véritable sanction<sup>214</sup>. Le contexte social renforce l'idée que l'ordre romain est fondé sur une hiérarchie violente et immuable, où le citoyen romain libre domine et l'esclave obéit ou subit.

---

<sup>212</sup> Voir chapitre III.2.3.

<sup>213</sup> Voir chapitre I.4.

<sup>214</sup> Voir chapitre III.1.1.

Dans les pièces de Térence, la figure du *servus callidus* introduit une tension. Ce personnage manipule les situations, trompe les maîtres, renverse les rapports de force, souvent avec humour. Cela pourrait donner l'illusion d'un certain pouvoir symbolique. Mais nous insistons sur le fait que cette ruse, bien que dramatiquement valorisée, s'exerce sous la menace constante de la répression. La liberté de parole de l'esclave, même rusé, reste conditionnée par la peur du fouet, voire de la mort.

L'opposition entre les menaces du *senex* et l'audace du *servus* produit un comique de tension, mais aussi une critique voilée : le rire naît du décalage entre la faiblesse supposée de l'esclave et la ruse qui le fait triompher. Cela permet, un court instant, à l'esclave de se retrouver en position dominante par rapport à son maître<sup>215</sup>. Pourtant, cette victoire n'est jamais durable ni réelle : l'ordre social est toujours rétabli à la fin.

### 3.4. Conclusion

La violence traverse l'ensemble des comédies de Térence. Elle n'est pas un simple ornement de l'intrigue : elle est un reflet structurant de la société romaine du II<sup>e</sup> siècle ACN où les rapports humains sont profondément marqués par la hiérarchie, l'inégalité et l'autorité masculine. Le théâtre, en s'appuyant sur ces codes et ces tensions, renvoie au public une image reconnaissable de son propre monde. C'est justement parce que cette violence repose sur des normes partagées qu'elle peut faire rire : le spectateur rit des esclaves battus, des femmes humiliées ou des fils grondés, parce que ces figures sont familières et acceptées dans l'ordre social romain. Le rire est donc provoqué parce que le public se retrouve dans les situations décrites par Térence. Nous pouvons donc stipuler que les violences présentes dans les pièces sont en partie le reflet de la société et que les spectateurs y repèrent les codes et carcans qui la dirigent.

Mais ce rire n'est pas neutre. En exagérant certaines situations, en montrant les maîtres dépassés, les esclaves rusés triomphants ou les jeunes filles réhabilitées, Térence utilise les ressorts de la comédie pour déstabiliser les évidences sociales. La violence, en étant portée à la scène, devient lisible, palpable et parfois absurde. Par ce processus, la comédie devient un espace discret de critique, une forme de subversion où l'ordre établi peut être remis en question sans jamais être frontalement dénoncé.

---

<sup>215</sup> Voir chapitre II.



De plus, l'exagération de certains faits et propos intervient dans le processus humoristique et permet de provoquer le rire chez les spectateurs. De ce fait, nous ne pouvons donc pas affirmer que les violences présentes tout au long des œuvres du Carthaginois sont entièrement fidèles aux faits violents qui se déroulaient durant le II<sup>e</sup> siècle ACN.

Il est également légitime de s'interroger sur l'influence des faits et propos violents sur la réception des pièces auprès du public. Nous savons notamment que la pièce l'*Hécyre* a connu un début difficile<sup>216</sup>. Il fallut effectivement trois représentations<sup>217</sup> afin de faire accepter la pièce au public romain. Mazouzeau explique cela par l'absence de comique et l'importance des états d'âme et de la psychologie dans la trame narrative<sup>218</sup>. Assaf rejoint cette ligne directrice<sup>219</sup>. C'est dans cette approche que nous nous demanderons si la violence faite surtout à Philumène a pu jouer un rôle dans le rejet initial qu'a présenté le public romain. Dans une société où le théâtre comique romain privilégiait les situations burlesques, les quiproquos légers et une résolution optimiste, l'*Hécyre* détonne par son ton grave et sa trame axée sur les troubles intérieurs des personnages. Le viol de Philumène, bien que présenté de manière indirecte et pudique, constitue un acte d'une extrême violence, rarement abordé aussi frontalement dans la comédie. Dans ce contexte, la violence infligée à Philumène ne relève pas du registre comique, mais dramatique : elle impose au spectateur une réflexion morale et sociale qui tranche avec l'attente de divertissement. En outre, les constantes réactions des personnages, leurs comportements et les dialogues qui ont lieu à la suite de cet événement contribuent aux développements psychologiques et dilemmes moraux présents dans la pièce. Il est donc possible que cette tonalité grave et la représentation implicite d'une violence sexuelle aient contribué au rejet initial de la pièce, perçue comme inappropriée ou dérangeante dans un cadre théâtral censé distraire.

Ainsi, la violence ne se contente pas de reproduire les normes sociales telles qu'elles se présentaient dans le quotidien du II<sup>e</sup> siècle ACN : elle les met à distance, les amplifie et les expose au jugement du spectateur sous couvert de l'humour. Le théâtre comique devient alors un miroir déformant, mais révélateur, à la fois ancré dans la réalité, mais aussi capable de l'exagérer afin de la rendre plus humoristique auprès des spectateurs.

---

<sup>216</sup> Voir chapitre I.3.2.

<sup>217</sup> TÉRENCE, *Comédies : Andrienne et Eunuque*, texte établi et traduit par Jules Marouzeau, Paris, Les Belles Lettres, 2007, p. 13-15

<sup>218</sup> TÉRENCE, *op.cit.*, p. 13-15

<sup>219</sup> ASSAF R., *op. cit.*, p.291

Une question découle néanmoins de cette conclusion. Térence cherchait-t-il délibérément à amener ses contemporains à réfléchir sur certains aspects de la société qu'il jugeait problématiques ou bien la représentation, plus ou moins fidèle, de la réalité sociale ne constitue-t-elle pas pour lui qu'un simple cadre destiné à servir le développement des intrigues, sans intention explicite de remise en question ? Il est difficile de trancher avec certitude sur la volonté explicite de Térence lorsqu'il a rédigé ses œuvres. Cependant, nous pouvons émettre quelques hypothèses.

Térence représente les conflits familiaux, la domination masculine, les silences imposés aux femmes ou encore les dilemmes personnels avec une finesse psychologique et une vraisemblance qui dépassent le simple cadre d'un décor fonctionnel. On peut y voir un grossissement de traits ou une intensification dramatique destinés à faire ressentir l'injustice et à provoquer une réflexion implicite. Térence force le spectateur à prendre conscience de l'absurdité ou de l'injustice de certaines situations. Ce procédé dramaturgique pourrait avoir pour fonction d'éveiller une forme de réflexion implicite sur les rapports de pouvoir et les normes sociales. Il est, en outre, courant que l'humour dénonce les mœurs à corriger et ait un effet cathartique sur son public<sup>220</sup>. Dès lors, nous pouvons supposer que la violence ainsi que les subversions de rôle et les grossissements de caractère présents dans le *corpus* du Carthaginois étaient nécessaires à ce dernier afin d'essayer de corriger les traditions et habitudes de son époque.

Nonobstant, il faut rappeler que Térence est un adaptateur de la comédie nouvelle grecque<sup>221</sup>. Son travail consiste souvent à transposer des intrigues en leur donnant une coloration romaine, avec des références sociales et culturelles familières à son public. La vraisemblance qu'il recherche est donc en partie héritée de ses modèles grecs et en partie façonnée pour correspondre aux attentes de spectateurs romains. La peinture fidèle de situations quotidiennes pouvait simplement servir à ce que les spectateurs puissent reconnaître les mœurs et carcans dans lesquels ils évoluaient et, par conséquent, cela permettait de renforcer l'efficacité comique et dramatique des pièces.

---

<sup>220</sup> PIOT C., « L'effet moral de la comédie de l'âge classique et son rapport au rire du spectateur dans les discours sur le genre comique ». In : *Fabula / Les colloques, Le rire : formes et fonctions du comique*, 11/05/17. Disponible sur : <http://www.fabula.org/colloques/document4571.php> (Consultée le 08/08/25)

<sup>221</sup> Voir chapitre I.2.3.

Répondre à la question de l'intention qu'avait Térence lorsqu'il rédigeait ses pièces nous paraît complexe. En effet, nous avons affirmé que la violence représentait une certaine réalité auprès du public romain, mais que cette dernière pouvait aussi avoir été modifiée afin de fortifier le ressort comique des pièces. En conséquence, l'intention de Térence quant à la vraisemblance de ses pièces peut être nuancée. En effet, il a pu s'aider de la comédie en grossissant et modifiant la réalité afin de dénoncer les us et coutumes qui lui semblaient archaïques et problématiques comme la représentation de la réalité a simplement pu servir de toile au développement de ses intrigues pour lesquelles il s'est inspiré de la comédie nouvelle grecque. Afin de répondre correctement à notre interrogation, il serait judicieux de mener une étude sur les éléments que Térence a repris de ses modèles grecs et ceux qu'il a ajoutés. Cela nous permettrait de savoir si ces éléments servaient à répondre aux attentes du public romain ou à souligner les mœurs de son temps qu'il aurait eu l'intention de questionner au travers de la comédie.

## Chapitre IV : La fonction de la violence dans les intrigues et au sein de la comédie

Maintenant que nous avons pu établir les relations qu'il y avait entre la violence présente dans les comédies de Térence et la violence qui se manifestait dans la vie quotidienne durant le II<sup>e</sup> siècle ACN<sup>222</sup>, nous allons désormais nous interroger sur l'utilité qu'apporte cette violence au sein des différentes pièces térenciennes. Pour ce faire, nous allons tout d'abord analyser la façon dont la violence intervient dans la manifestation de la veine comique ainsi que dans le conflit dramatique. Ensuite, nous passerons brièvement en revue la manière dont l'intrigue est démêlée lorsque le *seruus callidus* joue de sa ruse. Nous clôturerons finalement ce dernier chapitre en engageant une réflexion au sujet du rôle que la manifestation de la violence tient dans les comédies. Ces différents développements permettront d'avoir une vue d'ensemble sur la place des propos et faits violents dans les comédies.

### 1. La violence comme moteur du comique et du conflit dramatique ?

Dans les comédies de Térence, la violence n'apparaît presque jamais sous une forme physique. Elle se manifeste sous forme de menaces, de chantages ou encore de promesses de châtiments physiques. Elle prend donc des formes plus subtiles et agit comme un véritable moteur du conflit dramatique.

La violence dramatique chez Térence se manifeste d'abord dans les conflits familiaux, notamment entre pères et fils. Dans l'*Andrienne*, par exemple, le jeune Pamphile aime une jeune femme sans statut social qu'il a même mis enceinte. Or, son père veut le marier à une autre, Philumène, pour des raisons de convenance. Ce conflit génère une forme de violence psychologique : le fils est tiraillé entre son amour sincère et le poids de l'autorité paternelle, dans un monde où l'individu peine à faire valoir ses choix personnels. Finalement, le fait que la jeune fille, Glycère, s'avère être de naissance libre et qu'elle peut donc être épousée se trouve être un dénouement heureux. Cependant, cette fin n'efface pas la tension dramatique qui a alimenté toute la pièce.

Une autre forme de violence apparaît dans l'*Hécyre*. Cette pièce est centrée autour d'un événement tragique : une jeune femme, Philumène, enceinte, fuit la maison de son mari Pamphile sans explication. On apprend plus tard qu'elle a été violée avant le mariage, sans

---

<sup>222</sup> Voir chapitre III.

savoir par qui. Le retournement dramatique survient lorsqu'on découvre que le coupable est Pamphile lui-même. Cette révélation, profondément troublante, expose la violence faite aux femmes, rendue d'autant plus choquante qu'elle est révélée tardivement, dans un contexte comique. Le viol devient ici le cœur du conflit dramatique, l'intrigue ainsi que les tensions sont formées autour de cet événement.

La violence chez Térence peut aussi produire un effet comique, notamment par le biais de l'ironie ou du retournement des rôles sociaux<sup>223</sup>. Dans l'*Eunuque*, le jeune Chérée se déguise en eunuque pour entrer dans la maison d'une courtisane et en profite pour abuser de la jeune fille qu'il aime. Ce viol, pourtant grave, est traité par Térence dans une perspective qui reste comique aux yeux du public. Ce cas-ci présente également une subversion des rôles dans lequel un personnage dominant se fait passer pour un personnage dominé afin de parvenir à ses fins. Cette subversion absurde contribue au comique de la pièce.

La pièce les *Adelphes* met en scène une opposition de modèles éducatifs entre deux pères : Démée, strict et autoritaire et Micion, indulgent et tolérant. Le conflit entre ces deux figures paternelles crée des situations comiques, mais il révèle aussi une violence symbolique : celle des valeurs imposées aux enfants, qui oscillent entre discipline et laxisme. Le personnage de Démée, caricatural dans sa sévérité, finit par feindre une conversion à la douceur pour prouver sa supériorité morale, ce qui provoque le rire tout en posant une réflexion sérieuse sur l'autorité.

Les menaces et les insultes proférées souvent contre les esclaves jouent aussi un rôle dans le comique présent tout au long des œuvres de Térence. Les esclaves, chez Térence, sont des personnages ambivalents. D'un côté, ils sont soumis, exposés à des menaces constantes. De l'autre, ils font preuve de ruse et d'intelligence. Cette dualité crée une situation dans laquelle naît un comique de tension, où la violence verbale devient une source de rire, précisément parce qu'elle est attendue, codifiée et parfois retournée contre ceux qui la profèrent. Dans l'*Andrienne*, par exemple, Simon menace souvent l'esclave Dave, qu'il soupçonne de comploter en faveur de son fils Pamphile. Ces menaces sont répétées, mais jamais véritablement mises à exécution. Leur effet comique naît de leur exagération, de leur impuissance réelle et de

---

<sup>223</sup> FAURE-RIBREAU M., *Pour la beauté du jeu : la construction des personnages dans la comédie romaine (Plaute, Térence)*, Paris, Les Belles Lettres, 2012, p.16

DUVIGNAUD J., *Sociologie du théâtre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p.125

l'ironie de la situation : Dave, loin de se soumettre, poursuit son plan en toute audace. Le spectateur rit de voir le maître perdre le contrôle, tandis que l'esclave domine la situation par son intelligence. En outre, dans les *Adelphes*, l'esclave Syrus manipule habilement son maître Déméa. Syrus est constamment menacé, mais il retourne ces attaques avec insolence, jeux de mots et ironie, ce qui crée un comique de langage et de situation.

En conclusion, dans les pièces de Térence, la violence n'est jamais gratuite. Qu'elle soit familiale, sociale ou sexuelle, elle sert à faire avancer l'action dramatique, à créer des malentendus, à opposer des volontés. Mais elle peut aussi nourrir le comique, en provoquant des renversements de rôles ou en exposant l'absurdité de certaines normes.

## 2. Résolution des tensions par la ruse.

La figure du *seruus callidus*, joue un rôle clé dans la résolution de l'intrigue<sup>224</sup>. Dans l'*Andrienne*, par exemple, c'est Dave qui tente de résoudre les contradictions entre l'amour de Pamphile et les exigences de son père en mettant en place des stratégies pour gagner du temps et retarder le mariage arrangé que ce dernier avait prévu pour son fils. Même si sa ruse échoue temporairement, elle contribue au dénouement. De même, dans l'*Eunuque*, le personnage de Parménon, bien qu'il soit d'abord dépassé par les événements, finit par participer à la réconciliation générale. Notons tout de même qu'à plusieurs reprises, il répond seulement aux demandes des personnages qui l'entourent.<sup>225</sup> Cependant, il est important de remarquer que, dans la pièce de l'*Eunuque*, l'intrigue se déclenche par la ruse de l'esclave Parménon. En effet, c'est ce dernier qui a soufflé l'idée de se faire passer pour l'eunuque à Chéréa.

Il arrive aussi que la ruse soit le fait des jeunes gens eux-mêmes ou même des pères, ce qui démontre que tous les personnages doivent apprendre à composer avec les contraintes sociales et à résoudre l'intrigue en fonction des normes. Dans l'*Heautontimorumenos*, par exemple, Chrémès cache au début certaines informations pour faciliter la réconciliation entre les personnages. Il s'agit là d'une ruse douce, destinée à réparer les blessures morales entre Ménédème et son fils.

La ruse, chez Térence, n'est donc pas simplement un ressort comique, même si elle joue un rôle important : elle devient un véritable mécanisme de pacification. Elle permet d'éviter les

---

<sup>224</sup> DUPONT F. et LETESSIER P., *op.cit.*, p.140 ; CANDIARD C., *op.cit.*, p. 12-16

<sup>225</sup> DUPONT F. et LETESSIER P., *op. cit.*, p. 230

ruptures, les confrontations directes, les tragédies. Elle est l'outil qui cherche à concilier les désirs personnels, les erreurs humaines et la pression morale du collectif. Elle permet, également, de renverser le statut dominant du patriarcat et de prendre, le temps d'un instant, le dessus sur ses supérieurs.<sup>226</sup>

### 3. Une violence allégée par l'humour ou un humour noirci par la violence ? Quel impact a la violence sur la comédie ?

Dans de nombreuses œuvres comiques, la présence de la violence entre en tension avec l'humour. Alors que le rire est censé détendre ou divertir, la violence renvoie à la souffrance, au conflit, parfois à l'injustice. On peut donc se demander si l'humour permet d'atténuer cette violence, ou si, au contraire, la violence ternit la comédie, la rendant plus sombre ou cynique. En particulier, dans certaines comédies antiques, comme celles de Térence, on observe un traitement subtil de cette dualité.

D'un côté, l'humour permet une mise à distance<sup>227</sup> : en tournant la violence en dérision, il rend ce qui est choquant plus acceptable. Cette fonction cathartique du rire agit de manière à adoucir des réalités dures ou angoissantes. En rendant le grave risible, l'humour aide le spectateur à ne pas être accablé par l'horreur ou la cruauté. C'est une forme de résistance, une façon de reprendre le contrôle sur ce qui nous fait peur ou nous oppresse. L'humour noir, l'absurde, la satire ou encore l'ironie permettent ainsi de traiter de thèmes graves sans sombrer dans l'obscurité et ressentir des sentiments négatifs. Dans ce cas, la violence devient supportable, car elle est encadrée par le rire.

Mais à l'inverse, il arrive que la violence soit si présente ou si brute qu'elle transforme la comédie en satire grinçante, voire en tragédie déguisée. Le rire ne soulage plus, il dérange. Il devient un réflexe de malaise<sup>228</sup>, une manière inconfortable de faire face à l'absurde ou à l'horreur. L'humour ne sert plus à masquer la violence : au contraire, il la met en évidence, la souligne, jusqu'à faire du spectateur un témoin impuissant. Dans ce cas, la comédie perd sa

---

<sup>226</sup> Voir chapitre II.3.

<sup>227</sup> HINTERMEYER P., « Puissance du rire. » In : *Revue des sciences sociales*, N° 43, 2010. Humour et dérision. pp. 24-29. Disponible sur [https://www.persee.fr/doc/revss\\_1623-6572\\_2010\\_num\\_43\\_1\\_1269](https://www.persee.fr/doc/revss_1623-6572_2010_num_43_1_1269) (Consulté le 11 juillet 2025) ; BRETON H., *Rire... Et grandir*, Yapaka, Bruxelles, 2020, p. 45-46

<sup>228</sup> BERGSON H., *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Éditions Alcan, 1924, p. 59-81

légèreté : elle devient acide, amère, cynique. La violence n'est plus adoucie, elle contamine le rire, le prive de sa naïveté et lui donne une dimension critique ou même désespérée.<sup>229</sup>

Chez Térence, l'humour est souvent utilisé pour adoucir des situations conflictuelles qui, sans ce traitement comique, pourraient être perçues comme choquantes ou violentes. Dans l'*Andrienne* ou l'*Eunuque*, les intrigues reposent sur des situations moralement ambiguës : enlèvements, mensonges, manipulations amoureuses, conflits entre générations... Ces éléments, porteurs d'une certaine violence sociale ou affective, sont traités sur un mode léger, où le spectateur rit des situations tout en étant invité à réfléchir. Par exemple, dans l'*Andrienne*, le père impose à son fils un mariage d'intérêt, refusant son amour sincère pour une jeune esclave. Ce rapport de force est adouci par les quiproquos, les ruses des esclaves et le retournement final qui restaure l'amour. Ainsi, le rire permet une mise à distance de la cruauté des rapports sociaux, en les rendant plus humains, plus acceptables. Ce regard humaniste contribue à atténuer l'aspect violent des situations présentées, en suscitant la compréhension plutôt que la moquerie cruelle.

Cependant, on peut aussi se demander si cette violence sous-jacente ne ternit pas la légèreté comique. Le fait que Térence traite des thèmes graves, comme la condition des esclaves, la domination patriarcale ou les abus de pouvoir, même de façon modérée, peut laisser une impression d'ambiguïté. Le rire devient parfois amer, en prenant conscience de l'injustice réelle derrière les ressorts comiques. C'est notamment le cas dans l'*Eunuque* où la question du consentement est floue : une jeune fille est violée, car un jeune homme l'a trompée en se faisant passer pour un eunuque. Dans l'*Hécyre*, la portée de la violence sexuelle est également abordée. En effet, la violence se manifeste surtout dans le viol de Philumène par Phampile et le rejet de ce dernier quand il apprend qu'elle a été la victime d'un abus sexuel (il ignore cependant qu'il est l'auteur de ce crime) et qu'elle attend un enfant d'un homme qu'il pense autre. Cependant, le dénouement, dans les deux pièces, se termine tout de même sur un ton joyeux. Ici, la comédie masque à peine une forme de violence problématique, mais la répare grâce un mariage (déjà réalisé dans l'*Hécyre* mais obligé par Thaïs dans l'*Eunuque*). Nous pouvons donc supposer qu'il était inimaginable pour notre écrivain de laisser un viol sur une jeune fille libre sans réparation.

---

<sup>229</sup> Ces deux dernières phrases ont été reformulées par Chat GPT : OpenAI. (2023). ChatGPT (Mar 14 version). [en ligne]. Disponible sur : <https://chat.openai.com/chat>. (Consulté le 28/04/2025)



Cela aurait sans doute choqué les spectateurs si la gravité des faits avait été pleinement assumée et exposée sans filtre comique et qu'il n'y avait pas eu de résolution pour la *uirgo* outragée.

En conclusion, chez Térence, l'humour allège souvent la violence en la rendant acceptable ou en l'intégrant dans un schéma de réconciliation finale. Pourtant, cette même violence peut aussi assombrir l'humour, en lui donnant une portée critique ou en suscitant un rire teinté d'inconfort. L'impact de la violence sur la comédie dépend donc du regard du spectateur : il peut y voir un simple divertissement, ou une manière détournée de parler des tensions sociales, des injustices et de la fragilité des rapports humains.

## Conclusion

Pour conclure, revenons sur les points saillants de ce travail. Dans un premier temps, nous avons démontré que la violence dans les pièces de Térence se manifeste de diverses manières, bien que la principale soit verbale. La violence physique ne se manifeste jamais sur scène. Cependant, elle reste quand même présente via les propos de certains personnages. Cette violence s'inscrit dans un système de personnages codifiés. Cette codification nous impose une dualité évidente entre les personnages dominants et les personnages dominés. La violence est produite par le *senex* et, de manière moins fréquente, l'*adulescens*. Ces derniers exercent une quelconque forme de violence également envers des personnages codifiés, tels que l'*uxor*, la *uirgo* et le *seruus*. Ces figures scéniques n'ont souvent que la soumission comme réponse à la violence manifestée à leur rencontre. En outre, la violence d'un personnage dominant envers un autre de la même catégorie existe aussi. En effet, il s'avère qu'un *senex* peut tenir des propos violents envers son fils, un *adulescens* ou encore un autre *senex*. De manière exceptionnelle, le *seruus* peut agir de manière à contrer le caractère dominant du maître et à produire une subversion des rôles sociaux.

Cependant, la violence ne reste pas toujours figée dans une structure oppressante. L'étude de la construction dramatique des pièces révèle que, si la violence constitue souvent le point de départ du conflit, elle n'en représente pas toujours la conclusion. Par la ruse, le retournement de situation, ou l'intervention d'un personnage secondaire, les rapports de domination sont parfois temporairement inversés, comme le montre le rôle central des *serui callidi*. Ce procédé dramatique renforce l'intérêt comique des pièces, mais souligne aussi une forme de critique implicite : dans un monde où l'autorité n'est pas toujours juste, la transgression et la parole rusée apparaissent comme des moyens de restauration d'un certain équilibre.

Dans un deuxième temps, nous avons pu établir quatre formes de violence qui étaient développées au sein du *corpus* de Térence. Nous avons, d'abord, abordé la violence conjugale et la violence sexuelle, ces dernières représentent tous les propos et attitudes que tiennent des figures masculines, comme le *senex* ou l'*adulescens*, envers des personnages féminins. La violence paternelle concerne, quant à elle, les paroles violentes des *senes* envers leur fils. Ensuite, nous avons mis en exergue la violence servile, cette sorte de violence répertorie les comportements d'un maître envers son esclave. Enfin, la violence personnelle traduit une sorte

de mal-être auto-infligé que vivent certains personnages lorsque leurs actions passées, leurs remords et leurs regrets refont surface. En outre, la psychologie développée des personnages de Térence permet également à la violence de se manifester dans les paroles et les discours que tiennent les figures scéniques.

A la suite de cette analyse, nous avons essayé de démontrer à quel point le portrait que Térence nous dépeignait de la violence était semblable à ce qui se passait réellement dans la vie quotidienne. Nous nous sommes dès lors attardé sur des balises historiques afin de mieux comprendre la place que prenait la violence au sein d'un foyer romain. En la comparant avec les œuvres de Térence, nous avons conclu que la violence qui se manifestait tout au long des pièces du dramaturge correspondait à une réalité et des carcans qui étaient connus du public romain. Nous supposons que c'est cette ressemblance à la vie quotidienne des spectateurs qui permettait le rire. Cependant, nous avons souligné que ce caractère violent avait pu être amplifié et déformé par l'auteur afin de justement faire naître le comique. D'ailleurs, nous avons émis l'hypothèse que la présence de la violence dans ses œuvres avait pu jouer un rôle sur la réception de celles-ci auprès du public romain. Nous pensons notamment à la pièce de l'*Hécyre* qui n'a pas connu bon accueil lors de ses premières présentations et dans laquelle la violence est omniprésente. Nous pouvons donc considérer que la violence, telle qu'elle est représentée par Térence, possède une certaine vraisemblance, mais doit être comprise avec détachement, sans être prise au pied de la lettre.

En dernier lieu, il était fondamental de s'interroger sur l'impact que la violence pouvait avoir sur le déroulement de l'intrigue ainsi que sur le caractère comique des pièces de Térence. Tout d'abord, une situation violente permet de lancer l'intrigue dans plusieurs pièces ou du moins, ajoute une péripétie à la trame. En outre, le comique est permis grâce à différents propos violents comme différentes menaces ou insultes. Loin d'atténuer l'humour, la violence vient au contraire le nourrir, le complexifier et parfois même le détourner. En conséquence, la violence peut ternir occasionnellement le comique de la pièce. A l'inverse, la comédie allège la portée de la violence dans l'intrigue.

Il est donc essentiel de ne pas lire la violence dans l'œuvre de Térence comme un simple reflet de la société romaine ou comme un ressort comique brut. Elle est à la fois réaliste et distanciée, codifiée et détournée, structurelle et ponctuellement inversée. C'est cette tension permanente entre stabilité et subversion qui permet aux comédies térenciennes de porter une réflexion universelle sur les rapports humains, sur les abus de pouvoir, sur la place des femmes, des jeunes, des esclaves dans une société hiérarchisée. Sous couvert de l'humour et de la

codification imposée par la comédie nouvelle, Térence critique de manière subtile l'ordre établi de la société romaine du II<sup>e</sup> siècle ACN.

Au-delà de l'analyse littéraire proprement dite, cette recherche apporte plusieurs contributions utiles à la compréhension du théâtre de Térence, mais aussi, plus largement, à l'étude de la littérature antique. Elle permet d'abord de proposer une relecture nuancée de l'œuvre du dramaturge, en révélant une dimension souvent négligée : la présence de la violence. En mettant en lumière la manière dont cette violence s'inscrit dans une logique sociale et dramatique cohérente, ce travail contribue à redonner toute sa complexité à une œuvre trop fréquemment lue à travers le seul prisme de la bienséance ou de l'élégance latine. Par ailleurs, cette étude permet d'éclairer les mécanismes de domination sociale présents dans la comédie romaine. En examinant la manière dont la violence verbale, conjugale, sexuelle, paternelle ou servile est exercée ou subvertie, elle révèle les rapports hiérarchiques qui régissent la société romaine du II<sup>e</sup> siècle avant notre ère. Ce croisement entre approche littéraire et réflexion historique permet ainsi de mieux comprendre comment une œuvre de théâtre peut devenir un reflet fidèle des logiques de domination dans une société donnée. En outre, cette recherche interroge le concept de vraisemblance dans le théâtre antique. En montrant que les situations de violence mises en scène ne relèvent pas uniquement d'un imaginaire comique, mais s'ancrent dans une certaine réalité sociale connue du public romain, elle souligne l'importance de la cohérence psychologique et sociale dans les pièces de Térence.

Il serait cependant pertinent de mener une recherche plus approfondie quant à l'intention de Térence au moment de l'écriture de ses pièces. Voulait-il intentionnellement mettre en évidence la violence pour critiquer le système sociétal ou était-ce un simple outil comique ? En outre, en sachant que Térence a lui-même été esclave, il serait intéressant d'étudier les conséquences de ce statut sur son écriture et sur les relations maître-esclave qu'il développe dans ses œuvres. Enfin, même si nous avons étayé l'aspect psychologique des personnages et le lien avec les propos et pensées violentes au cours des pièces, il serait utile d'établir une comparaison plus approfondie entre la psychologie des personnages et leur rapport à la violence afin d'établir s'il existe une certaine dépendance entre les deux concepts.

## **Bibliographie**

### **1. Littérature primaire**

#### **Bibliothèque consultée**

CICERON, *Lettres à Atticus*, texte établi et traduit par Edouard Bailly, Paris, Garnier, 1937-1939.

CICERON, *De oratore*, texte établi et traduit par Harris Rackham, London, Heinemann, 1959.

HORACE, *Satires Book I*, texte établi et traduit par Emily Gowers, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

MOLIERE, *Œuvres complètes de Molière*, texte établi par Charles Louandre, Charpentier, 1910, tome II (p. 369-370).

QUINTILIEN, *Institution oratoire*, texte établi et traduit par Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1975-1980.

TERENCE, *Comédies : Andrienne et Eunuque*, texte établi et traduit par Jules Marouzeau, Paris, Les Belles Lettres, 2007.

TERENCE, *Comédies : Heautontimoroumenos et Phormion*, texte établi et traduit par Jules Marouzeau, Paris, Les Belles Lettres, 2018.

TERENCE, *Comédies : Hécyre et Adelphes*, texte établi et traduit par Jules Marouzeau, Paris, Les Belles Lettres, 2018.

#### **Sitographie**

TERENCE, *Andria-Andrienne*, texte établi et traduit par Henri Clouard. Disponible sur : <https://remacle.org/bloodwolf/comediens/Terence/andrienne.htm>. (Consulté le 05/08/2025)

TERENCE, *L'Héautontimoruménos*, texte établi et traduit par Henri Clouard. Disponible sur : <https://remacle.org/bloodwolf/comediens/Terence/eauton.htm>. (Consulté le 04/07/2025)

TERENCE, *Hécyra- l'Hécyre*, texte établi et traduit par Henri Clouard. Disponible sur : <https://remacle.org/bloodwolf/comediens/Terence/hecyreintro.htm>. (Consulté le 28/06/2025)

## 2. Littérature secondaire

### Bibliothèque consultée

ASSAF R., *Le théâtre dans l'histoire tome 1 : Les théâtres antiques, la scène entre les hommes et les dieux*, Montpellier, Editions deuxième époque, 2024.

ANDREAU J. et DESCAT R., *Esclave en Grèce et à Rome*, Paris, Hachette littératures, 2006.

BAROIN C. « Violences sexuelles et atteinte au corps dans le monde romain ». In : *Le corps en lambeaux*, édité par Frédéric Chauvaud et al., Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 177-189.

BATHRELLOU E. et VLASSOPOULOS K., *Greek and Roman Slavery*, Hoboken, John Wiley & Sons, 2022.

BERGSON H., *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Éditions Alcan, 1924.

BRETON H., *Rire... Et grandir*, Bruxelles, Yapaka, 2020.

BUREAU B. et NICOLAS C., *Argumentum et fiction dramatique dans le commentaire de Donat à Térence*, Lyon, Université Jean Moulin-Lyon, 2012.

CANDIARD C., *Esclaves et valets vedettes dans les comédies de la Rome antique et de la France d'Ancien Régime*, Paris, Honoré Champion, 2017.

DAMET A. et MOREAU P., *Famille et société dans le monde grec et en Italie du Vème siècle au IIIème siècle av. J.-C.*, Malakoff, Arnaud Colin, 2019.

DESCHAMPS L. « Karakasis (E.), Terence and the Language of Roman Comedy ». Cambridge, University Press, 2005. In : *Revue des Études Anciennes*. Tome 109, 2007, n° 1. pp. 330-331.

DUPONT F., *L'acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1985.

DUPONT F., *Le théâtre latin*, Paris, Armand Colin, 1999.

DUPONT F. et LETESSIER P., *Le théâtre romain*, 2e édition, Paris, Armand Colin. Cursus, 2017.

DUVIGNAUD J., *Sociologie du théâtre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

FAURE-RIBREAU M., *Pour la beauté du jeu : La construction des personnages dans la comédie romaine (Plaute, Térence)*, Paris, Les Belles Lettres, 2012.

FLECK F., « Une femme doit savoir rester à sa place : position dans le dialogue et caractérisation des personnages féminins dans l'*Héautontimorouménos* de Térence ». In : *Nemo par eloquentia. Mélanges de linguistique ancienne en hommage à Colette Bodelot*, Clermont Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2019, p. 453-469.

GERKENS J-F., « De la patria potestas (puissance paternelle) à l'autorité parentale ». In : *L'enfant, avenir des droits de l'homme*, 1996, p. 23-44.

GRIMAL P. « Térence et Aristote à propos de l'*Héautontimorouménos* ». In : *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 2, juin 1979. pp. 175-187.

GRIMAL P., « Considérations sur les *Adelphes* de Térence » In : *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* (Vol 126/1), 1982, p. 38-47.

KARALALENGOU H., Le théâtre de Térence et l'image cicéronienne du « cercle de Scipion ». In : *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité*, n° 60, décembre 2001. pp. 357-378.

KARAKASIS E., « Linguistic differentiation in Terence ». In : *Terence and the Language of Roman Comedy*, Cambridge Classical Studies, Cambridge University Press, 2005, p. 19-144.

LE GLAY M., VOISIN J-L, LE BOHEC Y., *Histoire romaine*, Paris, Presses universitaires de France, 1991.

LETESSIER P., « Les routes de la comédie de Ménandre à Molière : le syndrome Pierre Ménard », dans *Les Routes de la traduction : Babel à Genève*, B. Cassin et N. Ducimetière (dir.), Gallimard, 2017, p. 91-124.

LHOSTIS N., « Le langage de la sagesse dans l'*Heautontimoroumenos* de Térence ». In : *Vita Latina*, n° 199, 2019, p. 171-195.

LINTOTT A.W., *Violence in republican Rome*, Oxford, Clarendon, 1972.

MARTIN J-P, CHAUVOT A., CEBEILLAC-GERVASONI M., *Histoire romaine*, Paris, Armand Colin, 2001.

NICOLET C., « Les guerres puniques », In : *Rome et la conquête du monde méditerranéen (264-27 av. J.-C.). Tome 2. Genèse d'un empire*. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Nouvelle Clio », 1997, p. 594-626.

PATURET A., « La place de la coutume dans la société romaine et dans le droit romain classique » In : *Noesis*, 34, 115-142, 2020.

PIRRO A., *La data della nascita di Terenzio* : Riv. Di Filol., XXIV, 1896.

TALADOIRE B-A, « L'originalité dramatique de Térence ». In : *Térence : Un théâtre de la jeunesse*, Paris, Les Belles Lettres, 1972. p. 98-126.

TREGGIARI S., *Roman marriage : iusti coniuges from the time of Cicero to the time of Ulpian*, Oxford, Clarendon, 1993.

## Sitographie

BOEHRINGER S. « Les violences sexuelles dans l'Antiquité : où se joue le genre ? ». In : *Le corps en lambeaux*, édité par Frédéric Chauvaud, Lydie Bodiou, Myriam Soria, Ludovic Gaussot, et Marie-José Grihom. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2016.p. 33-49. Disponible sur : <https://doi.org/10.4000/books.pur.45400>. (Consulté le 01/08/2025)

COLLOGNAT A., *La comédie latine : Intrigues et personnages*. [En ligne]. Odysseum, 04 novembre 2020. Disponible sur : <https://odysseum.eduscol.education.fr/la-comedie-latineintrigues-et-personnages>. (Consulté le 08/02/2025)

CONTE S., « La présence relative de Térence dans les traités de rhétorique (xvi<sup>e</sup>—xvii<sup>e</sup> siècles) ». In : *Exercices de rhétorique* [En ligne], 10 | 2017, 26/122 2017. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/rhetorique/569> (consulté le 06/08/2025)

FOURNIER J. « Rome et l'administration judiciaire provinciale ». In : *Rome et l'Occident*, édité par Frédéric Hurlet. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2009. Disponible sur : <https://doi.org/10.4000/books.pur.124557>. (Consulté 07/05/2025)

GRATWICK, A. S., « Micion et Déméa dans les Adelphes de Térence. » In : *Pallas*, 38, 1992, 371–378. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/43660673> (Consulté le 03/06/2025)

HINTERMEYER P., « Puissance du rire. » In : *Revue des sciences sociales*, N° 43, 2010. Humour et dérision. pp. 24-29. Disponible sur : [https://www.persee.fr/doc/revss\\_1623-6572\\_2010\\_num\\_43\\_1\\_1269](https://www.persee.fr/doc/revss_1623-6572_2010_num_43_1_1269) (Consulté le 11 juillet 2025)



LAWTON H.W., « La survivance des personnages térenciens ». In : *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 1, 1964, p. 85-94 Disponible sur : [https://www.persee.fr/doc/bude\\_0004-5527\\_1964\\_num\\_1\\_1\\_4058](https://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1964_num_1_1_4058) (Consulté le 03/03/2025)

LEGRAS B., « Violence ou douceur. Les normes éducatives dans les sociétés grecque et romaine ». In : *École et violence. Histoire de l'éducation*, 118, 2, 2008, p. 11-34. Disponible sur : [shs.cairn.info/revue-histoire-de-l-education-2008-2?lang=fr](https://shs.cairn.info/revue-histoire-de-l-education-2008-2?lang=fr). (Consulté le 28 juillet 2025)

LETESSIER P., *Le théâtre romain : un spectacle rituel, un spectacle vivant*. [En ligne]. Odysseum, 29 novembre 2020. Disponible sur : <https://odysseum.eduscol.education.fr/letheatre-romain>. (Consulté le 23/01/25).

PIOT C., « L'effet moral de la comédie de l'âge classique et son rapport au rire du spectateur dans les discours sur le genre comique ». In : *Fabula / Les colloques, Le rire : formes et fonctions du comique*, 11/05/17. Disponible sur : <http://www.fabula.org/colloques/document4571.php> (Consulté le 08/08/25)

### 3. Dictionnaires

ATILF — CNRS & Université de Lorraine, *Trésor de la langue française informatisé* [en ligne], Nancy : ATILF, 2002. Disponible sur : <https://www.atilf.fr/tlfi>.

GAFFIOT F., *Dictionnaire latin-français*., Nouvelle édition revue et augmentée par Pierre Flobert, Hachette, Paris, 2016.

### 4. Logiciels informatiques

CHAT GPT : OpenAI. (2023). ChatGPT (Mar 14 version). [en ligne]. Disponible sur : <https://chat.openai.com/chat>. (Consulté le 02/08/25). (Source utilisée uniquement à titre de soutien à la rédaction : aucune génération de contenu n'a été effectuée depuis Chat GPT).

**UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN**

Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Cardinal Mercier, 31, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | [www.uclouvain.be/fial](http://www.uclouvain.be/fial)