

ECKARD LEFÈVRE

La structure des *Adelphes* de Térence
comme critère d'analyse

LA STRUCTURE DES *ADELPHES* DE TÉRENCE COMME CRITÈRE D'ANALYSE (*)

PAR

Eckard LEFÈVRE
(Fribourg-en-Brisgau)

*Roberto Schilling septuagenario
collegae optimo*

1

L'analyse de la comédie romaine est presque toujours partie de critères de contenu, en ce que l'on considérait l'incompatibilité de motifs isolés ou de séquences entières comme un signe de l'intervention du poète romain. Cette méthode a souvent conduit à des résultats certains et remarquables. Sa valeur est indiscutée partout où il s'agit de contradictions et d'incohérences sur le plan des faits. Mais elle atteint ses limites là où il y a de l'appréciation morale ou de la sensibilité à des valeurs morales. Disons-le clairement : un problème est de juger de la cohérence des caractères dans la comédie grecque et romaine, un autre est de savoir dans quelle mesure les valeurs exprimées correspondent à la pensée grecque ou romaine. Pour ces deux problèmes, les *Adelphes* sont particulièrement instructifs, et à leur propos la recherche n'est point parvenue jusqu'à ce jour à des résultats homogènes.

Au centre de cette pièce, comme on sait, se trouvent les deux frères, Micion et Déméa, avec leurs principes d'éducation opposés.

(*) Le texte de cette communication présentée au congrès de Strasbourg est reproduit ici sans changement, accompagné seulement de quelques notes. Pour des raisons de commodité je cite le texte latin et la traduction d'après l'édition de J. MAROUZEAU, *Térence*, tome III, Paris, 1961. Pour le problème général de l'analyse des *Adelphes* je ne mentionne pas les nombreux ouvrages et articles critiques, parce que je me suis concentré sur la question de la structure de certaines scènes térentiennes. Ce m'est un plaisir de remercier vivement ma chère collègue, Madame A. Thill, de l'Université de Mulhouse, d'avoir bien voulu, avec son habituelle générosité, assurer une fois de plus la tâche de traduire mon texte en français.

Tandis que pendant quatre actes et demi la supériorité revient à Micion, et que Déméa a le dessous, leurs positions sont brusquement interverties à partir de la scène 4 de l'acte V. La pièce se termine sur la supériorité de Déméa, tandis que Micion a le dessous. Si l'on pose la question de savoir si ce retournement vient de Ménandre ou de Térence, on se heurte, dans le contexte indiqué, aux problèmes bien connus :

1. Les caractères de Micion et de Déméa sont-ils dessinés avec cohérence et le retournement s'opère-t-il de façon vraisemblable? mais surtout : existe-t-il sur ce point pour Térence des règles différentes de celles de Ménandre?

2. A-t-on le droit de faire entrer des critères nationaux dans l'appréciation du comportement de Micion et de Déméa? Peut-on dire, comme on l'a toujours répété depuis l'importante étude d'Otto Rieth, que l'humanité et la générosité de Micion paraissaient, aux yeux des Romains, relever de la faiblesse et du ridicule et que pour cette raison il devait avoir le dessous à la fin, et qu'inversement la manière sévère de Déméa semblait adéquate aux Romains et que, pour cette raison, il devait avoir le dessus à la fin ⁽¹⁾?

Notre intention est d'examiner cette question controversée en fonction de la structure des *Adelphes*. La structure de la comédie romaine comme critère d'analyse n'a pas rencontré jusqu'ici l'attention qu'elle aurait méritée ⁽²⁾. Sa prise en compte, avec les précautions qui s'imposent, doit être tenue pour l'une des méthodes les plus sûres dans le domaine complexe de l'analyse. La différence fondamentale entre le développement dynamique et organique de l'action dans la comédie grecque et le développement statique et abrupt de la comédie romaine distingue souvent, dans les pièces latines imitées des Grecs, les parties ajoutées de la succession originale des scènes. On a utilisé cette méthode avant tout pour isoler les ajouts comiques de Plaute : en constatant l'arrêt de l'action, on pouvait diagnostiquer la provenance romaine d'une partie et même marquer exactement le point de désancrage et de réancrage de l'action grecque.

(1) OTTO RIETH, *Die Kunst Menanders in den Adelphen des Terenz*, publ. par Konrad Gaiser, Hildesheim, 1964.

(2) Cf. le chapitre III («Die Struktur des terenzischen *Phormio* und des 'Επιδικαζόμενος Apollodors») de mon livre *Der Phormio des Terenz und der Epidikazomenos des Apollodor von Karystos* (= *Zetemata*, 74), 1978, pp. 59-101.

C'est Karl Büchner surtout qui a rendu fructueux pour l'analyse des *Adelphes* l'examen de leur structure. Tandis que Rieth avait examiné essentiellement les motivations éthiques des protagonistes, Büchner a fait ressortir plusieurs fois, dans le dénouement tant controversé de la pièce, la conduite inorganique de l'action. Il suffit de citer ici une phrase : «Ce n'est pas une action clairement conduite, mais ce sont des motivations de fortune pour ramener les personnages sur la scène, comme dans un guignol»⁽³⁾. En tous cas, l'examen structurel des dernières scènes des *Adelphes* prouve clairement que c'est à cet endroit que Térence est intervenu le plus fortement. Cette raison à elle-même justifie la théorie de Rieth, selon laquelle Térence aurait transformé par rapport à Ménandre les caractères de Déméa et de Micion à la fin de la pièce et interverti purement et simplement les positions des deux protagonistes. La thèse d'une intervention de Térence à l'acte V ayant été généralement acceptée, il n'est pas nécessaire d'y insister.

En revanche, la question de savoir quel but poursuivait Térence avec ce changement en profondeur est toujours controversée. Tandis que, dans la plupart des études, c'est Micion qui est au centre, nous allons dans la suite mettre l'accent sur la figure de Déméa et examiner l'affirmation de Rieth, selon laquelle Térence se serait rapproché, avec ce personnage, de l'idéal des «modèles romains»⁽⁴⁾. Il s'impose, dans cette intention, de dégager à l'aide de critères d'ordre structurel, quelques scènes que Térence a introduites dans la pièce et qui, contrairement à l'action reprise à Ménandre, révèlent clairement comment il comprenait lui-même le personnage de Déméa et comment aussi il voulait qu'il fût compris. Car on peut présupposer que Térence a donné l'expression la plus pure de sa conception de Déméa dans les scènes qu'il a lui-même inventées.

Examinons plus attentivement, pour cette raison, les scènes IV, 1 et IV, 2 ainsi que V, 1 et V, 2.

2

La petite scène IV, 1 entre Ctésiphon, le fils de Déméa, et Syrus, l'esclave de Micion, représente, du point de vue dramatique, un arrêt

(3) Karl BUCHNER, *Terenz : Adelphen*, publ. dans *Studien zur römischen Literatur*, vol. VIII : *Werkanalysen*, Wiesbaden, 1970 (pp. 1-20), p. 17.

(4) *Loc. cit.*, p. 128.

complet de l'action. Ctésiphon sort de la maison de Micion, où il se tient avec sa maîtresse à l'insu de son père, et demande à Syrus ce qu'il doit faire, au cas où son père arriverait subitement. Mais au lieu de forger un véritable plan, Syrus se répand en généralités qui n'engagent à rien. Il rassure Ctésiphon (533-537) :

- Sy. *Quin tu otiosus esto ; ego illius sensum pulchre calleo ;
Cum feruit maxume, tam placidum quam ouem reddo.*
- Ct. *Quo modo ?*
- 535 Sy. *Laudarier te audit libenter : facio te apud illum deum ;
Virtutes narro ...*
- Ct. *Meas ?*
- Sy. *Tuas ; homini ilico lacrumae cadunt
Quasi puero gaudio.*
- Sy. Mais sois tranquille ; je connais à merveille son tempérament : c'est quand il est le plus échauffé que je le rends doux comme une brebis (5).
- Ct. Comment cela ?
- 535 Sy. Il écoute volontiers faire ton éloge : je fais de toi un dieu à ses yeux, j'énumère les vertus...
- Ct. Qui sont les miennes ?
- Sy. Qui sont les tiennes : du coup, le bonhomme a les larmes qui lui coulent comme à un enfant, de contentement.

Le développement de l'action n'est pas favorisé, mais les positions déjà fixées sont intensifiées, exploitées de façon emphatique. Nous rencontrons un *πάθος* au lieu d'un *λόγος*. Ce qui importe est clair : jusque là Déméa était *stultus*, et il le sera aussi par la suite. Il s'agit de savourer pleinement la mystification de Déméa.

D'autre part Ctésiphon doit savourer son succès (521-522) :

*nam hunc diem
Misere nimis cupio ut coepi perpetuom in laetitia degere.*

Car j'ai terriblement envie de passer, comme j'ai commencé, ce jour entier dans la joie.

Ainsi il reprend, comme l'a justement noté J. Marouzeau à cet endroit, son souhait du v. 287 :

(5) Je préfère la traduction littérale «brebis» à celle d'«agneau» (Marouzeau). Cf. *infra*, p. 175 sq.

hilarem hunc sumamus diem.

donnons ce jour à la joie !

Les pleurs de Déméa, du vers 536 sq., sont également une reprise : au vers 409 il pleurait de même à l'éloge de Ctésiphon :

Oho ! Lacrimo gaudio !

Ho ! Ho ? Je pleure de joie !

Du point de vue du *λόγος*, cette scène n'apporte que répétition, du point de vue du *πάθος*, une intensification. Comme aucune motivation n'est donnée pour l'apparition des deux personnages ⁽⁶⁾ et qu'on ne peut pas non plus en découvrir une, rien ne nous interdit d'attribuer cette scène à Térence. Comme Ctésiphon insiste sur sa joie au détriment de Déméa, et que, de même, Syrus développe son plan au détriment de celui-ci, l'image térentienne de Déméa est claire : il est représenté comme *stultus*.

3

Pas plus que IV, 1 la scène suivante IV, 2 n'apporte de progrès dramatique : à nouveau l'action s'arrête et les acteurs piétinent. À la fin de III, 4, Déméa était sorti pour chercher Micion (510), ici il apparaît et raconte qu'il ne l'a pas trouvé (540) ; à la fin il sort pour chercher une nouvelle fois Micion (586), en IV, 6 il réapparaît et raconte à nouveau qu'il ne l'a pas trouvé (713 sqq.) : l'action tourne en rond, son caractère est statique et non dynamique. On est conduit à soupçonner la présence d'un 'doublet'.

Il n'existe pas de motivation dramatique à l'apparition de Déméa. Ce fait est inhabituel. En I, 2, il entre en scène pour la première fois, parce qu'il a appris qu'Aeschinus a enlevé une fille en pleine rue, et il en discute avec Micion. En III, 3 il entre en scène une seconde fois, parce qu'il a appris dans l'intervalle que Ctésiphon a participé également à l'enlèvement, et il en discute avec Syrus. En revanche, pour sa troisième apparition, le poète ne fournit aucune motivation logique qui ferait progresser l'action.

Si l'on examine la scène de plus près, on se rend compte qu'elle répète la situation de III, 3, pour ne pas dire qu'elle la copie. Là,

(6) Karl BUCHNER, *Das Theater des Terenz*, Heidelberg, 1974, p. 396.

Déméa, plein d'émotion à l'idée que Ctésiphon avait participé à l'enlèvement de la fille, était apaisé par Syrus, grâce à un éloge du comportement prétendu exemplaire de son fils, et, justement, le même jeu forme le contenu de IV, 2. Ce n'est donc pas seulement la motivation de l'apparition de Déméa qui représente un doublet, mais aussi le contenu de la scène. Büchner avait jugé que «ce doublet est un intermède. [...] Sans vouloir affirmer l'origine térentienne, je ne mettrais pas ma main au feu pour une origine ménandrienne» (de cette scène) (7). Après les considérations précédentes, on peut tranquillement mettre sa main au feu pour une origine térentienne.

Pour reconnaître l'intention de Térence dans l'introduction de cette scène, il suffit d'une brève comparaison avec III, 3. Là Syrus aborde le vieillard avec une attitude de supériorité et une fine ironie, ici il l'aborde avec effronterie et une lourde moquerie (557, 570 sqq.). Plus l'esclave s'élève, plus le maître déchoit (544-548) :

- DE. *Quid hoc, malum, infelicitatis ? Nequeo satis discernere,*
 545 *Nisi me credo huic esse natum rei, ferundis miseris.*
Primus sentio mala nostra, primus rescisco omnia,
Primus porro obnuntio ; aegre solus, siquid fit, fero.
- SY. *Rideo hunc ; primum ait se scire : is solus nescit omnia.*
- DE. Quelle diantre de mésaventure est-ce là ? Je n'arrive pas bien à y
 545 voir clair. J'ai peine à m'y retrouver, si ce n'est que je crois qu'il y a
 une chose pour laquelle je suis né : subir le malheur. Je suis le
 premier à éprouver les mécomptes, le premier toujours à les
 apprendre, le premier aussi à les annoncer ; si quelque chose
 arrive, je suis seul à en porter peine.
- SY. Il me fait rire : il prétend être le premier à savoir ; il est le seul à
 tout ignorer.

Voilà donc ce qui importait à Térence, que l'esclave rie de la sottise de son maître : *rideo hunc*, «je me moque de lui». La constellation de la scène antérieure III, 3 est intensifiée, au spectateur est offert du *πάθος* au lieu de *λόγος*. Pour montrer clairement que Déméa se trompe, Syrus l'égaré en lui indiquant un itinéraire compliqué pour sa recherche de Micion (573-584) :

- SY. *Nostin porticum apud macellum hanc deorsum ?*
 DE. *quidni nouerim ?*

(7) Karl BÜCHNER, *Das Theater des Terenz*, p. 399.

- SY. *Praeterito hac recta platea sursum ; ubi eo ueneris,
575 Cliuos deorsum uorsum est ; hac te praecipitato ; postea
Est ad hanc manum sacellum ; ibi angiportum propter est.*
- DE. *Quodnam ?*
- SY. *Illi ubi etiam caprificus magna est.*
- DE. *Noui.*
- SY. *Hac pergito.*
- DE. *Id quidem angiportum non est peruium.*
- SY. *Verum hercle ! Vah !
Censen hominem me esse ? Erraui. In porticum rursum redi ;
580 Sane hac multo propius ibis et minor est erratio.
Scin Cratini huius ditis aedis ?*
- DE. *Scio.*
- SY. *Ubi eas praeterieris
Ad sinistram hac recta platea, ubi ad Dianae ueneris,
Ito ad dextram ; prius quam ad portum uenias, apud ipsum lacum
Est pistrilla et exaduorsum fabrica : ibi est.*
- SY. *Connais-tu ce portique près du marché, là en descendant ?*
- DE. *Si je le connais!*
- SY. *Dépasse-le en prenant cette avenue, tout droit, par en haut. Arrivé
575 là, il y a une rue en tournant par en bas : lance-toi par là. Ensuite il
y a, de ce côté-ci, une chapelle ; là, à proximité, est une ruelle...*
- DE. *Voyons, laquelle ?*
- SY. *Là où il y a aussi un grand figuier sauvage.*
- DE. *Je vois.*
- SY. *Tu continues par là.*
- DE. *Mais cette ruelle est sans issue.*
- SY. *C'est vrai, par Hercule ! Ouais, me prendras-tu pour un homme ?
580 J'ai fait erreur. Reviens sur tes pas jusqu'au portique ; tu auras bien
plus court d'aller par là, et il y a moins à se tromper. Tu sais la
maison de ce richard de Cratinus ?*
- DE. *Je sais.*
- SY. *Quand tu l'auras dépassée, là, sur la gauche, tout droit, par cette
avenue, quand tu seras arrivé au temple de Diane, prends ta
droite ; avant d'arriver à la porte, juste à côté du réservoir, il y a
une petite boulangerie et en face un atelier ; c'est là qu'il est.*

Térence intensifie la fine erreur ménandrienne du vieillard par une errance extérieure grotesque, qui devait faire la joie du spectateur romain. Par là Syrus a mis à exécution son annonce du vers 534 : il le traite comme une brebis, *ouis*. Et l'on se rappelle que la comparaison d'un vieillard avec une brebis est une métaphore chère à Plaute. Ainsi

les deux vieillards amoureux, Nicobulus et Philoxenus, dans les *Bacchides*, sont qualifiés de *uetulae oues* (1129), «vieilles brebis» – E. Fraenkel parlait plaisamment de leur «duo de brebis»⁽⁸⁾ – et les deux vieillards non moins amoureux, Lysidamus et Alcesimus, dans la *Casina*, de *uetuli uerueces* («vieux béliers [châtrés]»). Et, dans les deux cas, il s'agit d'une dépréciation ridiculisant les vieillards, que Plaute a ajoutée de cette rude manière à l'original⁽⁹⁾ : il est clair que Térence, dans sa peinture de Déméa, ne suit pas les traces de Ménandre, mais celles de Plaute.

4

De même, on devrait attribuer, en raison de la structure, les deux petites scènes V, 1 et V, 2 à l'auteur romain. En V, 1, tout comme en IV, 1, Syrus sort de la maison de Micion sans aucune raison. Tout ce qu'il veut est de faire une petite promenade : *prodeambulare huc libuit*, «il m'a pris envie de venir faire un tour par ici» (766). Ménandre n'aurait jamais motivé de manière pareille cette entrée en scène. C'est un trait caractéristique de la convention romaine, comme le montre l'entrée de Pardalisca en IV, 1 de la *Casina* de Plaute⁽¹⁰⁾. Syrus a bien bu, maintenant il ne fait rien (763 sqq.), tout comme il a envisagé de le faire à la fin de IV, 2 (589-591) :

Ctesipho autem in amore est totus ; ego iam prospiciam mihi ;
590 *Nam iam abibo atque unum quicquid quod quidem erit bellissimum*
Carpam et cyathos sorbilans paulatim hunc producam diem.

Quant à Ctésiphon, il est tout à son amour. Moi, je vais m'occuper de ma
590 personne ; oui, je vais aller m'offrir tout ce qu'il y aura de plus distingué, et je tirerai ce jour en longueur tout doucement en sirotant des cyathes.

Cependant, comme nous l'avons dit plus haut, la scène IV, 2 est de Térence. Avec la scène V, 1 Térence reprend donc Térence. Cela ressort aussi du fait que V, 2 se termine également sur ces deux motifs,

(8) Eduard FRAENKEL, *Plautinisches im Plautus dans Philologische Untersuchungen*, fasc. 28, Berlin, 1922, p. 423.

(9) Cf. mon article *Plautus-Studien III : Von der Tyche-Herrschaft in Diphilos' Klerumenoi zum Triummatronat der Casina*, dans *Hermes*, 107 (1979), pp. 311-339, en particulier p. 337.

(10) Cf. LEFÈVRE, *Plautus-Studien III*, p. 317.

celui de l'ivresse et celui de l'oïveté, qui se trouvent aussi à la fin de IV, 2 et au début de V, 1.

Mais l'action de Micion, de son côté, rend probable que les scènes V, 1 et V, 2 sont de Térence. Ces deux petites scènes s'interposent entre les deux dialogues de Micion avec Déméa en IV, 7 et V, 3 qui, dans la comédie de Ménandre, étaient probablement liés l'un à l'autre. Micion devait s'éloigner pour que Déméa ait la possibilité de rencontrer Syrus en V, 1 et en V, 2. À la fin de IV, 3, il est entré dans la maison de Sostrate (dont il est sorti en IV, 5). Quoi de plus facile à un poète romain que de le faire entrer encore une fois dans cette maison à la fin de IV, 7? Et quand, au début de V, 3, il parle en se tournant vers l'intérieur de la maison, il fait exactement la même chose qu'au début de IV, 5. Que la motivation ait le caractère d'un doublet, cela ne fait aucun doute. L'action piétine, elle est statique, non dynamique.

Pourquoi Térence a-t-il fait tant d'efforts pour faire se rencontrer Syrus et Déméa? La réponse est évidente : pour que Syrus ait encore une fois la possibilité de ridiculiser le vieillard. Il suffit d'écouter leur dialogue (766-775) :

- DE. *Illud sis uide*
Exemplum disciplinae!
- SY. *Ecce autem hic adest*
Senex noster. — Quid fit? Quid tu es tristis?
- DE. *Oh scelus!*
 SY. *Ohe iam, tu uerba fundis hic, sapientia!*
- 770 DE. *Tun si meus esses...*
 SY. *Dis quidem esses, Demea,*
Ac tuam rem constabilisses.
- DE. *... exempla omnibus*
Curarem ut essent!
- SY. *Quamobrem? Quid feci?*
- DE. *Rogas?*
In ipsa turba atque in peccato maximo,
Quod uix sedatum satis est, potastis, scelus,
- 775 SY. *Quasi re bene gesta!*
 SY. *Sane nollem huc exitum.*
- DE. *Voyez un peu, je vous prie, cet échantillon de moralité!*
- SY. *Mais voici venir notre vieux. — Qu'est-ce qu'il y a? Pourquoi es-tu chagrin?*
- DE. *Oh scélérat!*
- SY. *Or ça! Tu viens ici déverser ton éloquence, ô sagesse!*

- 770 DE. Toi, si tu étais à moi...
 SY. Tu serais riche, pour sûr, Déméa, et tu aurais consolidé ta fortune.
 DE. ... je prendrais soin de faire des exemples pour tout le monde.
 SY. Pourquoi cela ? Qu'est-ce que j'ai fait ?
 DE. Tu le demandes ? Au beau milieu de nos embarras, et après un méfait des plus graves qui n'est encore guère bien réparé, vous vous êtes mis à faire ribote, scélérat que tu es, comme après un bel exploit.
 SY. Je voudrais bien n'être pas sorti de ce côté !

Tout de suite, on s'aperçoit que les personnages marchent dans le sillage de IV, 2. Avec *scelus* (768) Déméa reprend ses mots *eccum sceleratum Syrum*, «voici ce scélérat de Syrus» (553) de la scène IV, 2 (de Térence). Avec l'apostrophe *sapientia* Syrus reprend ses mots *tu quantus quantu's, nil nisi sapientia es*, «toi, tu n'est d'un bout à l'autre que sagesse» (394) de la scène III, 3 (de Ménandre). Par conséquent Térence, avec les scènes IV, 2 et V, 1, a copié deux fois la constellation ménandrienne de III, 3. L'esclave réussit à triompher avec éclat du frère de son maître. Au fond, Déméa n'ose dire aucun mot de reproche, quoique cet esclave insolent se soit moqué de lui en IV, 2 en lui indiquant un faux chemin. Dans ce détail on reconnaît aussi le sens de cette scène de Térence, qui montre aux spectateurs le succès des machinations de l'esclave. Mais on remarque que le contraste entre l'insolence de Syrus et le caractère de Déméa, qui, en V, 4, avoue son échec sur un ton presque tragique, est trop fort. Le comique burlesque, Ménandre ne le cherchait point, il est originellement romain.

Revenons à V, 2. À part le fait que, encore une fois, Syrus se permet un grossier mensonge envers Déméa (779), cette scène a pour but de faire comprendre au père que son fils Ctésiphon s'est retiré chez Micion avec sa maîtresse. (Par parenthèse : la dramaturgie ne répond pas à celle de Ménandre : un esclave entre en scène et dit à Syrus de venir dans la maison de Micion pour trouver Ctésiphon. Mais cette information n'est importante que pour Déméa, car Syrus ne fait pas attention à elle et va se coucher.) Déméa court dans la maison de Micion et voit que Bacchis est la maîtresse de son propre fils. Chez Ménandre, c'est par les révélations de Micion, par des explications, que Déméa apprend tout. Chez Térence, au contraire, c'est la réalité elle-même, ce sont les faits accomplis, qui lui font comprendre toute la vérité. Voilà la différence entre la comédie grecque et la comédie romaine. Ce n'est pas *ad aures* mais *ad oculos* de Déméa que se révèle son insuccès et son échec.

5

Pour terminer, encore quelques observations générales sur l'adaptation de Térence. Non d'après des critères de contenu, mais d'après des critères de structure, nous avons déduit que les scènes IV, 1 et 2 ainsi que V, 1 et 2 sont de Térence. Toutes les quatre veulent démontrer que Déméa n'est qu'un pauvre imbécile. De là il s'ensuit qu'on ne peut guère maintenir la thèse d'une valorisation de Déméa dans les dernières scènes, selon laquelle Térence trouvait dans sa rigidité la marque du vrai caractère romain.

Mais si ce n'est pas Déméa, c'est forcément Micion qui était important pour Térence. À cet endroit qu'il me soit permis de répéter la thèse que j'ai déjà formulée ailleurs ⁽¹¹⁾ : si pour Déméa l'aspect romain ne joue aucun rôle, il ne peut pas non plus en jouer pour Micion. Térence a dévalorisé Micion uniquement pour des raisons comiques ; pour produire l'effet surprenant et comique que ce Micion, qui est toujours souverain, a finalement le dessous, Térence devait valoriser Déméa.

Ménandre voulait montrer des problèmes éthiques, Térence ne voulait qu'amuser et distraire : *Ecce alter Maccus!*

(11) *Versuch einer Typologie des römischen Dramas*, dans *Das römische Drama*, Darmstadt, 1978 (pp. 1-90), p. 35 ; cf. *Gnomon*, 50 (1978), p. 25.