



HAL
open science

À la recherche des fins d'acte et des fins de scène dans les comédies de Térence lues par Donat

Christian Nicolas

► **To cite this version:**

Christian Nicolas. À la recherche des fins d'acte et des fins de scène dans les comédies de Térence lues par Donat. “ À la recherche des fins d'acte et des fins de scène dans les comédies de Térence lues par Donat ”, Sep 2006, LYON, France. p. 595-620. hal-00327382

HAL Id: hal-00327382

<https://univ-lyon3.hal.science/hal-00327382>

Submitted on 8 Oct 2008

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

A la recherche des fins d'acte et des fins de scène dans les comédies de Térence lues par Donat

Christian Nicolas*

Prologue

Donat (Aelius), en plus d'être l'auteur d'une grammaire qui est l'un des best-sellers du Moyen Âge¹, est également, comme on sait, un commentateur précis et plutôt raffiné des comédies de Térence, du moins de cinq d'entre elles puisqu'il nous manque son commentaire à *L'Heautontimorouménos*. Térence, à l'époque de Donat, est devenu un auteur scolaire qui fait partie du programme et le commentaire qu'en fait Donat peut être décrit comme une sorte de livre du maître².

L'ouvrage, restitué dans sa progression avec une bonne vraisemblance par Wessner, commençait par une Préface générale où les théories du théâtre et celles, plus spécifiques, de la comédie étaient rappelées. Cette partie, faite de définitions et d'un aperçu de l'histoire du genre et de son évolution, n'était pas de Donat lui-même, mais d'Evanthius, et consistait en extraits d'un *De Fabula* et d'un *De Comoedia*, traités que cet auteur avait écrits et lui-même annexés, sans doute, à son propre commentaire des pièces de Térence³.

Cet Evanthius, grammairien de Constantinople mort en 356, est probablement le prédécesseur de Charisius à son poste. Donat s'y réfère dans son commentaire sans le nommer explicitement, quand il renvoie à des définitions par exemple, avec des formules du type *ut*

* PRES Université de Lyon - Université Jean Moulin – Lyon III, CEROR (EA 664).

¹ Sur laquelle, cf. L. Holtz (1981).

² J'ai l'intention de montrer en une autre occasion que ce livre est structuré par séquences pédagogiques.

³ Le texte d'Evanthius figure, entre autres, en tête du commentaire de Donat dans l'édition de Paul Wessner (1902) qui reste l'édition de référence, utilisée dans les pages qui suivent, tome 1, p. 11–31 ; on dispose par ailleurs aussi d'une récente édition-traduction-commentaire du *De Fabula* (mais non du *De Comoedia*) en italien : cf. G. Cupaiuolo (1992).

supra dictum est, preuve que cet aperçu doctrinal dû à Evanthius figurait bien en tête du livre du maître qu'est le commentaire à Térence⁴.

Chaque pièce commentée (*Andria*, *Eunuchus*, *Hecyra*, *Adelphoe* et *Phormio* dans l'ordre où les donne Wessner) est analysée d'une façon uniforme : d'abord une préface, qui donne dans une première section des indications sur la pièce dans son ensemble (titre, année de production, nom des acteurs et musiciens principaux, *etc.*), dans une seconde un résumé synthétique de la pièce et des points de méthode du commentaire, dans une troisième un résumé analytique, qui détaille l'action acte par acte ; puis le commentaire proprement dit, vers par vers (avec quelques sauts de temps en temps), qui explique tout ce qui est nécessaire aux élèves : sens d'un mot vieilli, élucidation d'un tour syntaxique peu commun, explication d'un jeu de mots ou d'une figure de rhétorique avec d'autres exemplifications tirées des autres bons auteurs du programme (Salluste, Cicéron, Virgile...), justification psychologisante du comportement de tel personnage, remarques grammaticales, parfois historiques, *etc.*, l'ensemble donnant une impression de disparate à peu près complet.

Plus d'une fois, dans ce qui apparaît comme un fatras, Donat fait de subtiles remarques qui concernent la composition de l'œuvre commentée et, spécifiquement – ce qui nous amène à la question du commencer et du finir –, celle de la fin : fin d'acte, fin de scène, fin de pièce, fin de spectacle.

La réflexion que je propose dans ce cadre est née d'une remarque de Donat confronté au difficile problème que lui pose à cet égard *L'Eunuque*, pièce dont il dit (Don. *ad Eun.*, *Praef.* 1, 5) :

Actus sane implicatiores sunt in ea et qui non facile a parum doctis distingui possint, ideo quia tenendi spectatoris causa uult poeta noster omnes quinque actus uelut unum fieri, ne respiret quodammodo atque, distincta alicubi continuatione succedentium rerum, ante aulaea sublata fastidiosus spectator exurgat.

« Les actes y sont particulièrement imbriqués et difficiles à distinguer si l'on n'est pas spécialiste, parce que, pour captiver le spectateur, notre poète veut que les cinq actes n'en fassent globalement pour ainsi dire qu'un, sans pratiquement le laisser reprendre haleine, dans une succession à peine interrompue ici ou là d'événements continus, empêchant le spectateur fatigué de quitter le théâtre avant le lever de rideau » (c'est-à-dire avant la fin du spectacle : le lever de rideau, *aulaeum tollere*, marque, chez les Latins, la fin de la pièce).

Cette remarque incidente est intéressante à plus d'un titre. D'abord, et c'est anecdotique, elle témoigne d'une certaine fatuité d'auteur, puisque, peu après avoir dit qu'à moins d'être un spécialiste on ne saurait réussir à cette tâche, Donat fait, comme prévu, le résumé analytique de l'action acte par acte. Surtout, elle suggère que deux types de structuration de la comédie se superposent : d'une part le découpage de l'action, sentie ici plus que jamais comme un tout organique et dynamique, en une série d'événements agencés avec art ; d'autre part le découpage du texte en unités physiques, les actes. Et le paradoxe

⁴ Par exemple *iam dudum demonstrauiimus* (*ad Andr. Praef.* 2, 3), renvoyant à un développement d'Evanth., *Fab.* 3, 1. Evanthius est ensuite un grand oublié de la Renaissance et de l'âge classique : quand les doctes le citent, c'est presque toujours sous l'étiquette « Donat » quand ce n'est pas sous un plus vague « les Anciens ». J'ai relevé une exception notable chez Vossius (1647), qui se réfère nominativement à Evanthius dans des notes marginales de son traité, 2, 5, 11, p. 22 et 2, 5, 17, p. 24.

indiqué ici est que plus l'enchaînement des événements est réussi, plus le découpage en actes semble artificiel.

Cela nous engage à chercher quelle méthode Donat se propose d'appliquer pour trouver des interruptions possibles avant cette fin évidente pour le spectateur que marque le lever de rideau ou pour le lecteur l'*explicit feliciter* ou le blanc de bas de page : comment, dans ce prétendu *continuum* événementiel, repérer la fin d'une séquence textuelle et, par là même, le début de la suivante ?

1. Acte I, ou Les aventuriers de l'acte perdu

Il convient tout d'abord de rappeler que Donat, au même titre qu'Evanthius, parle de la comédie comme un paléontologue parle (avec passion, et au présent) d'une faune à jamais éteinte. Il est frappant de constater dans l'exemple cité ci-dessus que Donat évoque le spectateur de *L'Eunuque* littéralement scotché à son siège ; on verra dans d'autres illustrations que le spectateur est souvent invoqué et que sa réaction par rapport au spectacle (ici très positive, habituellement très négative) est plus d'une fois envisagée comme un motif d'évolution du genre. Mais ces spectateurs passionnés ou accablés d'ennui, Donat ne les a jamais rencontrés⁵.

De fait, si les textes des comédies de Térence sont disponibles et d'autant mieux transmis qu'ils sont un outil de la formation des élèves, il ne reste aucune trace tangible des représentations dont ces textes ont été les supports, ce qui n'empêche pas nos commentateurs tardifs d'évoquer souvent la réalité spectaculaire, du moins telle qu'ils se la figurent. Tout ce que Donat ou Evanthius disent de la représentation, ils le répercutent pour l'avoir lu chez des antiquaires ou ils le recomposent eux-mêmes. Ainsi, le déroulement rituel de la cérémonie comique grecque, la présence des deux autels sur la scène, les tirers de rideau tels qu'ils sont décrits dans le commentaire proviennent de sources déjà pour eux très anciennes si elles sont directes ; et sans doute sont-elles plutôt indirectes. Et lorsque Donat signale quelque chose qui s'apparente à une didascalie (tel personnage dit telle réplique de telle façon, fait tel geste, etc.), il n'évoque pas un spectacle précis auquel il aurait assisté mais il se fait lui-même sa propre mise en scène⁶. Bref, la vision qu'ont nos auteurs tardifs du théâtre antique est une pure reconstruction mentale et il ne faut pas, dans notre propre analyse de leurs analyses, négliger cet état de fait.

Notamment, les théoriciens et praticiens latins ont la manie d'écraser toute la diachronie quand ils présentent un aperçu de l'évolution du théâtre. Difficile de savoir ce que recouvre un *postea* par exemple : combien de temps a duré l'état antérieur et de quand faut-il dater l'état postérieur ? Parmi les imprécisions, la plus criante est l'absence de caractérisation

⁵ Dans le commentaire au vers 716 de *L'Andrienne* il évoque le personnage de Mysis en disant que dans l'ancien temps les rôles de femmes étaient joués par des hommes masqués, mais qu'aujourd'hui on les voit jouer par des femmes (*ad Andr.* 716, 1 : ...*siue haec personatis uiris agitur, ut apud ueteres, siue per mulierem, ut nunc uidemus*). Rien n'empêche d'imaginer qu'on continue de jouer *L'Andrienne* (ou des extraits) à l'époque de Donat, mais ce n'est plus au théâtre qu'on la joue, ni dans les conditions de représentation de l'époque archaïque. Sans doute s'agit-il de représentations privées ou scolaires.

⁶ Cf. par exemple *ad Andr.* 498, 1 ; 499, 2 ; 505, 1-2 ; 506, 2 ; 510, 3 ; 552, 1 ; 584 ; 625, 3 ; 643, 1 ; etc. (nombreux exemples).

de la littérature théâtrale latine par rapport à la grecque. Par exemple Evanth., *Fab.* 2, 3 n'hésite pas à signaler que la comédie est née vieille, bien qu'encore au berceau⁷, manifestement destinée dès sa conception à laisser la place à la comédie nouvelle. Et la comédie nouvelle a pour représentants fétiches aussi bien le Grec Ménandre que le Latin Térence⁸. Et enfin, chez les Latins, d'autres genres comiques se sont développés dans la suite de la Néa : *tabernaria, rhyntonica, togata*⁹... Ces raccourcis¹⁰ qui mettent sur le même plan les textes grecs et latins mais aussi les représentations qu'en faisaient les deux peuples sont évidemment des trompe-l'œil.

Un élément de doctrine particulièrement stable chez Donat et Evanthius concerne la composition de la comédie en cinq actes. Il paraît notoire, depuis l'allusion d'Horace¹¹, que la pièce de théâtre latine compte cinq actes.

L'acte, dans cette typologie, est alors à comprendre comme une division physique du texte et du spectacle, qui participerait, si les points de vue et terminologies se répondaient (ce qui n'est pas le cas), de ce qu'Aristote nomme les parties de quantité¹². Il n'y a certes pas d'*actes* dans la terminologie d'Aristote pas plus qu'il n'y a d'indication chiffrée sur le nombre requis d'épisodes par exemple. Mais l'acte de la théorie latine occupe une place analogue à celle de l'épisode tel qu'il est défini dans la *Poétique* : de même que l'épisode aristotélicien est séparé de son semblable par un chant du chœur, évidemment spécifique tant pour le spectateur que pour le lecteur, de même l'acte est délimité (en théorie) par des frontières nettes et reconnaissables qui créent une rupture dans la continuité et donnent une cartographie

⁷ Evanth., *Fab.* 2, 3 : *quae tamen in ipsis ortus sui uelut quibusdam incunabulis et uixdum incipiens ἀρχαία κωμωδία et ἔπ' ὀνόματος dicta est : ἀρχαία idcirco, quia nobis pro nuper cognitis uetus est, ἔπ' ὀνόματος autem, quia...*, « La comédie, bien qu'elle fût pour ainsi dire un nouveau-né au berceau et dans ses débuts laborieux, fut désignée du nom de ἀρχαία κωμωδία et de κωμωδία ἔπ' ὀνόματος : ἀρχαία, parce que, par rapport à ce que nous connaissons de plus récent, elle est ancienne ; quant à la désignation ἔπ' ὀνόματος, elle tient au fait que etc. ».

⁸ Evanth., *Fab.* 2, 7 : *ut igitur superiores illae suis quaeque celebrantur auctoribus, ita haec νέα κωμωδία cum multorum ante ac postea, tum praecipue Menandri Terentique est*, « de même donc que les genres antérieurs sont illustrés chacun par ses auteurs, de même la Néa, même si elle est connue par beaucoup d'auteurs antérieurs et postérieurs, a pour modèles Ménandre et Térence ».

⁹ Evanth., *Fab.* 4, 1 : *Illud uero tenendum est, post νέαν κωμωδίαν Latinos multa fabularum genera protulisse, ut togatas ab scaenicis atque argumentis Latinis, praetextatas a dignitate personarum tragicarum ex Latina historia, Atellanas a ciuitate Campaniae, ubi actitatae sunt primae, Rinthonicas ab auctoris nomine, tabernarias ab humilitate argumenti ac stili, mimos ab diuturna imitatione uilium rerum ac leuium personarum*, « Il faut aussi retenir que, après la Néa, les Latins ont produit mainte forme de théâtre, comme les *togatae*, à partir de personnages et d'intrigues latines, les prétextes, à partir de hauts personnages tragiques tirés de l'histoire romaine, les atellanes, du nom d'une cité de Campanie où elles ont été données pour la première fois, les *Rhinthonicae*, du nom de leur auteur Rhinton, les *tabernariae*, dotées d'une intrigue et d'un style de bas étage, les mimes, qui consistent en une imitation suivie d'événements minimes et de personnages infimes ». Voir aussi aussi *Com.* 6, 1–2.

¹⁰ Et il y en a de plus graves, comme la confusion entre le drame satyrique grec et la satire latine : Evanth., *Fab.* 2, 5.

¹¹ Hor., *A. P.* 189–190 : *Neue minor neu sit quinto productior actu / Fabula...* « Que la pièce ne reste pas en deçà ni au-delà d'un cinquième acte ».

¹² Cf. Arstt. *Poet.* 1452 b 15 : *κατὰ δὲ τὸ ποσὸν καὶ εἰς ἃ διαιρεῖται κεχωρισμένα τάδε ἐστίν, πρόλογος, ἐπεισόδιον, ἔξοδος, χορικόν...* « Si on la considère maintenant dans son extension, voici les parties distinctes en lesquelles elle se divise : le prologue, l'épisode, la sortie, le chant du chœur... » (trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot (1980 : p. 75)).

linéaire : prologue, (frontière ?), Acte I, frontière, Acte II, frontière, Acte III, frontière, Acte IV, frontière, Acte V. On verra plus bas en quoi pouvaient consister ces frontières.

Mais la route a été longue, en réalité, pour arriver à cet état de fait.

Qui a inventé cette doctrine de l'acte comme unité textuelle de la comédie ? La question est débattue et, je crois, insoluble.

Evanthius signale que la division en cinq actes est un dogme plutôt récent, qui succède à l'extraction progressive du chœur d'un, puis de plusieurs personnages, et à l'invention des costumes, accessoires et décors (Evanth., *Fab.* 2, 2) :

et ad ultimum, qui primarum partium, qui secundarum tertiarumque, <qui> quarti loci atque quinti actores essent, distributum et diuisa quinquepartito actu est tota fabula.

« Et pour finir, les premier, second, troisième rôles, les quatrième et cinquième places furent distribués aux acteurs et toute la pièce fut divisée en cinq actes ».

Ailleurs (Evanth., *Fab.* 3, 1) :

Comoedia uetus ab initio chorus fuit paulatimque personarum numero in quinque actus processit.

« L'ancienne comédie, au début, consistait en un chœur ; petit à petit, augmentée de personnages, elle s'est développée en cinq actes ».

Innovation récente, en tout cas apparue en cours de route et non dès la création du genre, mais non datée précisément ni attribuée à un auteur précis. On a bien l'impression tout de même que, pour Evanthius, les cinq actes font partie intégrante de la comédie grecque, peut-être déjà de l'ancienne comédie, plus probablement sans doute de la Néa, pour laquelle Ménandre est appelé en témoignage dans d'autres passages théoriques, comme on va en voir des exemples plus bas¹³.

Mais cette présentation est manifestement erronée.

On a le droit de supposer que la comédie a été théorisée comme l'a été la tragédie. Aristote avait élaboré une méthodologie pour la tragédie et, en admettant qu'il ne l'ait pas fait lui-même pour la comédie, Théophraste, son successeur, pourrait bien avoir fait le traité qui sert de complément à la *Poétique*. Cette idée est par exemple défendue par T. B. L. Webster (1960² : p. 222 *sq.*), qui va jusqu'à faire de Théophraste l'inventeur de la théorie des cinq actes et de Ménandre l'auteur modèle du genre enfin théorisé, comme Euripide était l'auteur fétiche d'Aristote.

Le problème, c'est le silence assourdissant qui s'ensuit jusqu'à la latinité tardive sur le nombre des actes.

Il est certain qu'il y a des *actus*¹⁴. Térence, dans le prologue de *L'Hécyre*, évoque son premier acte (*Hec.* 39 : *primo actu placeo*), si le sens d'*actus* y est bien technique, comme le

¹³ Evanthius ignore la génération de la Mésè. J.-M. Jacques (1976 : p. x note 2) récuse d'ailleurs la nécessité de supposer un genre intermédiaire entre la Comédie Ancienne et la Nouvelle.

¹⁴ Le terme grec correspondant est *μέτρος*. C'est celui qu'on trouve dès Aristophane de Byzance. Le terme latin *actus* pourrait bien, lui, comme si souvent quand on adapte une terminologie grecque en latin, avoir été

croit Don., *ad Hec.* 39, 1. Cic., *Phil.* 2, 34, oppose le premier acte à l'intégralité de la pièce ; en *CM.* 70, il évoque, dans une métaphore théâtrale, une pluralité indéfinie des actes (*in quocumque fuerit actu*). Varron, cité par Don., *ad Hec. Praef.* 3, 6 et parlant de l'inégalité de longueur des actes, ne semblait pas donner d'indication chiffrée (texte cité et traduit *infra*)¹⁵. Il n'y a qu'à voir la plausible reconstitution de la succession de séquences comiques que propose pour le *Phormion* F. Dupont : en l'espèce neuf « séquences comiques qui sont des actions en miniature, ce qui fait <de la comédie romaine> un assemblage de mini-comédies qui ont tendance à être autonomes les unes par rapport aux autres »¹⁶. Ces *actions* en miniature pourraient bien être ce que recouvre le nom technique d'*actus* à l'époque classique. Mais si tels sont les *actus*, Térence ne se sent manifestement pas contraint de n'en prévoir que cinq.

Le dogme des cinq actes est attesté pour la première fois en latin par Horace, cité en note 11. Horace fait peut-être là, premier de son espèce, œuvre de législateur du bon goût en préconisant pour les actes le nombre de cinq, pour sans doute limiter l'éparpillement des séquences.

Bref, les Latins de l'âge classique, héritant probablement de la tradition ecdotique alexandrine (ou de Théophraste) la notion d'actes, ne semblent pas avoir de norme fixe quant au nombre de ces divisions, compris sans doute entre deux et une dizaine, jusqu'à ce qu'Horace propose une norme. Sans probablement faire école tout de suite.

Car même après Horace les choses sont encore si peu fixées que, si Marc-Aurèle évoque bien (mais en grec...) dans une métaphore théâtrale « les cinq actes » de la vie (*τὰ πέντε μέρη* : 12, 36, passage cité par A. Blanchard (1983 : p. 61, note 121)), Suétone dans son *De Poetis* tel qu'il est reconstitué par A. Rostagni (1944)¹⁷ et cité par Marouzeau (1967 : tome 1, p. 31), signale que les divisions (*membra*) de la comédie sont en nombre précis (*definito tamen numero*), compris entre cinq et dix, ce qui, justement manque de précision. Mais que compte-t-il en l'espèce ? Les « actes » seuls ou les actes plus les intermèdes ? Ou bien rend-il compte d'une tradition disparate, avec d'un côté des pièces encore non limitées dans leur nombre d'actes, lesquels peuvent se monter à dix au maximum (comme par exemple un *Phormion* découpé en neuf séquences, comme proposé par F. Dupont), et des pièces modernes (c'est-à-dire modernisées par les grammairiens) qui comptent cinq actes (par exemple un *Phormion* comme celui que lira et proposera de lire Donat) ? Ou s'agit-il plutôt d'un tout autre type de subdivision ? En effet, Diomède (*GL* 1, 491, 20 *sq.*), citant

décalqué sur un terme grec comme *πρᾶγμα* (car *μέρος* laisse attendre *pars*) : soit ce technicisme a existé puis a été remplacé par *μέρος* après l'adoption en latin d'*actus*, ce qui est improbable, soit *actus* sert d'équivalent à *μέρος* sans prétendre le décalquer, ce qui est possible, soit *actus* a pris le statut de terme alors qu'il n'était au départ qu'un élément de définition (« un *méros* renferme une action [*práγμα*] ») ou un déterminant dans une lexie (« les *merè* des *pragmata* »), dans un énoncé comparable à ce qu'on lit chez Arstt., *Poet.* 1451 a 32 (*τὰ μέρη [...] τῶν πραγμάτων*). Peut-être Théophraste est-il le promoteur du technicisme grec *μέρος*. Mais il est difficile de supposer qu'il en aurait réglementé le nombre, pas plus qu'Aristote n'a prescrit le nombre d'épisodes pour la tragédie. Car si Théophraste avait prescrit *cinq* actes, on en aurait sans doute la trace dès le latin archaïque, et notamment chez les dramaturges eux-mêmes, dans des passages métathéâtraux.

¹⁵ Cf. le commentaire *ad loc.* de G. Cupaiuolo (1992 : p. 194–196).

¹⁶ F. Dupont (1988 : p. 130 *sq.*). La citation figure p. 133.

¹⁷ Le passage restitué, tiré de Diomède (*GL* 1, 491, 20 *sq.*), est référencé *Poet.* 11, 6.

effectivement Suétone en fin d'argument, énumère, sous la même appellation *membra*, deux choses distinctes. D'une part les trois types d'énonciation caractéristiques du genre comique : le *diverbium*, le *canticum* et le *chorus*, dont il ne reste que les deux premiers dans la comédie latine ; d'autre part les manifestations individuelles dans le texte comique de ces deux (ou trois) types d'énonciation, manifestations dont le nombre est compris entre cinq et dix¹⁸. Il ne s'agit donc pas de compter les actes, mais bien les séquences comiques qui enchaînent *diverbium* et *canticum*.

En revanche, les auteurs latins tardifs se mettent à attester abondamment et consensuellement qu'une comédie compte cinq actes, ni plus ni moins : ainsi le Pseudo-Asconius commentant Cic., *Caecil.* 48 (*comedia quinque actus habet*)¹⁹ ou Donat, maintes fois dans son commentaire (*ad Ad. Praef.* 1, 4 ; *ad Andr. Praef.* 2, 3 ; *ad Hec. Praef.* 1, 4 ; *etc.*). Quand Donat fait le résumé analytique des pièces qu'il commente, toutes les pièces ont cinq actes. On peut admettre que c'est le vers prescriptif d'Horace qui a pu jouer dans l'intervalle un rôle prépondérant dans l'élaboration de cette doctrine.

On peut donc avoir l'impression que le dogme des cinq actes évoqué par Evanthius est une invention assez tardive, entendons par là beaucoup plus tardive qu'il ne le laisse entendre lui-même, et que ce n'est qu'après coup et artificiellement qu'on a subdivisé en un prologue et cinq actes toutes les comédies antiques, à une époque où elles n'étaient plus jouées mais encore beaucoup lues.

Cette tradition latine des cinq actes, si tardive qu'elle soit, est en tout cas antérieure à Donat, qui se réfère à l'occasion au découpage fait par d'anonymes prédécesseurs (*ad Andr. Praef.* 3, 6 : *ab antiquis, qui ad hunc modum Terentianas fabulas diuiserunt* ; *ad Ad. Praef.* 1, 4* : *a doctis ueteribus*). On peut supposer, vu le choix des termes, que ces *antiqui* ou ces *ueteres* sont plus anciens que lui d'au moins un siècle. Assez anciens en tout cas pour qu'il ait le sentiment que cette doctrine a toujours existé, y compris pour Térence. Mais sans doute pas si anciens que ça tout de même.

Et, artificielle ou non, cette contrainte s'impose aux doctes de la latinité tardive et les oblige à chercher, dans un texte qui n'a pas été forcément prévu pour une telle entreprise, les quatre frontières nécessaires pour que se fassent jour les cinq actes dont ils sont persuadés de pouvoir attribuer en toute confiance la paternité aux auteurs mêmes.

2. Acte II, ou Les intermittences du chœur

Ne doutant donc pas que les comiques latins n'aient connu, accepté et pratiqué la contrainte des cinq actes, les doctes tardifs sont forcés de supposer que les séparations étaient clairement manifestées, tant dans le texte de théâtre que dans la représentation sur la scène.

Pour ce qui concerne le spectacle, les frontières entre les actes, donc les entractes avec les pauses qu'ils impliquent, étaient marquées, aux dires d'Evanthius, de deux façons différentes et qui ne sont pas forcément compatibles entre elles. A chaque fin d'acte, selon une des informations qu'il donne, on montrait un rideau de scène (Evanth., *Com.* 8, 8) :

¹⁸ Et il est impossible de savoir s'il veut dire « entre cinq et dix de chaque sorte » ou « entre cinq et dix en tout ».

¹⁹ Dans C. Orelli & G. Baiter (1833 : tome « Scholiastae », p. 119, lignes 9–10).

Aulaea quoque in scaena intexta sternuntur, quod pictus ornatus ex Attalica regia Romam usque perlatus est; pro quibus siparia aetas posterior accepit. Est autem mimicum uelum, quod populo obsistit, dum fabularum actus commutantur.

« On jette aussi sur scène des rideaux tissés, parce qu'un décor peint avait été transporté du palais d'Attale jusqu'à Rome; à leur place, la génération suivante a connu les rideaux manœuvrables. C'est un *velum* de mime qui est mis devant le public au changement d'actes des pièces de théâtre ».

Mais il dit aussi ailleurs que les actes étaient séparés par des intermèdes musicaux. On en a d'ailleurs une trace textuelle dans Pl., *Ps.* 573–574 : les deux vers consécutifs, tous deux dits par Pseudolus, sont néanmoins séparés par un entracte, avant lequel Pseudolus, qui a annoncé sa sortie au vers 573 a, précise, en adresse aux spectateurs, qu'un flûtiste va les délasser dans l'intervalle. Et il y a nécessité dramaturgique d'un temps mort entre les deux vers. C'est d'ailleurs la meilleure raison d'être de l'entracte : il sert à figurer un temps plus long que sa durée réelle pendant lequel un événement nécessaire à l'action peut se produire. La raison d'être de l'intermède musical est de symboliser ce temps mort, de créer la convention d'une durée dramaturgique *ad hoc* et de délasser le spectateur. Evanthius ne retient que ce dernier point (Evanth., *Com.* 5, 2) :

Comoediae autem more antiquo dictae, quia in uicis huiusmodi carmina initio agebantur apud Graecos – ut in Italia compitaliciis ludicris –, admixto pronuntiationis modulo, quo, dum actus commutantur, populus attinebatur.

« Les comédies tirent leur nom d'un usage antique, parce que, au début, c'est dans les bourgs qu'on récitait les poèmes de ce genre chez les Grecs (comme en Italie lors des cérémonies des *Compitalia*) ; on y ajouta la modulation du vers, ce qui retenait le public au changement d'acte »²⁰.

Tirer de rideau ? Intermède musical ? Les deux en même temps ? Ou chaque type de pause remonte-t-il à des époques successives ?

Pour ce qui est du texte, Evanthius suppose que le poète y insérait à chaque séparation d'actes le texte choral de l'intermède. Du coup, les séparations d'actes étaient rendues évidentes tant à la lecture qu'à la représentation.

Mais le divertissement musical, destiné originellement, en plus de son caractère conventionnel d'auxiliaire dramaturgique, à retenir un public difficile à mobiliser sur un spectacle d'un seul tenant, a fini par lasser les spectateurs, qui ont commencé à désertir ces intermèdes (Evanth., *Fab.* 3, 1) :

Ita paulatim uelut attrito atque extenuato choro ad nouam comoediam sic peruenit, ut in ea non modo non inducatur chorus, sed ne locus quidem ullus iam relinquatur choro. Nam postquam otioso tempore fastidiosior spectator effectus est et tum, cum ad cantatores ab actoribus fabula transiebat, consurgere et abire coepit, res admonuit poetas, ut primo quidem choros tollerent locum eis relinquentes, ut Menander fecit

²⁰ La dernière proposition (celle qui nous intéresse en l'occurrence) émane d'une seconde main qui a annoté le commentaire de Donat et les extraits d'Evanthius qui lui servaient d'introduction générale. Cette main, marquée en italiques dans l'édition de Wessner (1902), apporte aux propos de la main principale plus souvent de l'incohérence que de la clarté. C'est l'impression laissée ici par ce passage : la deuxième main fait un ajout sans rapport avec ce qui est dit.

hac de causa, non ut alii existimant alia. Postremo ne locum quidem reliquerunt, quod Latini fecerunt comici, unde apud illos dirimere actus quinquepartitos difficile est.

« C'est ainsi que peu à peu, après une sorte d'usure et d'effilochage du chœur, le genre est passé à la nouvelle comédie en n'introduisant plus de chœur et même en ne laissant plus aucune place au chœur <dans le texte>. Car une fois que les spectateurs, lassés des temps morts, eurent commencé, dès que l'action passait des acteurs aux chanteurs, à se lever et à quitter le théâtre, l'expérience poussa les poètes d'abord à supprimer les chœurs tout en leur ménageant une place <dans le texte>, comme fit Ménandre, pour cette seule et unique raison malgré les dires de certains. Par la suite, ils ne leur ménagèrent même plus de place, comme ont fait les comiques latins, ce qui rend difficile chez eux la séparation en cinq actes ».

Donat confirme cette version de l'histoire du genre (Don., *ad Ad. Praef.* 1, 4*) :

hoc etiam ut cetera huiusmodi poemata quinque actus habeat necesse est choris diuisos a Graecis poetis. Quod etsi retinendi causa inconditi spectatoris minime distinguunt Latini comici metuentes scilicet, ne quis fastidiosus finito actu uelut admonitus abeundi reliquae comoediae fiat contemptor et surgat, tamen a doctis ueteribus discreti atque disiuncti sunt...

« Cette œuvre (*scil.* les *Adelphes*), comme toutes les autres de ce genre, a nécessairement cinq actes séparés par des chœurs par les auteurs grecs. Et bien que, pour tâcher de retenir un spectateur mal dégrossi, les comiques latins aient très peu pratiqué de subdivisions, dans l'idée probable d'éviter que, en proie à l'ennui à la fin d'un acte ou incité à s'en aller, le spectateur, au mépris du reste de la comédie, ne se lève, les actes ont tout de même été isolés et séparés par des spécialistes d'autrefois... ».

On voit donc la part prise par ce spectateur fantasmé à l'évolution du genre comique telle que Donat se la représente (et qui ne correspond pas à la réalité) : les poètes ont inventé les intermèdes choraux pour délasser les spectateurs ; ils les composaient et les inséraient dans leur texte à la bonne place. A ce moment de l'histoire de la comédie, le changement d'« acte » était matérialisé tant sur la scène que dans le texte écrit : on en était à l'Ancienne Comédie²¹. Puis, devant la fuite des spectateurs lors de ces entractes, on finit par supprimer les intermèdes (et globalement le chœur), et le poète cessa même d'en composer. A la place (peut-être), on tira un rideau de scène pour matérialiser la fin d'un « acte » et symboliser un temps mort (souvent, d'ailleurs, nécessaire au développement de l'action, hors scène). Mais rien ne remplaça dans le texte l'insertion de l'intermède. A cette époque (qui est celle de la Née puis de la comédie latine, non distinguées par Evanthius ni Donat), le spectateur savait encore à quel acte il se trouvait, grâce au nombre des tirers de rideau, mais le lecteur ne le savait plus, faute d'indication²². Et les doctes se donnent donc la mission de retrouver à quelle place du texte les passages du chœur doivent être insérés, pour délimiter les fameux cinq actes qui sont, dans leur esprit, partie intégrante du genre au moins depuis l'époque de la nouvelle comédie alors qu'ils sont, en réalité, une invention de grammairien tardif.

²¹ Laquelle connaît des subdivisions, marquées par l'intervention du chœur, mais ignore la règle des cinq actes, quoi qu'en laisse entendre Evanth., *Fab.* 3, 1.

²² Cette situation ne serait gênante que si la règle des cinq actes était déjà élaborée à cette époque ; dans le cas contraire, il n'est pas opérant pour le spectateur ni pour le lecteur de savoir précisément à quelle subdivision il en est, si le nombre en est indifférent. On comprend dès lors pourquoi la séparation à l'intérieur du texte des différentes séquences n'a été sentie comme cardinale que chez des savants bien plus tardifs qui s'étaient inventé dans l'intervalle une contrainte spécifique.

Les découvertes papyrologiques grâce auxquelles nous connaissons mieux le genre de la Néo paraissent confirmer dans un premier temps le point de vue de Donat.

J.-M. Jacques (1976) atteste dans sa Notice, p. XII–XIII, que les auteurs de la nouvelle comédie faisaient comme l'indique Donat dans le texte ci-dessus : « On ne doutait guère que la division en cinq actes destinée à devenir canonique (...) y fût déjà en vigueur <scil. dans la Néo>. Etablie de manière sûre pour la *Samiennne*, ou quasi certaine pour l'*Arbitrage*, le *Bouclier*, le *Misouménos*, le *Sicyonien* et la *Tondue*, elle est formellement prouvée, dans le *Dyscolos*, par la quadruple intervention du chœur. Le découpage de l'action en cinq actes, inconnu de la Comédie Ancienne, n'était donc pas, dans les pièces latines, une invention de grammairien. Le texte des interludes choraux n'est plus transmis. La simple mention *χοροῦ* y supplée »²³.

Ménandre, dans cette optique, aurait connu et pratiqué la règle des cinq actes, que Térence aurait imitée. Les grammairiens ne l'auraient donc pas inventée de toutes pièces mais simplement redécouverte.

Cela étant, ce qu'atteste le papyrus Bodmer, qui nous donne entre autres choses le texte du *Dyscolos*, c'est que le texte de Ménandre était effectivement présenté comme l'indiquent Evanthius et Donat, qui sont à peine postérieurs à l'époque où le texte livré par le papyrus Bodmer, daté du milieu ou de la fin du III^e siècle de notre ère, a été rédigé²⁴. Mais qu'en était-il à l'époque même de Ménandre ? L'auteur lui-même se sentait-il tenu par la règle des cinq actes ? Ce n'est pas sûr.

En tout cas, on constate qu'il devrait y avoir une frontière d'actes dans le *Dyscolos* entre les vers 665 et 666, entre lesquels la scène reste vide, mais qu'on n'y trouve qu'un interscène (IV, 2 – IV, 3), en sorte que la subdivision telle qu'elle est transmise par le papyrus n'est pas forcément plus fondée que celle de telle pièce de Plaute ou de Térence, ni plus authentiquement due à l'auteur lui-même.

Bien sûr, on dispose aussi d'un papyrus quasi-contemporain de Ménandre, le papyrus de la Sorbonne, qui a livré (en plusieurs étapes) une bonne partie du texte du *Sicyonien* (ou des *Sicyoniens*²⁵). Et la mention *χοροῦ* s'y trouve bien, attestant deux entractes. Mais le texte est incomplet et il ne prouve pas, par là même, qu'il y ait eu quatre intermèdes du chœur, donc quatre entractes, dans la version quasi-originale de la pièce de Ménandre²⁶.

²³ Voir aussi J.-C. Dumont (2003 b), notamment p. 236 et 240.

²⁴ Les mosaïques qui représentent des scènes ménandréennes avec une référence chiffrée à une pièce (telle pièce, tel acte) sont elles aussi tardives et pourraient bien ne nous renseigner que sur une pratique livresque contemporaine. Voir L. Kahil (1970) avec ses saisissantes illustrations : cf. par exemple (p. 237) le texte de l'une des mosaïques (datées de la seconde moitié du III^e siècle de notre ère) de la maison de Mitylène fouillée en 1960 / 1961 : *Σαμίας μ / έ(ρος) γ'* (*La Samienne*, Acte III).

²⁵ J.-M. Jacques penche pour le singulier, A. Blanchard pour le pluriel : on verra une partie du débat et l'historique de la découverte dans leurs communications respectives dans J. Leclant et J. Jouanna (2000).

²⁶ Il y a un consensus mou sur l'antiquité de la doctrine des cinq actes, dont témoignent Gomme et Sandbach (1973 : p. 19) et d'autres. Mais le plus convaincant des tenants des cinq actes ménandréens est sans conteste A. Blanchard (1983), dans son chapitre 1 « La division en cinq actes », p. 33–64 : c'est moins les *testimonia* invoqués, qui ne sont pas définitivement probants dès l'époque de la Néo, que le raisonnement interne, brillantissime, qui est de nature à emporter la conviction. Mais même en admettant que Ménandre ait authentiquement (et à chaque fois) pratiqué la règle des cinq actes, on doit aussi admettre que ses

On peut donc rester, malgré l'opinion de J.-M. Jacques, sur l'idée d'une datation basse selon laquelle le découpage en cinq actes ni plus ni moins, dogme sur lequel les auteurs latins de l'âge républicain sont muets, est postérieur à Ménandre, postérieur aussi à Plaute et Térence, sans doute aussi à Varron, signalé par Horace puis à nouveau ignoré de Suétone (cf. son embarrassant « entre cinq et dix » cité plus haut, mais qui ne concerne pas l'énumération des actes), et théorisé définitivement (en tout cas pour les pièces latines) seulement aux alentours du III^e siècle de notre ère, époque à laquelle le *Dyscolos* et sans doute toutes les comédies dans les deux langues sont canoniquement réputées avoir cinq actes : le manuscrit du *Dyscolos* parvenu jusqu'à nous date de cette époque où l'on donne des pièces anciennes une version modernisée en cinq actes. C'est dans des textes ainsi reconfigurés, remontant à plusieurs dizaines d'années (donc à la génération des *antiqui* et des *ueteres* qu'il cite comme ses prédécesseurs), que Donat lit Ménandre et Térence et revisite de bonne foi toute l'histoire du genre. Dès lors, oui, *diuisa quinquepartito actu est tota fabula*, comme dit Evanth., *Fab. 2, 2*. Mais l'erreur de perspective de nos grammairiens est analogue à celle d'un enfant qui croirait que Rabelais avait un ordinateur puisqu'on peut trouver certains de ses textes sur le web.

Quoi qu'il en soit de la réalité de la division textuelle, le travail des commentateurs consiste à retrouver la place des fins d'actes, des fins de scène, et à les indiquer dans le texte écrit²⁷. Ce texte, avant l'intervention du commentateur, devait ressembler à un tout compact où les vers s'enchaînaient avec le moins de marques diacritiques possible.

Ces philologues sont pour les premiers d'entre eux sûrement contemporains des textes mêmes qu'ils annotent. Peut-être Théophraste fit-il dans la pratique et à propos de la comédie le même travail de division qu'Aristote avait fait à propos des tragédies d'Euripide. Aristophane de Byzance avait proposé une édition de Ménandre, et son nom est fallacieusement emprunté par l'auteur, bien plus tardif, de l'argument versifié qui figure en tête du *Dyscolos* dans le papyrus Bodmer. Varron, grand nom latin de ces recherches philologiques, avait traité le matériau plautinien et avait donné des indications sur la longueur variable des actes (cf. ci-dessous), ce qui lui permettait sans doute d'en proposer un nombre lui aussi variable. Et c'est après des séries de savants qu'à leur tour Evanthius et Donat entreprennent de distribuer le corpus térentien. Mais à leur époque, c'est bien à cinq actes qu'il faut arriver, ce qui ne présage pas des contraintes qui pesaient à cet égard sur Théophraste, Aristophane de Byzance ou Varron.

Après le travail d'exégèse opéré par l'un de ces savants, on doit supposer que le texte devient plus lisible : des marques signalent le changement de locuteur et (sans doute) l'initiale du nom de personnage qui parle, les changements de scène et d'acte, les didascalies de

émules latins ne se sont pas considérés comme tenus par ce dogme. Cf. L. Kahil (1970 : p. 246, note 1) : « Le problème est évidemment de savoir si cette division en actes à Mitylène est tardive (comme cela est le cas pour Térence) ou non, mais en fait pour Ménandre, il semble permis de supposer que cette division date déjà de l'époque hellénistique ». Donc cinq actes chez Ménandre, mais rien de tel chez Térence... Pourquoi ?

²⁷ Et même de distinguer les différentes répliques, de séparer les vers, de signaler quelques indications scéniques, etc. L'éditeur a pour mission d'éclairer le lecteur de la pièce en ajoutant du paratexte au texte.

personnages en tête de chaque scène, *etc.*, en sorte que les lecteurs devaient avoir entre les mains une édition critique²⁸.

Donat, dans la Préface à son commentaire des *Adelphes*, donne une idée assez précise de ce à quoi pouvait ressembler un texte scolaire de Térence, tel que délimité par les commentateurs : il évoque un *titulus scaenae* et divers signes diacritiques et didascaliques (Don., *ad Ad. Praef.* 1, 7) :

saepe tamen mutatis per scaenam modis cantata, quod significat titulus scaenae habens subiectas personis litteras MMC ; item deuerbia ab histrionibus crebro promuntiata sunt, quae significantur D et V litteris secundum personarum nomina scriptis in eo loco, ubi incipit scaena.

« Souvent pourtant il y a sur scène des passages chantés en mètres variés, ce qu'indique la notice de la scène avec, sous les noms des personnages, les lettres MMC (*Mutatis Modis Cantata*) ; de même les *diuerbia* sont prononcés de manière serrée par les acteurs et sont signalés par les lettres DV à la suite des noms de personnages à l'endroit où commence une scène ».

En outre, le commentaire de Donat donne, pour chaque pièce, un résumé acte par acte et chaque pièce en a, évidemment, le nombre prescrit de cinq. On ne note guère de différences dans ces divisions par rapport à celles (à peu près) consensuelles des éditeurs modernes de Térence²⁹. Tout au plus constate-t-on (Don., *ad Ad. Praef.* 3, 3) que Donat interrompt l'Acte IV des *Adelphes* non pas à la fin de IV, 7, au vers 762, mais après V, 1, faisant commencer l'Acte V à ce qui est pour nous l'Acte V, scène 2, au vers 776. Même petite différence dans *L'Hécyre* : l'Acte IV, selon Donat, continue jusqu'à ce qui est, pour nous, les deux premières scènes de l'Acte V, jusqu'au vers 798, commençant l'Acte V à 799, soit le premier vers de V, 3. Pour le *Phormion*, dont le commentaire est, des cinq attribués à Donat, le plus chahuté en termes ecdotiques, la confusion est plus grande : l'Acte III selon Donat englobe la fin de l'Acte II (scènes 3 et 4, attribuées, dans le résumé, à *tertio actui, ad Ph. Praef.* 3, 3) et l'Acte IV déborde sur V, 1. En revanche, rien à signaler dans les découpages de *L'Andrienne* ni de *L'Eunuque*.

Pour ce qui est des séparations de scènes, Donat ne les signale jamais dans ses résumés³⁰. Mais dans le texte du commentaire lui-même, plus d'une fois sur trois il signale, dès le premier vers d'une nouvelle scène (qui correspond parfois d'ailleurs aussi à un changement d'acte), qu'il s'agit d'une nouvelle unité textuelle : le plus souvent on trouve dès

²⁸ Les manuscrits anciens que nous possédons de Térence se basent, pour les meilleurs, probablement sur telle ou telle édition critique (et non pas forcément celle de Donat) : et si certains pratiquent encore une *scriptio continua* sans distinction des vers, d'autres séparent les mots, les vers, les scènes (au moyen de signes ou de paratexte), les actes (par exemple *F.II.A. = Finis secundi actus* après le vers 390 dans le ms. E de *L'Eunuque*) : cf. l'inventaire des principaux manuscrits dans l'introduction de Marouzeau (1967 : p. 70 sq.), et son apparat critique *ad loc.*

²⁹ Marouzeau (1967 : p. 32–33) signale des divergences occasionnelles : les *Adelphes* ont ainsi trois actes chez Keym, six chez Leo. Cela étant, si un consensus s'établit à cinq actes (sauf caprice d'éditeur), c'est bien grâce à ou à cause de Donat, et les différences proposées (actes plus ou moins longs, donc débordements d'actes les uns sur les autres par rapport à la configuration de Donat) se font bien par rapport à Donat, devenu pour les éditeurs modernes, la norme de départ.

³⁰ Les mentions qui sont faites, dans Wessner (1902), aux numéros de scènes dans ces résumés sont bien sûr un ajout de l'éditeur moderne.

le premier lemme du vers commenté, une mention telle que *haec scaena* ou *in hac scaena*³¹. Jamais, en revanche, il ne donne à la scène ainsi marquée un numéro d'ordre dans l'acte.

Enfin, pour ce qui est du rapport des actes entre eux ou des scènes aux actes, Donat s'en explique occasionnellement.

Les actes constituent une unité de longueur variable et ne sont pas censés avoir une dimension homogène (et de fait, les découpages proposés dans ses résumés tendent à hypertrophier l'Acte III et / ou l'Acte IV, l'Acte II étant souvent rabougri), Don., *ad Hec. Praef.* 3, 6 :

Docet autem Varro neque in hac fabula neque in aliis esse mirandum, quod actus impares scaenarum paginarumque sint numero, cum haec distributio in rerum discriptione, non in numero uersuum constituta sit, non apud Latinos modo, uerum etiam apud Graecos ipsos.

« Varron enseigne qu'il n'y a pas lieu de s'étonner qu'il y ait du disparate dans le nombre de scènes et de pages des actes, dans la mesure où cette subdivision s'appuie sur une série d'événements, non sur un nombre précis de vers, et ce tant chez les Latins que chez les Grecs ».

Don., *ad Ad. Praef.* 3, 7 : *In diuidendis actibus fabulae identidem meminimus, primo paginarum dinumerationem neque Graecos neque Latinos seruasse, cum eius distributio eiusmodi rationem habeat, ut ubi attentior spectator esse potuerit, longior actus sit, ubi fastidiosior, breuior atque contractior...*

« Pour ce qui est de la division en actes, souvenons-nous de même d'abord que ni les Grecs ni les Latins n'ont respecté un nombre prescrit de pages, dans la mesure où la subdivision obéit à ce principe : là où le spectateur est en mesure d'être bien attentif, l'acte doit être assez long ; là où il se fatigue, il faut l'abrégé et le condenser... ».

On voit à nouveau la place importante que prend la réception dans l'idée que les doctes de la latinité tardive se font de l'histoire du genre comique : la réaction du spectateur a cette fois incité à raccourcir ou à allonger les actes. L'unité « acte », rendue élastique, se comprend alors comme une séquence à durée variable, comme peut l'être la séquence pédagogique, plus ou moins longue selon l'heure de la journée et la mobilisation de jeunes élèves. La durée en est variable, mais le nombre en est (devenu) fixe.

Quant au nombre de scènes par actes, dont on vient de voir qu'il n'était pas précisément réglementé par Varron, voici les indications éparses que livre Donat :

Don., *ad Ad. Praef.* 3, 7 : *deinde etiam illud, in eundem actum posse conici et tres et quattuor scaenas introeuntium et exeuntium personarum.*

³¹ Sont ainsi inaugurées quarante-huit scènes sur les cent-vingt-trois que compte (à peu près consensuellement, à une ou deux unités près) les éditions modernes des cinq pièces de Térence qu'a commentées Donat. Mais on trouve aussi des variantes comme *in hoc loco* ou *in hoc colloquio*, *in hac προτάσει* (qui caractérise la scène 1 de l'Acte I de *L'Eunuque*, dans Don. *ad Eum.* 46, 1), ce qui fait monter à presque la moitié le nombre des scènes délimitées précisément dans leur début. Parmi les quarante-huit passages relevés, trois, au lieu de *in hac scaena*, portent la mention *in hoc actu* (*ad Andr.* 965, 1, correspondant à *Andr.* V, 6, 1 ; *ad Ad.* 81, correspondant à *Ad.* I, 2, 1 ; *ad Ad.* 540, correspondant à *Ad.* IV, 2, 1). Comme le résumé des pièces donné dans la Préface des commentaires respectifs ne fait pas passer de frontière d'acte aux endroits incriminés, il y a lieu de croire que Donat a commis une erreur, prenant par inadvertance et sans vérification une marque de fin de scène pour une marque de fin d'acte dans le manuscrit qu'il avait sous les yeux.

« <Souvenons-nous aussi> que dans un même acte on peut rassembler trois ou quatre scènes de sorties et d'entrées de personnages »³².

Il faut sans doute comprendre « trois ou quatre entrées d'un seul et même personnage ». Et il semble prescrire la même chose ailleurs :

Don., *ad Andr. Praef. 2, 3* : *Principio dicendum est nullam personam egressam quinque ultra exire posse.*

« Il faut dire pour commencer qu'un personnage déjà entré cinq fois sur scène ne peut plus y revenir » <dans le même acte>.

Cinq actes à géométrie variable et dotés d'un nombre variable de scènes, telles sont les divisions textuelles marquées dans les (bons) volumes mis à disposition des lecteurs, notamment des élèves de l'époque de Donat, qui n'ont plus l'occasion d'assister aux spectacles correspondants. Les frontières sont données par la place des chœurs, devenus virtuels. Mais quelle méthode permet de retrouver cette place, faute d'une indication de l'auteur lui-même ?

3. Acte III, ou La place de l'arrêt public

L'idée que se font *a posteriori* les doctes tardo-antiques est que l'intermède choral devait se placer à un moment qui ne gênât pas la bonne marche de l'action. Le dramaturge s'appliquait alors (parfois) à faire sortir de scène tous les personnages qui s'y étaient trouvés, en tâchant de motiver au mieux leur sortie. Dès que le plateau était vacant, le chœur intervenait. Et c'est là précisément qu'il faut situer la fin d'un acte :

Don., *ad Andr. Praef. 2, 3* : *Est igiturattente animaduertendum, ubi et quando scaena uacua sit ab omnibus personis, ita ut in ea chorus uel tibicen obaudiri possit. Quod cum uiderimus, ibi actum esse finitum debemus agnoscere.*

« Il faut examiner avec attention où et quand la scène est vidée de tous ses personnages de façon à ce que le chœur ou le flûtiste puissent s'y faire entendre. Quand on a remarqué cela, nous devons admettre à cet endroit une fin d'acte »³³.

³² Signalons que, en latin, *exire* (ou *egredior*) désigne, pour un personnage, l'action de sortir d'une des maisons figurées dans le décor, et donc d'« entrer sur scène » ; cf. Ter., *Andr.* 714 : *Tu, Mysis, dum exeo, parumper me opperire hic* « toi, Mysis, en attendant que je sorte (= de chez Glycère, donc que je revienne sur scène), attends-moi un peu ici (= sur scène) » : dans ce passage métathéâtral, *exeo* caractérise bien la prochaine entrée en scène de Dave ; cf. aussi les derniers mots de Dave aux spectateurs dans la même comédie : *Andr.* 980 : *Ne expectetis dum exeant huc* « N'attendez pas qu'ils en sortent pour revenir (sur scène) ». Corollairement, *inire* (ou *ingredior, introire*) signifie « quitter la scène ».

³³ Le corollaire concerne l'interscène : quand il y a sortie ou entrée de personnage sur un plateau occupé par au moins un personnage commun à la scène précédente, il faut placer une fin de scène. Mais Donat ne s'en explique pas et on ne sait pas combien de scènes il prévoit dans les actes qu'il découpe : ses résumés des pièces acte par acte racontent chronologiquement les événements qui s'y déroulent mais sans séparer les scènes de l'acte. Par exemple, placerait-il un interscène à chaque fois qu'un personnage sort de scène sans qu'un nouveau y entre ? Ce procédé est si fréquent que la pose d'un interscène systématique doublerait probablement le nombre des scènes de chaque pièce et que la plupart des scènes compteraient quelques vers seulement. Il le fait pourtant pour *Hec.* 274 (Sostrata, suite aux sorties simultanées de Phidippe et Lachès, reste seule pour conclure en une très courte scène de monologue l'Acte II qui se clôt sur sa sortie). En fait, si l'entrée d'un personnage est un motif quasi-systématique d'interscène, la sortie ne l'est que rarement. Des divergences apparaissent à propos des sorties : entre les vers 374 et 375 de *L'Andrienne* (avec une sortie de Pamphile), les manuscrits de Térence ne donnent pas d'interscène. Mais Donat le

C'est ce qu'on voit par exemple entre les vers 390 et 391 de *L'Eunuque* : Chéréa quitte la scène, qu'il occupe avec Parménon, et lance *Sequere* « Suis-moi » ; on doit supposer que Parménon s'en va sur les pas de Chéréa en lançant une formule de souhait. Le vers 391 est dit par Thrason, qui n'était pas sur scène jusqu'ici. Il n'y a donc pas de liaison de scène entre 390 et 391, et il faut supposer une séparation d'actes. Dans le cas présent, l'entracte suppose un certain temps écoulé, car l'action reprend au vers 391 sur une phrase qui, si elle n'est pas une exclamative à l'infinitif, est une complétive dont on n'a pas entendu la principale : un énoncé pris sur le vif *in medias res* et dont on surprend seulement une bribe. Donat note (*ad Eun.* 391, 1) : *hic sermo sic prodit, ut post scaenam incohatus esse noscatur*, « cette conversation surgit de manière à faire comprendre qu'elle a été commencée hors scène ». Avec la sortie des derniers personnages de la scène précédente et une réplique initiale présentée comme une fin de phrase, la rupture de continuité est patente : nous venons donc de passer à l'Acte III. On observe (mais cette fois Donat n'en dit rien) le même procédé entre les vers 816 et 817 de la même comédie (frontière entre les Actes IV et V)³⁴.

Le procédé est simple et de bon goût. Encore faut-il savoir précisément, dans un texte de comédie sans didascalie de mouvement, où et quand la scène est effectivement vide. D'où les prudentes remarques de Donat, qui entourent la règle indiquée ci-dessus :

Don., *ad Andr. Praef.* 2, 3 : *illa re plerumque decipimur, quod personam, cum tacuerit, egressam falso putamus, quae nihilo minus in proscaenio tacens loquendi tempus exspectat. (...) Confundit saepe lectorem illud, quod persona in superiore scaena desinens et in proxima incipiens loqui non intellegitur ingressa, quod ipsum experientes statim diiudicant de rerum ac temporum quantitate. Potest enim fieri, ut et ingressa sit et egressa, quam prae credimus de proscaenio non recessisse.*

« Souvent nous nous trompons en pensant à tort qu'un personnage, du fait qu'il était silencieux, vient d'entrer en scène, alors qu'il attend sans parler à l'avant-scène le moment pour lui de donner une réplique. (...) Souvent le lecteur est abusé par le fait qu'un personnage donne la dernière réplique de la scène précédente et la première de la scène suivante sans se rendre compte qu'il est sorti et rentré dans l'intervalle, ce que les experts déterminent aussitôt grâce à l'enchaînement des événements et à la durée écoulée. Car il peut arriver qu'un personnage soit sorti puis entré alors qu'on croyait bêtement qu'il n'avait pas bougé de l'avant-scène ».

signale implicitement, en commençant son commentaire de 375 par l'indice récurrent *haec scaena*. En revanche, dans une situation comparable où Pythias, invitée de façon toute métathéâtrale à rester pour faire la liaison de scène avant l'arrivée de Chrémès (*Eun.* 909 : *Tu isctic mane ut Chremem intro ducas, Pythias*), reste seule le temps d'un très court monologue jusqu'à l'arrivée programmée de Chrémès, Donat fait cette fois passer l'interscène (marqué par *in hoc loco*) à 910, c'est-à-dire sur la sortie de Thaïs et Chéréa, et non à 912, sur l'entrée de Chrémès. On note pareille hésitation au vers 943 de *L'Eunuque*, qui est soit dans la continuité de V, 4, soit le début d'une nouvelle scène (ainsi dans les mss. P, C et F de Térence et dans ceux de Donat, lequel n'en laisse rien paraître dans son commentaire).

34

Et sans doute aussi pour *Andr.* 300–301 (Actes I–II), *Andr.* 819–820 (Actes IV–V), *Eun.* 614–615 (Actes III–IV), *Ph.* 566–567 (Actes III–IV), *Ph.* 765–766 (Actes IV–V pour Donat : cf. *supra*), *Hec.* 197–198 (Actes I–II), *Hec.* 280–281 (Actes II–III), *Hec.* 515–516 (Actes III–IV), *Ad.* 154–155 (Acte I–II), *Ad.* 288–289 (Actes II–III), *Ad.* 511–512 (Actes III–IV). Cela fait treize séparations d'actes régulières selon le critère de la scène vide, sur les cinq pièces commentées, qui comptent chacune quatre entractes. On en déduit arithmétiquement qu'il y a donc sept séparations d'actes qui ne se conforment pas à ce schéma. Soit 35% de non-conformité.

Donat signale donc deux situations complémentaires à même de piéger le novice : la fausse entrée (ou ce qu'on croit être une entrée du personnage) qui fait croire à un changement de scène alors que le personnage était déjà sur le plateau ; la fausse liaison de scène, qui fait croire qu'un personnage continue exactement son propos précédent, alors qu'il y a une rupture cryptée dans la continuité et qu'il faut en réalité insérer là un entracte.

Voici comme exemple de ce type de difficulté un passage de *L'Andrienne* :

SO. : *Curabo. Eamus nunciam intro.*
 SI. : *I prae : sequor.* 171
Non dubiumst quin uxorem nolit filius ; 172
Ita Dauom modo timere sensi... 173

« SO. : Je m'en occupe. Et maintenant rentrons.
 SI. : Va devant, je te suis.
 Sans aucun doute mon fils refuse de se marier ;
 J'ai vu Dave si effrayé tout à l'heure... ».

Simon dit la fin du vers 171 et la tirade qui commence au vers 172. A la fin de 171, il précise à Sosie qu'il sort. Mais est-il sorti ? Si oui, la scène est restée vide et il faut un entracte entre 171 et 172. Dans ce cas, il entre à nouveau sur scène, suivi de peu par Dave, à moins qu'on suppose que Dave est déjà en scène au début de l'acte (dans ce qui serait alors l'Acte II, scène 1). Dans l'intervalle, il a eu avec son fils une conversation à propos de son mariage. C'est du moins ce que reconstituerait un mauvais exégète :

« **Sosie** : Je m'en occupe. Et maintenant rentrons. (*Sosie sort de scène*)
Simon : Va devant, je te suis. (*Simon sort de scène ; la scène est vide*)
 ACTE II SCÈNE 1
Simon : (*Monologuant*) Sans aucun doute mon fils refuse de se marier ;
 J'ai vu Dave si effrayé tout à l'heure, quand il a appris
 Que le mariage aurait lieu. Mais le voici justement qui arrive.
Dave : Je m'étonnais etc. ».

Donat est d'un autre avis : Simon ne quitte pas la scène, malgré ses dires à la fin de 171, et il reste seul à méditer sur la réaction de son fils, avec qui il a eu une conversation antérieure au début de l'action :

Don., *ad Andr.* 173 : 1 *ITA DAVVM MODO TIMERE <S.> non recessit de loco senex ; 'sensi' ergo : antequam cum Sosia loqui coepisset. (...) 3 MODO antequam cum Sosia loqui coepisset.*

« 1. J'AI VU DAVE SI EFFRAYE TOUT A L'HEURE : le vieillard n'a pas quitté le plateau ; c'est pourquoi il dit 'j'ai vu' <au passé> : avant d'avoir commencé à parler avec Sosie. (...) 3. TOUT A L'HEURE : avant d'avoir commencé à parler avec Sosie ».

La conclusion philologique s'impose : entre 171 et 172, il n'y a pas d'entracte parce que Simon fait une liaison de scène³⁵. En revanche, Sosie ayant quitté le plateau au vers 171 et Dave y entrant au vers 175, il faut un interscène. Marouzeau le place entre 171 et 172 (début de I, 2) ; Donat le place sans doute plutôt à 175, avec l'entrée de Dave, car son

³⁵ S'il y avait entracte, l'Acte I ne compterait qu'une scène, celle entre Sosie et Simon. Peut-être est-ce aussi ce critère qui conduit Donat à préférer un simple interscène.

commentaire du vers 175 propose l'expression *hic locus* qui est une variante occasionnelle de *haec scaena*, indice habituel d'un début de scène.

Cela donne la structure suivante si l'on suit Donat :

« **Sosie** : Je m'en occupe. Et maintenant rentrons. (*Sosie sort de scène*)

Simon : Va devant, je te suis.

(*Monologuant*) Sans aucun doute mon fils refuse de se marier ;

J'ai vu Dave si effrayé tout à l'heure, quand il a appris

Que le mariage aurait lieu. Mais le voici justement qui arrive.

ACTE I SCÈNE 2

Dave : Je m'étonnais *etc.* ».

On a donc là un piège induit par une fausse sortie (*sequor*), qui laisse croire qu'on est dans le deuxième cas de figure envisagé par Donat : *ingressa et egressa*. En fait, *neque ingressa neque egressa*, le personnage de Simon n'a pas bougé de la scène.

Parfois Donat semble distrait, car la première situation piège qu'il décrit (celle de la fausse entrée) se présente dans *L'Hécyre* sans qu'il la signale. Au vers 577 commence une scène entre Sostrata et Pamphile. Pour Donat, c'est un début de scène ordinaire (*cf. ad Hec. 577, 1 : in hac scaena...*). Au vers 607, autre scène (*ad Hec. 607, 1 : in hoc colloquio...*), marquée par l'arrivée de Lachès. Sauf que sa réplique montre qu'il ne vient pas d'arriver : il était déjà sur scène depuis le vers 577, car il a tout entendu : *Hec. 607 : Quem cum istoc sermonem habueris, procul hinc stans accepi, uxor* « La conversation que tu as tenue avec ce garçon, non loin de là, debout, je l'ai entendue, ma femme ».

Conclusion : il faudrait annoncer Lachès dans la notice de scène dès le vers 577 (ce que font quelques manuscrits de Térence) et il ne devrait pas y avoir d'interscène entre 606 et 607 : Donat s'est laissé surprendre.

Dans les faits, les séparations d'actes prescrites par Donat (et garanties par ses résumés analytiques) n'obéissent pas toujours au principe du plateau vacant. C'est parfois par la faute de Térence, qui ne fait pas toujours sortir de scène les personnages : on laisse très peu la scène vacante dans *L'Andrienne* par exemple, seulement aux vers 300 et 819, après lesquels Donat insère légitimement un entracte. Mais c'est parfois de la seule responsabilité de Donat.

Ainsi dans plusieurs situations, au moins un personnage fait une liaison de scène réelle : il se trouvait là à la fin de la scène précédente, il est toujours là dans l'actuelle. Et pourtant Donat pose une séparation d'actes³⁶ sans s'en justifier aucunement, sans nous expliquer par exemple que le(s) personnage(s) qui marque(nt) la liaison de scène a (ont) en fait disparu du plateau dans l'intervalle. Cela dit, dans certains de ces cas, l'entracte est motivé par le fait que l'action a besoin d'un temps mort non représentable sur scène pendant lequel Untel, parti au port à la quête d'un renseignement ou parti chercher quelqu'un ou quelque chose, a le temps de revenir et de relancer l'action : ce temps mort que l'entracte a vocation à symboliser en le compressant conventionnellement est un temps dramaturgique sans être un temps spectaculaire. C'est ce que Donat note (*cf. ad Andr. Praef. 2, 3 ci-dessus*) en disant *de rerum ac temporum quantitate* : une trop grande quantité d'événements ou un

³⁶ Ainsi dans *Andr.* 459 (II–III), *Andr.* 625 (III–IV), *Eun.* 207 (I–II), *Ph.* 231 (I–II), *Ph.* 465 (II–III), *Hec.* 727 (IV–V), *Ad.* 763 (IV–V).

temps trop court pour leur réalisation sont, dit-il, l'indice d'une interruption même si on croit voir une théorique liaison de scène, à cause de la présence d'un même personnage dans les deux sections successives.

Reste que Donat ne le dit pas, alors qu'il pourrait le remarquer par exemple pour tenter de sauver l'interruption qu'il préconise après le vers 762 des *Adelphes* : la pause temporelle est possible, à défaut d'être nécessaire à l'action, et Déméa, qui n'a apparemment pas quitté la scène, a peut-être eu du temps simplement pour ruminer son malheur. Certes, comme la pause n'est pas justifiée (puisque Syrus, sorti au vers 592 pour aller se saouler, a eu tout à fait le temps scénique de le faire jusqu'au vers 763), on ne peut pas reprocher à Donat de ne pas tenter de la justifier à tout prix.

Plus surprenant en revanche : à des endroits où Térence ménage effectivement une place possible pour une pause textuelle en laissant la scène vide, Donat, toujours sans s'en expliquer, ne penche que pour un interscène au lieu d'un entracte³⁷. Il est vrai que s'il mettait un entracte dans chacune des situations signalées en note 34, il serait obligé de dépasser allègrement les cinq actes, au moins dans les *Adelphes* et dans le *Phormion*. La faute en incombe donc à Térence, qui laisse, cette fois, trop souvent la scène vide. Mais cette faute n'est que rétrospective, puisque le poète ne s'est pas donné pas les contraintes de Donat et ignore ses règles de composition, inventées *a posteriori*.

Parfois, Térence et par là même Donat (qui ne s'en explique pas) peuvent être justifiés : la scène n'est peut-être pas vide dans chacune des situations signalées, car on peut imaginer qu'il se produit un chassé-croisé, avec la sortie du ou des personnages d'un côté et l'entrée simultanée d'un ou plusieurs autres par l'autre côté, sans que les uns et les autres se voient ni ne se parlent : les dialogues s'enchaînent alors effectivement sans pause, le plateau ne reste pas vraiment vide et il n'y a pas de compression du temps dramaturgique. On reste bien dans le cadre de l'interscène, un interscène sans liaison de scène physique : à peine les dernières paroles s'en vont-elles vers la gauche qu'un nouveau monologue ou dialogue se fait entendre par la droite ; le plateau reste peut-être vide pour l'œil une fraction de seconde, mais l'oreille reste occupée par du dialogue dramatique. La liaison est assurée par cette balance sonore.

4. Acte IV, ou La théorie de la catastrophe

La pièce de théâtre, par ailleurs, est composée de mouvements qui, comme le nouement et le dénouement d'Aristote³⁸, en forment les composantes qualitatives. Ces parties de qualité, pour parler analogiquement comme Aristote, sont, outre le prologue (qu'on préférerait voir figurer, pour l'homogénéité de la typologie, à côté de l'acte, parmi les sections physiques reconnaissables à l'œil, pour ainsi dire), la protase, l'épîtase et la catastrophe, trois

³⁷ Ainsi dans *L'Eunuque* après les vers 506 et le vers 538 ; dans le *Phormion* après les vers 152, 314, 727, 763, 783, 819 ; dans *L'Hécyre* après les vers 576, 798 ; dans les *Adelphes* après les vers 354, 510, 591, 609, 712, 786, peut-être 854.

³⁸ Respectivement *δέσις* et *λύσις* (cf. Arstt. *Poet.* 1455 b 24 sq.). Ces termes ne sont pas connus de Donat. L'occurrence de *λύσις* qu'on lit dans le commentaire de *L'Eunuque*, à propos du vers 582, est sans relation avec le sens dramaturgique que lui donne Aristote mais désigne une forme d'asyndète. Inversement, Aristote ne pratique pas les termes *πρότασις*, *ἐπίτασις*, *καταστροφή*.

termes inconnus de la *Poétique* au demeurant et issus d'un corps de doctrine grec (sans doute alexandrin) qui n'est pas parvenu directement jusqu'à nous mais a été transmis par des Latins tardo-antiques, notamment par Donat et, avant Donat, par Evanthius.

La protase correspond à peu près à ce que les Modernes appellent *exposition*. L'építase est le *nœud* ; la catastrophe est le retournement final et / ou le *dénouement*. Ces trois notions ne sont pas des divisions du texte ni du spectacle, facilement repérables par le lecteur et le spectateur, mais forment des mouvements abstraits de l'action : données initiales, perturbations, nouvelle situation finale stabilisée.

Evanthius définit ainsi les trois notions (quatre avec le prologue), toujours associées :

Evanth., *Fab.* 4, 5 : *comoedia per quattuor partes diuiditur : prologum, protasin, epítasin, catastrophem. (...) Protasis primus actus initiumque est dramatis ; epítasis incrementum processusque turbarum ac totius, ut ita dixerim, nodus erroris ; catastrophe conuersio rerum ad iucundos exitus patefacta cunctis cognitione gestorum.*

« La comédie se divise en quatre parties : le prologue, la protase, l'építase, la catastrophe. (...) La protase est le premier acte et le début du drame ; l'építase est le développement et le progrès des embarras et, pour ainsi dire, le nœud de toute l'intrigue. La catastrophe est le retournement de la situation jusqu'à l'issue heureuse, une fois que tous les personnages ont accès à la connaissance des événements ».

Pour comparer entre eux les deux points de vue, le quantitatif (l'acte ou la scène) et le qualitatif (la protase par exemple), disons que le découpage en prologue et actes isole des unités textuelles et / ou spectaculaires faciles à remarquer (indication de changement d'acte à l'intérieur du texte ; tomber de rideau entre deux actes), et qui donnent un rythme et une chronologie cadencée à l'ensemble (on sait qu'on en est au quatrième acte par exemple), alors que les protase, építase et catastrophe ont des frontières impalpables (quand finit la protase ? quand commence la catastrophe ?), et forment solidairement le moteur immatériel de l'intrigue, participant de ce que Donat appelle l'*économie* de la pièce³⁹.

Malgré la différence de point de vue, il est habituel d'associer les éléments de qualité aux éléments de quantité, en attribuant une « place » physique à la protase ou à la catastrophe par exemple :

Evanth., *Com.* 7, 4 : *πρότασις est primus actus fabulae, quo pars argumenti explicatur, pars reticetur ad populi exspectationem tenendam ; ἐπίτασις inuolutio argumenti (...) ; καταστροφή explicatio fabulae, per quam euentus eius approbatur.*

« La *protase* est le premier acte de la fable, où l'on développe une partie de l'intrigue tout en en cachant une autre pour maintenir l'intérêt du spectateur ; l'*építase* est le développement de l'intrigue (...) ; la *catastrophe* est le débrouillement de la fable grâce auquel l'issue est rendue acceptable ».

³⁹ *Οἰκονομία* : cf. le commentaire à *And.* 228, 1 ; 459, 1 ; 481, 1 ; *Eun.* 230, 1 ; 609, 2 ; *Ad.* 78, 1 ; 211, 2 ; 356 ; 441, 2 ; *Ph.* 534 ; etc. J. Jouanna (2001 : p. 21–22) signale l'emploi du même terme dans les scholies à Sophocle.

La catastrophe est ainsi associée abstraitement à la fin (implicitement elle correspond sans doute au cinquième acte), la protase, elle, est explicitement identifiée au premier acte⁴⁰.

Donat qui, dans son commentaire, évoque systématiquement les protase, épitase et catastrophe dans les préfaces⁴¹, affecte à l'occasion une place assez précise à ces entités abstraites de composition dans le corps du commentaire.

Ainsi, si la protase est assimilée par Evanthius au premier acte (on l'a vu), elle désigne manifestement la seule scène 1 de l'Acte I, celle que les Modernes appellent couramment *scène d'exposition*, au commentaire d'*Eun.* 46, 1 : *in hac προτάσει etc.* « dans cette première scène etc. ».

La notion d'építase, elle, qui se laisse moins bien associer à une plage de texte que la protase (qui est au tout début) et que la catastrophe (qui marque la fin), n'est citée que dans les préfaces. A sa place, toutefois, Donat peut signaler le nouement au moyen d'un autre mot moins technique : par exemple *error*, qui désigne les errements d'une intrigue qui ne sait pas encore où elle va, ou *perturbatio*, pour qualifier les embarras de l'intrigue, ou *nodus* (présent dans ce sens chez Hor., *A. P.* 190) pour figurer l'image du nœud où l'action semble se bloquer :

Don., *ad And.* 404 : *haec scaena nodum innectit erroris fabulae et periculum comicum.*

« Cette scène serre le nœud de l'intrigue de la pièce et renforce le péril dramatique de la comédie ».

La catastrophe, évoquée sans grande précision ici ou là pour désigner la *fin* de la comédie (*cf. ad Eun.* 298, 2 ; *ad Hec.* 238, 1 ; *ad Ph.* 179, 1), est parfois localisée un peu précisément dans le texte. Parfois, située vers le milieu de la pièce, elle est un processus ; parfois, clairement reliée à l'Acte V, elle est un événement déclencheur repérable en tant que tel.

Au milieu de *L'Andrienne*, sans citer expressément la notion de catastrophe (et ce qu'elle sous-tend étymologiquement de « retournement »), il signale, au détour du commentaire au vers 580 (premier vers de la scène 4 de l'Acte III), qu'on est en train de passer du summum du péril à un début d'amélioration. Ici la catastrophe (implicite) est sentie non comme un point précis de l'intrigue, comme un événement ponctuel, mais comme un intervalle de temps assez long, comme un processus.

Ailleurs, c'est l'építase (*ultimus error*) qui est décrite comme un processus, envisagé dans sa fin par rapport à un événement ponctuel dans le futur proche, la catastrophe :

Don., *ad Hec.* 623, 1 : *in hac scaena ultimus error est, uicinus καταστροφῆ.*

« Dans cette scène (IV, 4) se trouve la dernière indécision, proche de la catastrophe ».

⁴⁰ Sur l'avenir des notions de *protase*, d'*építase* et de *catastrophe* (issues du corpus donatique) d'une part, de *nouement* / *nœud* et de *dénouement* (issues de la terminologie aristotélicienne) d'autre part, et leur confusion progressive à l'âge classique, on peut se référer à la thèse de C. Ailloud-Nicolas (2003 : p. 26–86). A. Blanchard (1983) pose aussi excellemment la problématique dans son chapitre 1.

⁴¹ Pour leur donner une épithète typologique : la protase est alors calme ou agitée ; l'építase très mouvementée ou plutôt statique ; la catastrophe tranquille ou dynamique. Les épithètes sont, parmi d'autres, *clamosa*, *lenis*, *mollis*, *tumultuosa*, *turbulenta*.

Pas si proche, d'ailleurs, puisque ce n'est qu'au vers 799, par lequel débute la scène 3 de l'Acte V, que Donat note :

Don., *ad Hec.* 799, 3 : *in hac scaena καταστροφή populo exponitur.*

« C'est dans cette scène que la catastrophe est exposée au public ».

On voit donc que le processus dynamique qui règle la progression de l'action est en mesure, de temps en temps, de s'incarner pour fournir une frontière textuelle. Par exemple, lorsque Donat signale qu'on en est arrivé à la catastrophe, au vers 799 de *L'Hécyre* (ci-dessus), il se trouve qu'il fait de ce vers le début de l'Acte V. C'est en effet l'un des passages que les éditeurs modernes jalonnent autrement que Donat. Pour Marouzeau, l'Acte V a commencé au vers 727, deux scènes plus tôt. Mais le résumé de Donat (*ad Hec. Praef.* 3, 4 et 5) est clair : ce qui correspond à V, 1 et à V, 2 dans les éditions modernes est rattaché à l'Acte IV par Donat (...*conuentio meretricis promittentis se iusiurandum matronis exhibituram de non admisso ad se Pamphilo*), alors que la suite (*in quinto actu Bacchidis narratio de intus gestis et colloquium cum Parmenone inducitur, quem nuntium mittit ad Pamphilum...*) correspond à la scène 3 de l'Acte V des Modernes.

Or Donat a deux raisons d'allonger l'Acte IV de deux scènes et de raccourcir d'autant l'Acte V.

La première raison est celle de la scène vide.

En effet, ce n'est pas entre les vers 726 et 727 (frontières d'actes pour les Modernes) que le plateau est vide, puisque Lachès fait le lien entre les deux scènes. Ce qui justifie que les Modernes placent là l'entracte, c'est l'arrivée de Bacchis, qu'on est allé chercher à peine dix vers plus tôt. Ce laps de temps trop court amène à supposer un entracte, pour symboliser une certaine dilatation chronologique. Mais cette Bacchis est la voisine (*uicinam*, au vers 720) : nul besoin, pour qu'elle entre en scène, de lui ménager un long laps⁴². Avec plus d'à-propos, Donat repousse l'entracte à deux scènes plus tard, entre les vers 798 et 799. Car là, le plateau est resté authentiquement vide : Bacchis est sortie peu avant Lachès, qui, absent de la scène suivante, est donc sorti lui aussi, laissant la place vacante ; au vers 799, Parménon revient après un long temps hors scène, suivi de peu par Bacchis. Or Bacchis a eu dans l'intervalle, entre sa sortie au vers 796 et son entrée au vers 808, avec Myrrhina l'entrevue capitale pour le dénouement et qui réclame cette fois la dilatation du temps que marque l'entracte. Donat a vu juste : c'est bien là la scène inaugurale de l'Acte V.

Et la deuxième raison est dramaturgique. Dans les coulisses a eu lieu entre Myrrhina et Bacchis la scène de reconnaissance ; cette reconnaissance (*cognosse* au vers 811) amorce le dénouement. Donat le signale : c'est la scène de la catastrophe (texte cité ci-dessus). Le processus dramaturgique de la catastrophe est donc ici clairement assimilé à l'Acte V, scène 1, comme la protase est assimilée à l'Acte I par Evanthius ou à I, 1 par Donat, *ad Eun.* 46, 1. Il y a là une « scène de catastrophe » comme il y a une « scène de protase » (ou d'exposition).

⁴² Dans son commentaire du vers 719 (incluant le début du 720), Donat glose seulement sur le choix de *uicina* au lieu de *meretrix*. En fait, Térence prépare ainsi textuellement l'irruption quasi-instantanée de Bacchis, ce que le commentateur n'a pas signalé.

La probable volonté esthétique de mettre en miroir la protase et la catastrophe est manifestée aussi ailleurs. Dans *L'Andrienne*, la catastrophe est assignée à la scène 5 de l'Acte IV :

Don., *ad Andr.* 796, 1 : *in hoc loco persona ad catastropham machinata nunc loquitur, nam hic Crito nihil argumento debet nisi absolutionem erroris eius.*

« Là, c'est un personnage machiné en vue de la catastrophe qui parle ; car ce Criton ne sert l'argument qu'en ce qu'il donne un dénouement à ses indécisions ».

Criton est donc une *persona ex machina* fournissant une catastrophe *ex machina*, un dénouement providentiel et comme tombé du ciel. De même qu'il y a une scène de catastrophe susceptible de servir de pendant à la scène de protase, de même Donat semble prévoir (sans en faire un terme technique) la possibilité d'inventer un « personnage catastrophique » comme il existe des « personnages protatiques »⁴³. Ces deux types de personnages, le protatique et le catastrophique, sont liés métaphoriquement chez Donat aux dieux de machine qui, accrochés à un treuil, venaient par convention ou exposer l'intrigue ou la dénouer.

En revanche, la manifestation physique de la catastrophe, incarnée en Criton, ne provoque pas ici de changement d'acte : la catastrophe, exhibée par Donat, ne correspond pas à V, 1 comme ci-dessus, mais à la dernière scène de l'Acte IV. La raison en est que tous les personnages présents vont quitter la scène après cette entrée providentielle, et que l'entracte se fera naturellement après 819 (sortie de Dave, sur les pas de Mysis et Criton) et avant 820 (arrivée de Chrémès et Simon).

On voit donc que, dans la recherche du début de l'Acte V, le critère dramaturgique (début de la catastrophe) n'est qu'un adjuvant éventuel du critère principal, qui reste celui du plateau vide. Mais quand les deux critères se cumulent, comme dans *L'Hécyre*, les Modernes ont tort de ne pas suivre Donat dans son découpage.

5. Acte V, ou Le mètre étalon

Un dernier critère intervient peut-être, si oui en tout cas implicitement, dans la division du texte théâtral : celui du mètre.

S'il y a des notations vagues et générales de métrique typologique dans les préfaces⁴⁴, il n'y a pas, dans le texte du commentaire de Donat, de remarque de versification proprement dite⁴⁵. On ne le voit pas signaler à notre attention que le passage est polymétrique ou qu'on est dans une tirade parlée en sénaires iambiques. Mais il se montre souvent attentif à la forme des mots jusque dans leur dimension phonique et livre nombre d'indications de quantité, dont voici quelques exemples :

⁴³ *Προτατικὸν πρόσωπον, persona protatica, cf. Evanth., Fab. 3, 2 et Don., ad Andr. Praef. 1, 8 ; ad Andr. 28, 6 ; ad Eun. Praef. 1, 8 ; ad Ad. Praef. 1, 8 ; ad Hec. Praef. 1, 8 ; ad Ad. 58, 1 ; ad Ph. 35, 1.*

⁴⁴ Par exemple *ad Eun. Praef. 1, 7 : deuerbia in illa crebro pronuntiata et cantica saepe mutatis modis exhibita sunt ; ad Andr. Praef. 1, 7 : deuerbiis autem et canticis lepide distincta est et successu spectata prospero hortamento poetae fuit ad alias scribendas ; ad Hec. Praef. 1, 7 : cantica et deuerbia summo in hac fauore suscepta sunt ; ad Ph. Praef. 1, 7 : deuerbiis quoque facetissimis et gestum desiderantibus scaenicum et suauissimis ornata canticis fuit.*

⁴⁵ J. Jouanna (2001 : p. 25), fait la même remarque à propos du scholiaste de Sophocle.

ad Andr. 229, 2 : *TEMVLENTA produc primam syllabam te.*

« Il faut allonger la première syllabe *te-* <de *temulenta*> ».

ad Andr. 496, 4 : *QVID RETULIT retulit profuit uel interfuit. Et producit re syllabam.*

« *Retulit* signifie *profuit* ou *interfuit* 'il a été avantageux'. Et il allonge la syllabe *re-* ».

ad Eun. 20 : *EMERVNT autem mediam corripit, ut etc.*

« Quant à *emerunt*, il faut abrégier sa syllabe centrale, comme <chez Virgile *etc.*> ».

On doit donc supposer qu'il a scandé les vers, même s'il n'en tire pas d'argument métrique en soi.

Une fois admis ce fait – qui n'a rien de surprenant, au demeurant –, voyons en quoi le mètre peut devenir un instrument de découpe du texte comique.

Les éditions critiques antiques, comme on l'a vu plus haut, proposaient des indications au seuil du texte sur le statut des vers ainsi délimités : le sigle DV (pour *diuerbium*) caractérisait les parties parlées, MMC (pour *mutatis modis cantata*) les parties récitatives ou chantées⁴⁶. Et ces sigles se trouvaient dans la notice de scène (*titulus scaenae*) à côté des didascalies de personnages, preuve que les scènes étaient senties comme homogènes : tout entières en DV ou tout entières en MMC. Par là même, un changement de mètre peut être un indice de subdivision.

En réalité, l'unité scène n'est pas nécessairement homogène : commencée en MMC elle peut se finir en DV et réciproquement sans aucune nouvelle entrée de personnage qui permette de poser un interscène⁴⁷. C'est le cas par exemple du dialogue à trois de IV, 1 dans *L'Andrienne* : la scène, commencée par un monologue polymétrique chanté de Charinus (qui entre en scène alors que Dave et Pamphile y sont déjà : cf. la note de Marouzeau *ad loc.*) continue en vers surtout iambiques, octonaires ou septénaires, et se stabilise en sénaires. Dans cette scène sans entrée ni sortie, impossible de mettre des subdivisions. Elle doit donc être acceptée avec son hétérogénéité métrique et il est difficile de décider si le *titulus scaenae* devait plutôt indiquer MMC, ce qui convient au début de la scène, ou DV comme le réclame la fin.

Donat voit peut-être les choses autrement. Le vers 625, sur lequel débute le monologue chanté de Charinus, est un début d'acte. Rien n'indique que Pamphile et Dave ont quitté le plateau entre la dernière scène de l'Acte III et ce début de l'Acte IV. N'empêche que l'on peut supposer que Donat voit une première scène de vrai monologue : Pamphile et Dave ont peut-être profité de l'interruption (artificielle et non motivée) entre les deux actes pour sortir et Charinus se trouve à ce moment seul sur le plateau. Il chante son désarroi (625 *sq.*) et reprend un style parlé au vers 639, précisément au moment où Pamphile et Dave entrent (première réplique de Pamphile au vers 642). L'arrivée de Pamphile est peut-être d'ailleurs préparée par un *Adeon ad eum* ? « Irai-je le trouver ? » : cette remarque peut s'interpréter comme une liaison de vue, comme si Charinus voyait arriver Pamphile juste avant que le

⁴⁶ Les tardo-antiques continuaient à signaler ces indications héritées de loin et qui nourrissaient leur fantasme de représentation. Le texte de Don., *ad Ad. Praef.* 1, 7 a été cité ci-dessus.

⁴⁷ Sur le marquage du type d'énonciation dans les manuscrits plautiniens (*C* ou *D / DV*), et la reconstitution de séquences construites sur ces successions *canticum / diuerbium*, cf. F. Dupont (2003 : p. 268 *sq.*).

spectateur ne le voie effectivement. Et Donat note, au début du commentaire au vers 639, qui marque précisément le départ entre *canticum* et *diuerbium*, *hic locus* comme il le fait si souvent dans les débuts de scène. Si *hic locus* ne signifie pas ici simplement « ce passage, ce vers », sans doute avons-nous l'indice qu'il pose, deux vers trop tôt, un interscène, justement entre la partie chantée et la partie parlée qui annonce par une liaison de vue l'imminente arrivée de l'autre jeune homme, ce qui promet une « scène à faire » de dépit amical. Dans ce cas, la courte scène 1 de monologue est MMC, la scène 2 est DV : les deux morceaux sont homogènes. L'interscène est légèrement anticipé, sauf si c'est l'entrée effective de Pamphile et Dave, et non la première réplique d'un des entrants, qui compte. Charinus, en voyant arriver Pamphile qui entre en scène tout contrit (d'où l'interscène marqué par *hic locus*), change de ton (et passe au parlé), tout en donnant l'impression de continuer un monologue. Mais c'est devenu un monologue orienté vers l'entrant et adressé à lui : « Vais-je aller le trouver et lui casser la figure pour me soulager ? ».

Le changement de mètre incite donc peut-être le commentateur à mettre une frontière entre deux scènes. En l'occurrence, cela règle un souci d'entracte entre III et IV : il s'agit de l'une des sept séparations d'actes listées à la note 36 pour lesquelles on ne voit pas le plateau se vider. Rétrospectivement, le *hic locus* du commentaire au vers 639, s'il atteste une entrée de Pamphile (et de Dave), prouve par là même qu'ils avaient quitté la scène (certes sans raison dramaturgique) après le vers 624 : la scène vide, quelque artifice qu'il y ait à la vider à cet endroit, permet la pose régulière de l'entracte.

Voici peut-être la structure comparée de ce passage, selon les Modernes à gauche, selon Donat à droite :

<p>fin de III, 5 :</p> <p>Pamphile : Tu mérites une bonne punition (624).</p> <p>(ENTRACTE ?)</p> <p>IV, 1 : Pamphile, Dave, Charinus, qui entre sans voir les deux autres</p> <p>Charinus (<i>chantant</i>) : pauvre de moi <i>etc.</i> (625–638).</p> <p>(Puis, sur le ton de la conversation ordinaire) Dois-je aller lui casser la figure ?</p>	<p>fin de III, 5 :</p> <p>Pamphile : Tu mérites une bonne punition. (Pamphile et Dave quittent la scène, qui reste vide)</p> <p>ENTRACTE REEL</p> <p>IV, 1 : Charinus entre en scène</p> <p>Charinus (<i>chantant</i>) : pauvre de moi <i>etc.</i> (625–638)</p> <p>IV, 2 : Charinus, Pamphile et Dave, <i>qui viennent d'entrer</i></p> <p>Charinus, monologuant sur le style de la conversation parlée pour se faire entendre de Pamphile qu'il vient de voir entrer : Dois-je aller lui casser la figure ?</p>
---	---

Pamphile, *qui était à l'avant-scène* :
J'ai fait une grosse bourde etc. (642 sq.)

Pamphile, *qui vient d'entrer* : J'ai fait
une grosse bourde etc. (642 sq.)

Remarquons tout de même que le résumé analytique de l'Acte IV globalise manifestement les événements que nous proposons de scinder en deux scènes : Donat dit (*ad Andr. Praef.* 3, 4) :

quartum actum per haec intellegimus : prima Charini uerba sunt indignantis uelut fidem sibi non seruatam a Pamphilo, tum Mysidis uerba etc.

« voici ce qu'on comprend dans le quatrième acte : les premiers mots sont ceux de Charinus qui s'indigne de l'attitude de Pamphile qui a trahi sa confiance, puis les paroles de Mysis etc. ».

Mysis intervient dans la scène 2 selon les Modernes, peut-être la 3 selon Donat. C'est donc la première proposition qui a vocation à résumer la scène 1 des Modernes, l'éventuelle double scène de Donat : force est de constater que, même si c'est surtout le monologue de Charinus qui est représenté là, il est difficile de trouver un indice de séparation de scène dans ces quelques mots.

Il faudrait faire (je n'en ai pas le temps ici) le détail précis des interscènes cryptés dans le commentaire de Donat pour voir si une subdivision non remarquée ne règle pas une difficulté de séparation à l'étage au-dessus.

Cela étant, même quand l'interscène est plus nettement possible, suite à une sortie de personnage, et alors que celui qui est resté en scène y va de son couplet polymétrique ou au contraire revient au parlé du DV, il n'y a pas d'interscène systématique. Ainsi entre les vers 523 et 524 de *L'Andrienne* : Simon vient de congédier Dave après un duo polymétrique et, seul en scène, il se livre à des réflexions à haute voix en sénaires iambiques, jusqu'à l'arrivée de Chrémès au vers 533. Donat remarque évidemment l'entrée du nouveau personnage et met bien un interscène au vers 533, dont le commentaire commence par *haec congressio*, mais il n'en a pas (du moins pas de manifeste) au vers 524 : le monologue de Simon, malgré le départ de Dave et le changement de mètre, appartient toujours à III, 2. On ne s'explique pas bien pourquoi, alors que, par exemple, dans les mêmes circonstances, il a séparé comme scène autonome au vers 274 de *L'Hécyre* un monologue de Sostrata abandonnée sur scène par Lachès et Phidippe, avec passage de l'iambe au trochée. Peut-être peut-on imaginer, malgré l'absence de notation du type *hic locus*, que 524–532 de *L'Andrienne*, passage qui s'enchaîne sur une sortie de personnage et a une métrique en rupture, est également une scène autonome pour Donat, qu'il n'a pas pris la peine de démarquer. Mais le résumé analytique (*ad Andr. Praef.* 3, 3) ne le laisse pas davantage supposer que pour le début de l'Acte IV : *partus Glycerii suspectus seni et Dauis apud eundem fraudulenta sermocinatio* couvre globalement, sans exhiber le monologue final de Simon, le passage que les Modernes considèrent comme IV, 2, jusqu'à l'arrivée de Chrémès (IV, 3), résumée dans la suite même des mots précédents : *Simonis uerba cum Chremete de nuptiis*.

Malheureusement, il n'est pas exclu qu'on puisse trouver là la trace d'une inconséquence de méthode : aux mêmes causes ne correspondent pas systématiquement les mêmes effets.

Conclusion, en forme d'exodium

Résumons, au moment de quitter la scène, les termes de notre enquête. Un commentateur de Térence qui vit à partir du III^e siècle de notre ère doit découper la comédie dont il s'occupe en cinq actes. Ces divisions n'ont pas nécessairement une durée égale. Pour savoir où placer ses frontières dans un texte non encore balisé, écrit en continu, sans démarcation des tirades, il cherche un vide possible dans l'événementiel pour pouvoir y placer un chœur virtuel et l'entracte qui va avec. Dans cette unité, baptisée *acte*, il cherche à marquer des sous-unités, les *scènes*, en déterminant les entrées et les sorties de personnages.

Quand le dramaturge (qui n'avait pas prévu ces contraintes-là) ne joue pas le jeu, soit parce que ses personnages n'ont pas envie de laisser l'espace vide (comme dans *L'Andrienne*) soit parce qu'ils sont saisis au contraire d'une irrépressible envie de sortir (comme dans les *Adelphes* ou le *Phormion*), il rend la tâche difficile à son exégète, qui a tendance à placer les pauses selon d'autres critères, qui peuvent se croiser avec le premier : il tient compte du mouvement dramaturgique de la pièce et tâche de déterminer à quel moment du nœud l'on se trouve, quand l'action doit se dilater un peu dans un temps mort, où se situe le moment de la catastrophe.

Quand le dramaturge ne joue pas le jeu, cela donne *L'Eunuque*, où toute l'action est si imbriquée, si une, qu'on en perçoit mal (paraît-il) les grands mouvements. Au pire, on peut alors se contenter du critère formel et laisser au mètre le soin de décider des pauses.

Au final, malgré une doctrine bien en place, malgré une méthode sur le papier rigoureuse, malgré un œil et une oreille aguerris, malgré une constante représentation mentale du spectacle, Donat échoue plus d'une fois dans sa tentative philologique de séquençage du *continuum* textuel. Mais une chose est sûre : son livre de commentaire a rendu ses doctes successeurs attentifs à toutes sortes de bonnes questions dramaturgiques et, faisant souvent jurisprudence dans des débats législatifs de ce genre, il a copieusement contribué, à côté d'Aristote, à l'essor de la théorie et de la théorisation en matière de théâtre.

Liste des ouvrages cités :

- Ailloud-Nicolas, C. (2003) : *Le dénouement dans les pièces en un acte de Marivaux : structure dramaturgique*, thèse dact. (Lyon II, juin 2003 ; dir. C. Hamon-Sirejols).
- Blanchard, A. (1983) : *Essai sur la composition des comédies de Ménandre*, Belles Lettres, Paris.
- Cupaiuolo, G. (1992) : *Evanzio : De Fabula*, a cura di Giovanni Cupaiuolo, Loffredo editore, Napoli.
- Dumont, J.-C. (2003 b) : Appendice aux *Bacchides* de Plaute, dans l'édition CUF de Plaute datée de 2003, tome 2, p. 235-257.
- Dupont, F. (1988) : *Le Théâtre latin*, Armand Colin, Paris.
- Dupont, F. (2003) : *L'Acteur-Roi. Le Théâtre dans la Rome antique*, Realia, Les Belles lettres, Paris.
- Dupont-Roc, R. et Lallot, J. (1980) : Aristote, *La Poétique*, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, collection Poétique, Seuil, Paris.
- Gomme, A. W. et Sandbach, F. H. (1973) : *Menander. A Commentary*, Oxford Univ. Press, Londres et New York.
- Holtz, L. (1981) : *Donat et la tradition de l'enseignement grammatical. Etude sur l'Ars de Donat et sa diffusion (IV^e-IX^e siècle) et édition critique*, éd. Du C.N.R.S., Paris.
- Jacques, J.-M. (1976) : *Ménandre, Dyscolos*, éd. de J.-M. Jacques, CUF, Belles Lettres, Paris, 1976 [1963].
- Jouanna, J. (2001) : « La lecture de Sophocle dans les scholies : remarques sur les scholies anciennes d'Ajax », dans *Lectures antiques de la tragédie grecque* (A. Billault et C. Mauduit éd.), collection du CEROR, nouvelle série n° 22, diffusion De Boccard, p. 9-26.
- Kahil, L. (1970) : « Remarques sur l'iconographie des pièces de Ménandre », *Ménandre. Sept exposés suivis de discussion. Entretiens sur l'Antiquité classique*, Fondation Hardt, Vandœuvres-Genève, p. 231-254.
- Leclant, J. et Jouanna, J. (dir.) (2000) : *Le Théâtre grec antique : la comédie. Actes du dixième colloque de la villa Kérylos*, Académie des Inscriptions et des belles lettres, 2000.
- Marouzeau, J. (1967) : *Térence : Théâtre*, éd. de J. Marouzeau, CUF, Belles Lettres, Paris, 1967 [1942].
- Orelli, C. et Baiter, G. (1833) : *M. Tulli Ciceronis opera quae supersunt omnia*, éd. C. Orelli & G. Baiter, Zürich.
- Rostagni, A. (1944) : *Svetonio, De poetis e biografii minori. Restituzione e commento di Augusto Rostagni*, Chiantore, Torino.
- Vossius (1647) : *Poeticarum Institutionum libri tres*, Elsevir, Amsterdam.
- Webster, T. B. L. (1960²) : *Studies in Menander*, Manchester Univ. Press.
- Wessner, P. (1902) : *Æli Donati quod fertur commentum Terenti (...). Recensuit Paulus Wessner*, Teubner, Leipzig.