



L'ORALISATION DU TEXTE DE TÉRENCE : LE COMMENTAIRE DE DONAT À *L'EUNUQUE*

FRÉDÉRIQUE BIVILLE

UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2 / UMR 5189 HISOMA

Résumé

La recherche du sens, par analyse en séquences discursives, de la *littera* à la *sententia* et à l'*oratio*, est au cœur du commentaire « de Donat » à l'*Eunuque*. Mais l'analyse ne s'arrête pas à cette seule démarche, grammaticale, de compréhension et d'établissement du texte. La fréquence d'emploi de *pronuntiare* et de *pronuntiatio* témoigne de l'importance que le commentaire accorde également à l'oralisation de la pièce, en jouant sur deux plans de réalisation vocale : celui de l'oralité perdue des représentations théâtrales du temps de Térence, et celui, contemporain, de l'enseignement du grammairien qui, en plus de la lecture expressive à voix haute, laisse ouverte la possibilité de 'mises en actes', au moins partielles, de la pièce. La dimension orale, conçue au sens large comme une interaction entre la voix, la gestuelle et la mimique, dans la tradition rhétorique de l'*actio / pronuntiatio*, est fondamentale. Elle fournit, jusqu'à nos jours, des clés pour continuer à faire vivre les deux textes de Térence et de Donat dans leur oralité antique perdue, comme dans nos propres interprétations et représentations mentales.

Abstract

The search for meaning, by analysis in discursive sequences, from littera to sententia and oratio, is at the heart of the "Donatus" commentary on The Eunuch. But the analysis does not stop at this single grammatical step of understanding and establishing the text. The frequent use of pronuntiare and pronuntiatio testifies to the importance that the commentary also gives to the oralization of the play, by playing on two levels of vocal realization: that of the lost orality of the theatrical representations of Terence's time, and that, contemporary, of the grammarian's teaching which, in addition to the expressive reading aloud, leaves open the possibility of 'enactments', at least partial, of the play. The oral dimension, conceived in the broad sense as an interaction between voice, gesture and facial expression, in the rhetorical tradition of actio / pronuntiatio, is fundamental. It provides, up to our days, keys to continue to make the two texts of Terence and Donatus live in their lost ancient orality, as in our own interpretations and mental representations.

La comédie de *L'Eunuque*, proposée pour la première fois au public en 166 a.C., se présente dans son premier état comme une conception et une construction intellectuelle (*facta*, 'faite, composée') du poète Térence (*poeta*, de ποιῆϊν, 'faire'), matérialisée sous la forme d'une production littéraire écrite (*scripta*). Ce texte écrit est lui-même issu de la traduction et de la contamination de deux œuvres du poète grec Ménandre (ce qui implique que Térence disposait des manuscrits grecs), ainsi que de réminiscences de poètes comiques latins, s'il faut en croire ses détracteurs¹ :

Donat, *Eun.*, *Praef.* I.11 : *Facta autem ex duabus Graecis una est Latina. Nam ex Eunucho et Colace Menandri fabulis haec Eunuchus Terentiana scripta est, non sine crimine quod multa in hanc translata sint ex multis poetis Latinis.*

Dans le commentaire, lui aussi écrit, qu'il fait de la pièce au milieu du IV^e s. p.C., Donat ne manque jamais de souligner le savoir-faire et la virtuosité du poète, *artifex poeta* (716.2), *uirtutem poetae* (573.1), dans la cohérence interne de l'œuvre (*œconomia*), qui mène l'action jusqu'à son dénouement logique, comme dans la justesse de l'expression, qui rend parfaitement compte (*mire dixit*, « il a admirablement exprimé », *passim*) de la psychologie des personnages et de leur adaptation aux situations².

1. *Agere, legere* : la double oralisation du texte écrit

L'Eunuque, texte écrit, est donc d'abord un objet de lecture (*legere*) et d'entendement (*intellegere*), qui s'offre aux yeux et à l'esprit de l'auteur et de ses premiers lecteurs³. Mais cette première matérialisation du texte n'est que l'étape préliminaire à ce qui constitue la finalité d'une comédie : sa représentation et son oralisation sur une scène, sa « mise en acte » (*agere*, « jouer ») par des acteurs (*actores*) qui se déplacent⁴ et qui parlent (*loqui*), devant un public (*populus*) qui est

¹ DONAT, *Andr.* 3.3 et 9.2, opère une distinction entre l'œuvre créatrice de Ménandre (*facere* / ποιῆϊν, *poeta*), inventeur de l'intrigue, et l'activité d'écriture de Térence (*scripta*), qui ne serait qu'un simple transfert de mots (*transfere* « traduire »).

² Pour le texte de Térence, cf. MAROUZEAU 1942 (rééd. 1967), BARSBY 1999 et 2000, et pour le commentaire 'de Donat', texte primitif et scholies, WESSNER 1902 (rééd. 1967), ZWIERLEIN 1970, JAKOBI 1996, et le site *Hyperdonat*. Nos traductions de Térence et de Donat sont personnelles.

³ Le texte de la pièce était soumis à des experts par qui ou devant qui elle était lue (*legere, recitare*, DONAT, *Vita Terenti*, 3). Une fois sélectionnée, la pièce faisait l'objet d'une proclamation officielle (*pronuntiata*, DONAT, *Eun.*, *Praef.* I.10) annonçant la représentation. Elle devait ensuite être diffusée sous une forme manuscrite.

⁴ La comédie est du type *motoria*, cf. EVANTHIUS, *Fab.* IV.4.

à la fois spectateur (*spectatores*) et auditeur (*audientes*), et que l'auteur prend en compte dès le stade de l'écriture de la pièce (539.1). Térence eut, au moins à deux reprises, la satisfaction de voir sa pièce représentée, *inspiciundi copia* (Térence, *Eun.* 21).

1.1. Agere, 'jouer' : l'oralisation théâtrale et sa dimension musicale occultée

Cette dimension orale est fondamentale et fondatrice de la comédie, comme le montre son nom latin *fabula*, dérivé de *fari*, « parler »⁵, que Donat privilégie à *comœdia*⁶. Le parlé, l'échange verbal entre les personnages, *di-uerb-ium* (calque du grec διά-λογ-ος, « dialogue »), en sénaires iambiques, caractéristique de la comédie latine, n'est toutefois pas la seule dimension constitutive de l'oralité de la pièce. Celle-ci comporte également un versant musical, vocal et instrumental, auquel fait davantage référence le nom grec de κωμῳδία, dont les composants κῶμ(ος), et -ῳδ-, issu de αἰοδ(ή), évoquent les danses et les chants. On y trouve en effet, en plus du parlé dialogué (*diuerbia*), – des solos de récitatif (*cantica*), en septénaires et octonaires iambiques ou trochaïques, qui requerraient un chanteur (*cantor*) en plus des acteurs, – ainsi que des séquences musicales, les *cantica mutatis modis*, des mélodies sur des rythmes variés⁷. Cette musique de scène nécessitait un instrumentiste, et surtout un compositeur (*perito artis musicae, qui modos facit*), co-auteur de la pièce, dont le nom figurait au programme après ceux de l'auteur (*scriptor*) et de l'exécutant/interprète (*actor*)⁸. La préface du commentaire de Donat à *L'Eunuque* rend compte de ces trois réalisations sonores – parole, chant, musique instrumentale – complémentaires de l'oralité théâtrale, à l'occasion des deux premières représentations (*acta est*) à succès que connut la pièce, et des extraits qui en furent par la suite donnés en public (*pronuntiata, exhibita*) :

Praef. I, 6 : Acta plane est ludis Megalensibus [...] modulante Flacco Claudi tibiis dextra et sinistra ob iocularia multa permixta grauitati.

« Elle fut jouée dans son intégralité aux jeux Mégalésiens, avec un accompagnement musical de Flaccus, affranchi de Claude, à la flûte droite et

⁵ VARRON, *LL* 6, 55. *TLL* VI, 6, 24, 38-39.

⁶ Même si les deux mots peuvent être interchangeable (*Praef. I.1. I.4*), *comœdia* désigne avant tout le genre comique, alors que *fabula* s'applique à la pièce (*haec fabula*, 9.3) considérée dans le déroulement logique de son action qui la conduit vers sa fin (*non procederent actus fabulae*, 189.4).

⁷ Ces trois types de séquences (parlé, déclamé, chanté) étaient signalés dans les manuscrits (des 'partitions') par les sigles *DV* = *diuerbium*, *C* = *canticum* simple, et *MMC* = *mutatis modis canticum*. Cf. DONAT, *Ad., Praef. I, 8*.

⁸ EVANTHIUS, *Com. VIII, 9-10*.

gauche, pour rendre compte du mélange de plaisanterie, dominante, et de gravité. »⁹

I.7 : *Deuerbia in illa crebro pronuntiata et cantica saepe mutatis modis exhibita sunt.*

« Les dialogues de cette pièce donnèrent lieu à de fréquentes prestations orales, et les parties chantées sur des rythmes variés furent souvent interprétées. »

De toute cette dimension musicale, vocale et instrumentale, du théâtre latin, il ne reste aucune partition. Dans le manuscrit *D*, du X^e siècle, de *L'Hécyre* de Térence¹⁰, le vers 861 est surmonté de signes que L. Havet et T. Reinach (1894) ont interprétés comme une notation musicale antique, une ligne mélodique instrumentale, mais il s'agirait plutôt d'une notation tardive, du X^e siècle, de type neumatique¹¹. En bon grammairien, Donat¹², dans son commentaire à *L'Eunuque*, une fois les conditions de la représentation posées, occulte totalement cette dimension musicale (*modi, carmina*) de la pièce, tout comme il le fait de sa dimension rythmique, métrique (cf. *infra* en [2.2]), pour se concentrer sur le sens porté par les mots.

Cette évocation sonore de *L'Eunuque* ne saurait être complète sans mentionner aussi les bruitages qui accompagnaient l'action, comme le fait de frapper à une porte (*pulsatam ianuam personare*, 530) pour introduire une nouvelle situation de parole, ou le bruit (*tumultum*) de la troupe du *miles* se préparant à l'assaut (772.5). Il faut aussi évoquer les réactions du public, qui était traditionnellement appelé à se taire pendant la durée du spectacle et à applaudir en fin de représentation, et qui, de spectateur-auditeur, pouvait devenir acteur de la représentation, en témoignant de sa lassitude ou de son enthousiasme : (*ne*) *ante aulaea sublata fastidiosus spectator exurgat*, « pour éviter que le spectateur, las d'attendre, ne quitte sa place avant le lever du rideau (*sc.* la fin du spectacle) » (*Praef.* I, 5*).

L'oralisation théâtrale du texte était donc le résultat d'une interaction entre trois dimensions sonores : verbale (la conversion de la chaîne écrite en continuum vocal), rythmique (le contraste entre les différents types de mètres), et mélodique

⁹ Dans cette flûte double à embouchure unique, la flûte de droite était utilisée pour les sons graves (*grauitas*), celle de gauche, pour les sons aigus (*acuminis leuitas*), pour souligner (*ostendere*) la tonalité du passage, sérieuse (*seria dictio*) ou enjouée (*ioci*). Cf. EVANTHIUS, *Com.* VIII,11.

¹⁰ Manuscrit *Victorianus*, de la recension calliopienne, Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, 38, 24.

¹¹ WILLE 1967, p. 489, n. 857. PÖHLMANN 1970, p. 41-42. L'inscription pompéienne *CIL* 4, 2305 est la seule trace assurée de notation musicale romaine que nous ayons (PÄLL 2004). Nous remercions J.-B. Guillaumin de ces précisions bibliographiques.

¹² Éd. HOLTZ 1981. Sauf mention contraire, les références à l'*Ars* de Donat concernent l'*Ars Maior*.

(chant et instruments), la musique se mettant au service et au diapason de la tonalité du texte (cf. *supra*, *Praef.* I,6 : *ob iocularia multa permixta grauitati*), pour lui donner sa pleine dimension. Les didascalies de la pièce nous apprennent, qu'à la différence d'autres pièces de Térence, *L'Eunuque* remporta un vif engouement dès sa première représentation, et qu'elle fut ensuite rejouée avec succès :

I, 6 : *acta est tanto successu, plausu atque suffragio, ut [...] ageretur iterum pro noua.*

« elle remporta un tel succès, suscita tant d'applaudissements et d'acclamations, qu'elle fut rejouée une seconde fois comme pièce inédite. »

Mais dès la fin de la République, les comédies latines ne semblent plus guère avoir été représentées dans leur intégralité, cessant d'être alors des objets vivants dont la 'performance' orale constituait, à chaque représentation, une réalisation nouvelle et unique (*pro noua*).

1.2. Legere : l'oralisation didactique

Six siècles plus tard, quand Donat commente la pièce, *L'Eunuque* est redevenu ce qu'il était au moment de sa rédaction par Térence : un texte écrit, mais un texte doublement « augmenté », copié et recopié par de nombreuses mains, et commenté par de nombreux exégètes¹³. Donat ne travaille donc pas sur de la « matière brute », mais l'on ne saurait dire quels manuscrits annotés et illustrés il a pu avoir en mains¹⁴, ni de quels outils complémentaires, grammaticaux, lexicaux, étymologiques, rhétoriques, il disposait pour asseoir ses analyses.

1.2.1. *L'Eunuque de Térence : débats exégétiques et outil pédagogique*

Entre temps Térence est devenu une pièce maîtresse du système éducatif romain, un auteur 'du programme'. On l'étudie à l'école du *grammaticus* au même titre que Cicéron, Salluste et Virgile qui, bien avant que Cassiodore (*Inst.* 1,15,7) n'institutionnalise le « quadrige de Messius », constituent les quatre principaux auteurs classiques de référence sur lesquels se fonde la grammaire latine. Les abondantes citations littéraires que renferme le commentaire de Donat à *L'Eunuque* confirment bien cette réalité. Le texte de Térence sert à l'apprentissage de la langue latine dans ses différentes variables, en particulier diachroniques (*ueteres dicebant*) et diastratiques. Il permet d'affirmer les standards de la langue classique, la *latinitas*, en rendant compte des manquements à la règle et des particularités propres

¹³ Valérius Probus, que DONAT évoque en 46.6, et des anonymes masqués sous des pronoms indéfinis (232.5, 653.2).

¹⁴ Le plus ancien manuscrit de Térence, le *Bembinus* (A, Vatic. 3226), date de la fin du IV^e- début du V^e siècle. Sur l'histoire du texte de Térence, voir VELAZA 2007, VICTOR 2013 et 2014.

à l'auteur ou à ses personnages¹⁵. Certaines « fiches » grammaticales ou lexicologiques, étymologiques en particulier, du commentaire de Donat, servent tout autant à expliciter le texte de Térence en le chargeant de sens, qu'à acquérir une maîtrise globale de la langue latine. Le commentaire sert encore à d'autres propos d'enseignement, en particulier rhétorique, comme le montrent le recours systématique aux figures et les analyses de discours de personnages, mais aussi éthique, avec l'évaluation des caractères et conduites, et la présence de nombreux aphorismes. Le texte de Térence n'en est pas moins d'abord étudié pour lui-même, et il ne constitue pas un objet figé, inerte. Donat en montre les nombreuses ambiguïtés et les controverses exégétiques dans lesquelles les commentateurs exercent leur jugement critique pour énoncer ce qu'il faut incontestablement lire, choisir comme « leçon » (*legendum est*), ou ce qui apparaît comme préférable (*melius, potius*) pour une meilleure intelligence du texte (*intellegere*), de son sens et de sa logique interne (*sensus et ordo*), qui constituent l'objet premier du commentaire.

1.2.2. Maître et disciples. La lecture à voix haute

Mais il s'agit aussi d'oraliser le texte, de le lire à voix haute¹⁶. Sa vocation orale perdure donc, d'abord par la voix du maître qui, à grand renfort de formules métalinguistiques, lourdes et répétitives (*id est, hoc est, quippe quia*, etc.) et d'énoncés directifs, en particulier d'adjectifs verbaux (*legendum, intellegendum, pronuntiandum est*, « il faut lire, comprendre, prononcer »), mais aussi de formules d'interaction verbale à la première ou à la seconde personne telles que *uideamus cur* (721.4), « voyons pourquoi » ou *specta ergo* (801.1), « regarde donc », transmet son savoir oralement (ou dans une fiction d'oralité), en justifiant ses propres interprétations et en proposant, au fil du texte, sa propre oralisation. L'oralisation est aussi celle de ses disciples, amenés à s'exercer en exécutant leur propre interprétation vocale. Il est difficile de dire si ces cours s'accompagnaient de 'mises en acte', de pratiques scolaires à plusieurs voix, et pouvaient déboucher sur de pseudo-performances théâtrales en cercles restreints, dans la tradition des *recitationes* rhétoriques¹⁷. Outre le recours à la seconde personne, avec l'emploi de l'impératif, le commentaire de Donat comporte des références directes à l'oralisation du texte : *dicere, enuntiare, legere, proferre*, et surtout *pronuntiare*. Au-delà de cet enseignement oral (ou présenté comme tel), le commentaire écrit

¹⁵ 40.2 : odisse, *quia odere non est Latinum <in> infinitiuo modo*, « odisse [inf. parf.], « parce que *odere n'existe pas en latin comme infinitif présent ». *Regulariter dicitur* (1004), *uitium est* (1088.3), *erit solæcismus* (1063.) etc.

¹⁶ Sur la lecture, essentiellement à voix haute, dans l'Antiquité, cf. DESBORDES 1990, p. 226 ; VALETTE-CAGNAC 1997 ; sur le lectorat de Donat et les sens de *legere*, BRUNEAU – NICOLAS 2016. Sur la lecture et l'oralisation des poèmes virgiliens, cf. VALLAT 2013.

¹⁷ Sur de possibles représentations à l'époque de Donat, cf. KRAGELUND 2012, DEMETRIOU 2014, et *infra* en 5.3.

permettait aussi à quiconque de se livrer individuellement, à voix haute, à la lecture du texte, ou, dans une lecture silencieuse, d'intérioriser les possibles effets de voix suggérés par Donat. La forme complexe et hétéroclite sous laquelle nous est parvenu ce commentaire, une compilation de scholies redondantes ou contradictoires, montre bien quelle a été, dans la tradition pédagogique ultérieure, la (sur)vie, tant du texte de Térence que de celui de Donat, et le rôle actif qu'ont joué des générations de « lecteurs » dans le maintien, jusqu'à nos jours, de cette oralité sans cesse renouvelée.

2. *Legere, intellegere* : analyser et établir le texte, pour l'oraliser correctement

Pour bien restituer le texte dans sa dimension vocale (*pronuntiare, dicere*), il est au préalable indispensable de savoir quel texte il faut lire, quelles sont les bonnes « leçons » à adopter (*legere*), et comment il faut l'interpréter (*intellegere*), ce qui relève de l'enseignement grammatical. La grammaire, dans la tradition héritée de Denys le Thrace et de Varron, répond à quatre missions : l'oralisation du texte (*lectio*), la correction de l'expression (*emendatio*), l'élucidation du sens (*enarratio*) et l'exercice du jugement critique (*iudicium*)¹⁸. Ces quatre dimensions sont effectivement constitutives du commentaire de Donat. La démarche exégétique¹⁹ et l'établissement du sens sont les conditions préliminaires à une bonne restitution orale. Il s'agit d'expliquer les formes qui, en raison de leur étrangeté pour un locuteur/lecteur du IV^e siècle (formes archaïques, sens rares) pourraient venir entraver la compréhension. Il s'agit aussi de signaler les fréquentes ambiguïtés interprétatives qui pourraient fausser l'oralisation du texte, en particulier dans son rythme énonciatif et ses modalités intonatives, même si toutes ne peuvent pas être levées, comme le montrent les alternatives régulièrement proposées par Donat :

171.1 : *hic duplex pronuntiatio est, uel per interrogationem, uel per inuidiosam exprobrationem.*

« on peut ici prononcer de deux manières, sur le ton de l'interrogation ou sur celui de l'exclamation indignée. »

290.6 : *NUNC : ambigua distinctione positum est.*

« MAINTENANT : difficile de dire quelle ponctuation il faut adopter, vu la position. » [*nunc* est situé en fin de vers, et peut se rapporter à ce qui précède ou à ce qui suit]²⁰

¹⁸ VARRON, *ap. MAR. VICT.*, *GL* 6, 4, 5. Desbordes 1990, p. 35-40. BIVILLE 2022, §1.1.

¹⁹ JAKOBI 1996, p. 19-46 (*diorthosis*).

²⁰ Donat se situe sur le seul plan sémantique, sans s'interroger sur les corollaires métriques.

2.1. La uox articulata : de la littera à l'oratio

Les textes latins, tels que pouvaient les lire les Romains dans les manuscrits, ne se présentaient pas structurés d'emblée comme ils le sont aujourd'hui dans les éditions modernes. Ils ne permettaient donc pas d'accéder directement au texte. Généralement écrits en *scriptio continua*, ils ne séparaient pas les mots, pas plus qu'ils ne distinguaient systématiquement les vers, et encore moins les divisions en actes et les changements de scène.

163.4-5 : *NUM UBI* : 'numquid alicubi'. Aut, si nuncubi legimus, erit temporis aduerbium, ut sicubi, 'qua in loco, qua in re'.

« *NUM UBI* a le sens de *numquid alicubi* ('est-ce que quelque part?'). Ou bien, si nous lisons *nuncubi* ('est-ce qu'un jour'), ce sera un adverbe de temps, comme *sicubi* = *qua in loco, qua in re* ('en cette circonstance / occasion'). »

Il fallait donc préparer les manuscrits pour la lecture, et l'on trouve des manuscrits annotés de différents signes, destinés par exemple à séparer ou réunir les mots, noter les quantités vocaliques, attribuer les répliques²¹. La lecture est d'abord déchiffrement des lettres, des syllabes et des mots, dans une démarche à la fois analytique et globale. Pour bien comprendre le texte et le restituer à l'oral, même si celui-ci se présente comme un *continuum* vocal, il faut pouvoir en saisir les différents constituants, dans une démarche linguistique tout autant « ascendante », constructive – de la lettre à l'énoncé (*oratio*), en passant par la syllabe et le mot²², que « descendante », analytique, de l'énoncé jusqu'à la lettre. Toute cette analyse ne vise qu'à l'établissement du sens. Si Donat attache surtout de l'importance aux mots (*dictio, uerbum*), « parties du discours » (*partes orationis*), directement signifiants, et à leur agencement en séquences discursives, il lui arrive aussi de 'descendre' jusqu'à la lettre et la syllabe :

10.1 : *THESAURO* : *Latini ueteres secundum Graecos sine n littera proferebant.*

« En latin ancien, on énonçait *thēsauros* ('trésor') sans *n*, conformément à son origine grecque [θησαυρός]. »²³

Il ne s'agit pas, pour Donat, de s'interroger sur la manière correcte de prononcer ces lettres, en regard, par exemple, de l'évolution de la prononciation, pour éviter des interférences avec des prononciations tardives comme celles du bétacisme ou de l'assibilation. Il ne dit rien, non plus, sur les conséquences

²¹ NOCCHI MACEDO – SCAPPATICCIO 2017. Pour les papyrus grecs, GAMMACURTA 2006. Pour les papyrus de Térence, BIVILLE, à paraître (bibliographie).

²² DONAT, *Ars* I, p. 603-652. Pour l'analyse de la *uox articulata*, cf. AX 1986, DESBORDES 1990, p. 101-134, LUQUE MORENO 2014, p. 215-308 et JAKOBI 1996, p. 52-77.

²³ JAKOBI 1996, p. 87-88. La graphie *thensaurus* résulte d'un contrépel lié à l'équivalence phonique des séquences graphiques *-ēs-* et *-ens-* = [ēs], consécutive à la chute du *n* implusif devant *s*.

rythmiques et métriques que pourrait avoir la prise en compte des quantités vocaliques ou des gémations de consonnes. Tout au plus trouve-t-on, dans cette évocation de la dimension phonique, quelques considérations de nature euphonique²⁴ (et rhétorique) stigmatisant la répétition de séquences phoniques identiques, comme la succession de trois timbres vocaliques *e* dans un même mot ou de la finale *-am* dans deux mots consécutifs :

554.4 : *ENICET* : *εὐφρονότερον quam enecet*.

« *ENICET* ('qui m'assomme') [variante phonétique, 'apophonique'], plus euphonique que *enecet* [variante étymologique]. »

1065.1 : *ALIUM QUAEREBAM* : *si aliam diceret, neque commode neque εὐφρόνως loqueretur. Praeualet enim masculinum genus*.

« C'EST QUELQU'UN D'AUTRE [SC. THAÏS], QUE JE CHERCHAIS : s'il avait dit *aliam* [au féminin], il se serait exprimé de manière ni appropriée ni euphonique. C'est en effet le masculin qui l'emporte. »

Ce qu'il convient avant tout d'éviter, ce sont les homéotéleutes. Ils caractérisent des personnages qui peuvent parler plus librement parce qu'ils ne sont pas contraints par une éducation, comme le parasite Gnathon, ou qui, sous le coup d'une émotion forte, sont amenés à marteler leurs propos, comme le jeune Phédria qui, sur un ton excédé, reprend en homéotéleutes des éléments du discours de Thaïs :

236.4-5 : *PANNIS ANNISQUE OBSITUM* : *morologiae parasitorum sunt [...] parasitica uernilitate κατὰ τὸ ὁμοιοτέλετον dictum*

« 'chargé de haillons et d'années' : ce sont des loufoqueries de parasites [...] c'est dit en homéotéleute par bouffonnerie de parasite »

156 : *Vide μίμησιν cum odio inductam et deprauatam pronuntiatione, ita ut ὁμοιοτέλεστα non uitarentur de industria : abrepta, pro sua, soror est dicta*.

« Remarquer la reprise (*mimesis*) sur un ton agressif et avec une expression moins châtiée qui, délibérément, ne cherche pas à éviter les homéotéleutes : *abrepta, pro sua, soror est dicta*, ('kidnappée', 'adoptée', 'considérée comme ma sœur'). »²⁵

Seules intéressent vraiment Donat, d'un point de vue ecdotique et discriminant, les variations de lettres ou de quantités vocaliques qui pourraient entraîner des changements de mots ou de formes, et par conséquent de sens :

²⁴ JAKOBI 1996, p. 89-91 et notes 234 et 235 (bibliographie).

²⁵ QUINTILIEN (9, 2, 58) cite les vers 155-157 de l'*Eunuque* pour illustrer la figure de la *mimêsis*. À noter que Donat se fonde sur la forme *écrite* des mots, sans se préoccuper du fait que dans *abrept(a)* le *-a* est élidé, puisqu'en hiatus.

540.1-2 : *UT DE SYMBOLIS ESSEMUS* : *Plautus in Menaechmis* : « *minore numquam fui dispendio* » ; *sed melius ēssemus, producta e littera*.

« POUR FAIRE UN DÎNER PAR ÉCOT : [= *ēssemus*, ‘pour que nous soyons’, de *sum, esse*, ‘être’, avec *ē-*, comme dans] *Plt., Men.* 485 : ‘je n’ai jamais été [*fui*] traité à meilleur compte’ ; mais *ēssemus* [de *edo, esse*, ‘manger’] avec allongement de la lettre *e-*, est plus satisfaisant. »

380.3 : *CALIDUM* : *sed melius callidum legitur*.

« *CALIDUS* (‘chaud’) : mais la leçon *callidus* (‘rusé’) est meilleure. »²⁶.

Les éventuelles implications prosodiques et métriques restent implicites. L’adjonction, la suppression, la substitution ou la permutation d’une seule lettre – les quatre opérations sur lesquelles repose l’analyse grammaticale latine – peuvent en effet faire toute la différence²⁷, en entraînant un changement de mot ((*h*)*em, habit/lior*), aux conséquences sémantiques, ou de forme, aux conséquences morphosyntaxiques (*-m, -(n)t, -i(a)t*). Dans les deux cas, c’est l’énoncé et la situation énonciative dans leur ensemble qui s’en trouvent affectés :

307.1 : *HEM* : *si cum aspiratione, Parmeno* ; *si leniter, Chaerea*.²⁸

« si [l’on prononce] avec aspiration [‘ah !’], il s’agit de Parménon, sans aspiration [*em*, ‘tiens, voilà’], de Chéréa. »

315.1-2 : *HABITIOR* : *inde et habitudo dicitur, ut « quae habitudo est corporis ! »*. *Nam habilior ‘aptior’ intellegitur, ut [...] Ergo habitior legendum est*.

« *HABITIOR* (‘aux formes généreuses’) : de là vient *habitudo*, comme [en 242] ‘quelle corpulence !’. *Habilior* [avec un *l*] a en effet le sens de *aptior* (‘bien ajusté’), comme chez Virgile [...] Il faut donc lire *habitior* [avec un *t*]. »

219 : *TE ADIGENT HORSUM INSOMNIA* : *legitur et ‘adiget’, ut sit ‘insomnia’ numeri singulari*.

« LES INSOMNIES [pluriel neutre] TE RAMÈNERONT ICI : on lit aussi *adiget* [sing.], ce qui fait de *insomnia* un singulier [féminin]. »

265.2 : (*uiden*) *QUID FACIAT* : *legitur ‘quid facit’, ut sit figura per modos pro ‘quid faciat’*.

²⁶ JAKOBI 1996, p. 40-41.

²⁷ Certains doublets sont dépourvus de fonction discriminante : 267 : *THAIDIS* : *legitur et Thainis*, « *THAIDIS* : on lit aussi [dans les manuscrits] *Thainis* ». Comme le montrent les inscriptions (SOLIN 2003, I, p. 272-274, s.u. ‘Thais’), il existe, à côté de la flexion usuelle en dentale, une variante en nasale. Cf. encore *penum omne(m)*, 310.3-4 (un grand classique de la littérature grammaticale, JAKOBI 1996, p. 33), ou *qua(m) insistam uia(m)*, 294.

²⁸ Cf. *infra*, en 4.1.1. BARSBY 2000, p. 497. Dans les interjections, *h* n’est pas un simple signe graphique (*nota*), mais une *aspiratio*. DONAT, *Ars Maior* I, 2, p. 605, 2-3 : *h interdum consonans, interdum adspirationis nota*. BIVILLE 1996, p. 218-219.

« (VOYEZ) CE QUE PEUT FAIRE : il y a une leçon *quid facit* ('ce que fait'), ce qui entraîne une figure sur les modes pour *quid faciat*. »²⁹

1022.2 : *UTERQUE E(xempla) I(n) T(e) E(DE(N)T) : et 'edent' et 'edet' legitur ; si 'edent', figuratum est, si 'edet', rectum.*

« L'UN ET L'AUTRE FERA/FERONT DE TOI UN EXEMPLE : on trouve les deux leçons, *edent* [pluriel] et *edet* [singulier] ; si l'on choisit *edent*, c'est un emploi figuré [une syllepse de nombre] ; si l'on retient *edet*, c'est l'emploi normal. »

La position de la forme en fin de septénaire iambique rend les deux options possibles.

2.2. Les syllabes et le mètre

Les syllabes sont envisagées du point de vue de leur quantité et de la structure globale des mots dans lesquelles elles figurent, sans que l'on puisse toujours déceler la réelle motivation des remarques que propose le commentaire :

20 : *EMERUNT autem mediam corripere, ut '[...] tulerunt [...]']*.

« *EMĒRUNT* ('ils [l'] ont acheté') : prononce la syllabe médiane avec une brève, comme [Virg., *Buc.* 4,61] *tulĕrunt* ('ils ont apporté'). »³⁰

178.2 : *LABASCIT : omnia inchoatiua trisyllaba fere media producta enuntiantur.*

« *LABĀSCIT* ('il chancelle') : tous les inchoatifs trisyllabiques se prononcent en principe avec une [syllabe] médiane longue. »

322.2 : *AMISTI : figura συγκοπή pro 'amisisti'*

« *AMĪSTI* ('tu l'as perdue') : figure de la syncope pour *am(is)ĭsti* [parfait contracte par superposition syllabique]. »

S'agit-il, dans ce dernier cas, d'assurer la bonne lecture du texte – le choix de la forme brève, orale, plutôt que de la forme pleine, savante et écrite –, pour éviter qu'on n'aille croire à une erreur de copiste, ou, plus vraisemblablement, 'd'étiqueter' une figure de rhétorique, comme on le trouve encore en 831.2 (*IUSTI : συγκοπή metaplasms pro 'iussisti'*) ? Il arrive aussi que les affirmations de « Donat » soient sujettes à caution, ainsi lorsque, pour *deierare*, il propose une étymologie par *deos iurare*, ou qu'il évoque une leçon *noxam* au lieu de *noxiam* :

²⁹ La différence de structure métrique, iambique [fācīt] ou anapestique [fācīāt], n'est pas évoquée. La position de la forme, à la césure d'un septénaire iambique, rend les deux options possibles. BARSBY 2000, p. 496.

³⁰ JAKOBI 1966, p. 47. Il s'agit là de la forme usuelle, par opposition à la variante poétique et artificielle en *-ērunt*.

331.3 : *DEIERARE* : 'ualde iurare', ut 'demirror' et 'deamo te, Syre', si de-producta legeris ; si correpta, 'deos iurare' intellegitur.

« *DEIERARE* signifie *ualde iurare* ('jurer solennellement') comme *demirror* ('je suis très étonné') [*Hec.* 529] et *deamo* ('je t'aime trop, Syrus') [*Heaut.* 825], si on lit [la syllabe] *de-* longue [avec préfixe intensif *dē-*] ; mais si on la lit brève [*dēierare*], on comprend *dēos iurare* ('jurer par les dieux'). »³¹

852 : *UNAM HANC NOXIAM* : trisyllabo nomine 'noxiam' dixit quasi 'noxam'. *Alibi aliter* : 'dominam esse extra noxam'.

« CE SEUL REPROCHE : il a employé le nom *noxiam* trisyllabique, au sens de *noxam* ('faute'). Ailleurs [*Heaut.* 298] c'est différent : 'la maîtresse est sans reproche'. »³²

Ce qui intéresse Donat, dans les syllabes, ce sont donc les ambiguïtés interprétatives, sémantiques, auxquelles leur prononciation peut donner lieu :

292.3 : *OCCIDI* : *produc mediam syllabam huius uerbi et contrarium significat.*

'*OCCĪDI* ('je suis mort') : allonge la syllabe médiane de ce verbe, et il signifie le contraire. » [*occidere*, 'mourir' ~ *occīdere*, 'tuer']

Il ne les envisage pas comme des unités métriques, constitutives des différents types de vers et du rythme de l'énoncé. L'inventaire des mètres fait pourtant l'objet d'un chapitre *De pedibus* dans son *Ars* (I, p. 607-608), et il existait une solide tradition d'études métriques des poètes comiques, en particulier de Térence, si l'on se réfère à la liste des auteurs (où figure Donat) fournie par Rufin vers 480 p.C., dans ses *Commentaria in metra Terentiana*³³. Toute la colométrie de l'œuvre a disparu, et Térence est étudié comme le serait un prosateur³⁴.

2.3. Les mots (dictiones, uerba), unités rythmiques et sémantiques

C'est avant tout en mots, unités à la fois sémantiques, rythmiques et accentuelles, que s'analyse la chaîne parlée. Ils peuvent à eux seuls constituer des énoncés complets, et c'est à leurs frontières qu'interviennent les pauses et suspensions de sens qui structurent le discours (Biville 1990). Il est donc

³¹ Il semble que l'on puisse reconstituer une chaîne interprétative, purement sémantique : *deierare* = *ualde iurare*, « jurer avec force » (DONAT ; NONIUS 105, 19) > *d(e)ierare* = *sancte iurare*, « jurer solennellement » (EUGRAPHIUS ; TÉRENCE, *Eun.* 331) > *d(e)ierare* = *deos iurare*, « jurer par les dieux » (DONAT ; GLOSS.).

³² *Nox(i)am* est dans les deux cas situé en fin de sénnaire iambique. Pour *Heaut.* 298, la tradition manuscrite est en faveur de *noxiam* (*noxam* D¹). NONIUS 438, 20-26 établit une différenciation de degré entre *noxa*, '*peccatum leue*' (faute légère) et *noxia*, '*nocentia*' (faute grave).

³³ RUFIN, *GL* 6, 554-565,8 ; D'ALESSANDRO 2004. Cf. aussi PRISCIEN, *De metris fabularum Terenti*, *GL* 3, 418-429. À l'époque moderne : SOUBIRAN 1988 ; LUQUE MORENO 1995 et 2021 ; QUESTA 2007 ; JAKOBI 1996, p. 47-51..

³⁴ Il en est de même dans les deux papyrus de l'*Andrienne*, des IV^e-V^e siècles (BIVILLE, à paraître).

indispensable de bien les repérer comme entités, ce que ne facilitait pas le mode d'écriture en *scriptio continua*³⁵. Donat commentateur s'inscrit dans la tradition typologique des *artes*, qui répartit les mots en huit parties du discours, pourvues chacune de propriétés, qu'elles partagent à des degrés divers. Pour transcender ces différentes catégories, Donat grammairien, outre l'appellation de *pars orationis*, conçue comme un concept opératoire de découpage de l'énoncé et comme unité de langue, utilise également le terme *dictio*, unité de discours, en particulier dans son chapitre consacré à l'accentuation (*Ars*, p. 609,9). Donat commentateur, confronté à la réalité du texte de Térence, y voit surtout des mots, *uerba*, des unités de discours en contexte. Et ces mots, pour bien en saisir le sens, il est impératif de les identifier, d'en distinguer les frontières, ce qui n'est pas chose aisée dans des manuscrits, plus ou moins difficiles à déchiffrer, et qui se présentent en général sans démarcation entre les mots. À l'oral, en revanche, l'individualité du mot est marquée par l'accent.

2.3.1. Les mots, unités accentuelles

L'accent imprime son rythme à l'énoncé oral et joue un rôle à la fois discriminant, en distinguant les homonymes³⁶, et démarcatif, en permettant de distinguer les composés : y a-t-il une ou deux *partes orationis*, donc un ou deux accent(s) ? y a-t-il ou non universion ?³⁷

255 : *INTEREALOCI* : *duae partes orationis cum coniunctae unam fecerint, mutant accentum.*

« *INTEREALOCI* ('entretemps') : quand deux parties du discours s'unissent pour n'en former qu'une, cela entraîne un changement d'accent. » [*intérea lóci > intereáloci*] (Jakobi 1996, p. 15, 47)

437.2 : *SIQUÁNDO* : *et prima syllaba acui potest et media, tamen uariet sententiam.*

« *SIQUANDO* peut être accentué avec un aigu sur la première syllabe [*síquando*] ou sur la syllabe médiane [*siquándo*], mais le sens est alors différent ['si parfois' / 'si un jour']. » (Jakobi 1996 : 15)

³⁵ Ce que certains manuscrits annotés matérialisaient par l'usage de l'*hyphen* (réunificateur) et de la *diastole* (séparateur). Cf. DONAT, *Ars* I, 5, p. 611,2-6.

³⁶ DON., *Ars* I, 5, p. 610,11 : *uel distinguendi uel pronuntiandi ratio uel discernendae ambiguitatis necessitas*. Sur les trois types d'accent – aigu, grave, circonflexe (montant, plat/uniforme, infléchi) – et la théorie de l'accentuation, cf. DONAT, p. 609-612 (*De tonis*) ; LUQUE MORENO 2006a. Pas plus dans sa grammaire (II, 16, p. 648,6-7) que dans son commentaire à *Eunuque*, Donat ne traite de la question de l'enclise, ainsi en 698, quand il évoque la postposition (*supponitur*) de la préposition *cum* dans les formes pronominales du type *mecum*.

³⁷ DONAT, *Ars*, p. 610, 8-10 : *in compositis dictionibus, unus accentus est, non minus quam in una parte orationis, ut 'malesanus', 'interealoci'*. II, 13, p. 643, 13-15 : *tamquam unam partem orationis sub uno accentu pronuntiabimus*.

1057.1-2 et 5 : *QUOD UIS DONUM P(RAEMIUM) A M(E) O(PTATO) : separatim 'donum' deorum est, 'praemium' uirorum est fortium, 'munus' hominum [...]*
 5. *Alii uero ἀσυνδέτως pronuntiant primo 'donum' et sic 'praemium' quasi unam partem orationis.*

« TU PEUX ATTENDRE DE MOI N'IMPORTE QUEL CADEAU RÉCOMPENSE : pris séparément, *donum* concerne les dieux, *praemium* les héros, *munus* les hommes [...] D'autres en revanche prononcent ces mots en asyndète, d'abord *donum*, puis *praemium*, comme une seule partie du discours. »

Deux interprétations, aux implications syntaxiques et prosodiques, sont proposées pour éclairer cette séquence *donum praemium* dont la redondance sémantique interpelle, et que Donat complexifie encore en introduisant un (para)synonyme supplémentaire, *munus*. La question est de savoir s'il faut considérer ce binôme redondant et rythmé par l'homéotéleute – soit comme une entité, et par conséquent comme un composé par réduplication sémantique, un 'don présent', les deux composantes se qualifiant mutuellement³⁸, – soit comme une construction asyndétique, substituant une très brève pause à une conjonction copulative entre deux parties du discours distinctes, *donum* et *praemium*. Le débat s'inscrit dans la problématique, amplement documentée dans la pratique de la reformulation analytique typique du commentaire, entre le plus et le moins, entre la redondance (*abundat*) et le manque (*deest*), l'explicite (*dicit*) et l'implicite (*subaudiendum*). L'exégèse moderne, qui bénéficie des progrès de l'analyse grammaticale, interprète cette séquence comme la succession d'un complément d'objet et de son attribut ('n'importe quel cadeau *en récompense*'), ce qui concilie les deux thèses antiques de l'unité dans la dualité : unité sémantique, référentielle, puisque *praemium* qualifie *donum*, et dualité de *partes orationis*, puisque l'analyse distingue deux noms.

301.1-2 : *ILLUM ALTERUM PRAEUT HUIUS RABIES : 'prae' ex comparatione significat. Ergo 'praeut' proprie et est integra locutio.*

« *prae* s'emploie dans un sens comparatif ; donc *praeut* ('en comparaison de') est employé au sens propre, et c'est un mot à part entière. » [il possède une autonomie accentuelle et sémantique]

317.3 : *ITAQUE ERGO AMANTUR : 'atque ita', ut sit : atque ita fit ut amantur non naturae merito sed industria.*

³⁸ Sans atteindre toutefois le stade de la composition, avec les marques d'univerbation morpho-phonologique qu'elle entraîne, comme dans le composé tautologique *bacciballum* (BIVILLE 1998).

« ET C'EST AINSI QU'ON LES AIME : [*itaque* équivaut à] *atque ita* ('et ainsi'), ce qui signifie : et c'est ainsi qu'on s'éprend de beautés qui ne sont pas naturelles, mais artificielles. »³⁹

L'accent n'est considéré que dans sa fonction linguistique démarcatrice et signifiante, comme auxiliaire du sens. Jamais n'est évoqué son rôle mélodique qui, selon Cicéron, contribue, dans sa triple réalisation (aigu, grave, circonflexe), au 'chant de la langue' : *est autem etiam in dicendo quidam cantus obscurior* (Cicéron, *Orat.* 57).

2.3.2 Ambiguïtés de catégorisation

Pour bien comprendre le texte et l'oraliser correctement, il faut aussi pouvoir catégoriser les mots. Or il existe de nombreux cas d'ambiguïtés interprétatives liées à l'homonymie et à la polysémie, ainsi qu'à la perméabilité, historique ou fonctionnelle, des frontières entre les catégories, qui engagent l'énoncé et sa courbe intonative dans leur globalité :

343.3 : *INTEREA* : *nunc coniunctio accipienda est ; non, ut alias, pro aduerbio ponitur.*

« *INTEREA* ('pendant ce temps') est à comprendre ici comme une conjonction ; il n'est pas, comme ailleurs, employé comme adverbe. »

537.3 : *AMABO* : *interiectio est amantis, etsi uerbum sonat.*

« *AMABO* ('je t'en prie'/'je te prie de') : c'est une interjection qui est signe d'amabilité, mais qui a la forme sonore d'un verbe. »

923 : *ASTU* : *pro 'astute' ; modo aduerbium est, alias nomen, ut « an in astu uenit ? »*

« *ASTU* : pour *astute* ('astucieusement') ; ici c'est un adverbe, ailleurs c'est un nom, comme dans 'est-il venu en ville ?' [*Eun.* 987] »

Les mots *dictum* et *cum* fournissent des exemples typiques, en permettant la figure rhétorique de la *πλοκή* ('répétition') :

6.2-3 : *RESPONSUM, NON DICTUM ESSE* : *superius participium est, inferius, nomen [...] Figura πλοκή, nam dictum bis numero positum : supra nomen significat, infra participium.*

« IL S'AGIT D'UNE RIPOSTE, NON D'UNE ATTAQUE VERBALE : plus haut [v. 4], c'est un participe [*dictum...esse*, 'il a été dit'], plus bas [*sc. ici*] c'est un nom. Il s'agit de la figure de la *plokê* ; en effet, *dictum* est employé deux fois, une fois dans le sens d'un nom et une autre fois dans celui d'un participe. »

³⁹ Donat ne fait pas allusion à une différence d'accentuation entre *itaque* et *itáque* = *atque ita* (avec enclise).

936.1 : *QUAE CUM AMATORE S(uo) C(um) C(enant) : unum cum praepositio est, alterum cum coniunctio, et dicitur haec figura πλοκή.*

« QUAND ELLES DÎNENT AVEC LEUR AMANT : le premier *cum* (*cum amatore*) est une préposition, le second *cum* (*cum cenant*) est une conjonction, et cette figure s'appelle *plokê*. »

L'identification des *partes* au sein de l'*oratio* conditionne sa segmentation en unités discursives pertinentes, en fonction des liens de continuité/dépendance (*coniuncte*) ou de discontinuité/autonomie (*separatim*) qu'entretiennent entre elles ces parties du discours.

698 : *QUICUM : praepositio 'cum' his dictionibus supponitur : quicum, nobiscum, uobiscum ; in ceteris uero, ita ut ipsum nomen praescribit, praepositur : cum amicis, cum exercitu, cum aduocatis.*

« *QUICUM* : la préposition *cum* est postposée pour ces mots : *quicum, nobiscum, uobiscum* ('avec qui/ nous/ vous') ; dans tous les autres en revanche, comme son nom l'indique, elle est préposée : *cum amicis, cum exercitu, cum aduocatis* ('avec ses amis/ l'armée/ ses soutiens'). »

551.2 : *animaduertendum quod 'cum', si coniuncte legeris, 'quando' significat ; si separatim, 'cum' 'dum' significat.*

« il faut remarquer que si on lit *cum* de manière liée, il signifie *quando* ('quand') ['c'est maintenant le moment où je peux accepter'] ; si on le lit en le détachant, *cum* signifie *dum* ('maintenant je peux'). »

780.5-6 : *QUI MALUM ALII : 'malum' κατὰ παρένθεσιν suauius infertur [...]. Et non interponitur 'malum' nisi conuersis oculis ad eum qui id quod reprehendimus dixerit. 6 'malum' interiectio nunc est.*

« QUOI, MALHEUR, QUELS AUTRES ? : *malum* est prononcé doucement, entre parenthèses [...] Et en interposant *malum*, on tourne nécessairement les yeux vers celui qui a dit ce que nous jugeons dommageable. *Malum* est donc ici une interjection [et doit par conséquent être prononcé entre deux pauses]. »

L'interprétation morphosyntaxique de ces différentes parties constitutives de l'énoncé n'est pas sans incidence sur l'interprétation intonative à donner aux propos :

894 : *EGO VERO : 'uero' modo consentientis est aduerbium, alias confirmantis ; alias coniunctio est, alias particula ironiam iuuans.*

« JE [RESTE] DONC : *uero* est ici un adverbe de consentement, ailleurs, de confirmation ; ailleurs c'est une conjonction, ailleurs, une particule marquant l'ironie. »

Les *partes orationis* constitutives de l'énoncé sont ainsi délimitées en tant qu'unités à la fois sonores, accentuelles, rythmiques et intonatives (*dictiones*), et unités sémantiques (*uerba*). Elles interagissent au sein d'une chaîne parlée qu'il

faut segmenter en unités discursives et dramatiques. C'est alors que l'on peut pleinement appréhender le sens du texte (*intellegere*).

2.4. Oratio, sententia

L'analyse traditionnelle de la construction du sens dans les traités grammaticaux propose une démarche croissante, d'association d'éléments d'extension de plus en plus large, pour arriver au texte produit, l'*oratio*. La formation du mot, dérivé de *os*, la 'bouche' qui articule les sons (*litterae, soni*) et d'où sort la voix (*uox, uocalis*), montre bien le fondement oral de la doctrine, même si, dans les *artes*, elle trouve son champ d'application dans le patrimoine littéraire écrit. La tradition grammaticale débouche naturellement sur le dernier degré de l'analyse linguistique, l'*oratio*, ainsi chez Diomède : *Dictio est uox articulata cum aliqua significatione, ex qua instruitur oratio et in quam resoluitur* (GL 1, 436), « le mot est de la voix articulée pourvue d'un sens ; c'est à partir de lui que se construit le discours, et c'est en lui qu'il s'analyse », ou Dosithée : *oratio est ore emissa et per dictiones ordinata* (14, 1 p. 28 B), « le discours est une émission orale organisée en mots ». Donat, pas plus dans son *Ars* que dans son commentaire à *L'Eunuque*, n'utilise, en dehors de l'expression *partes orationis*, le terme en ce sens⁴⁰. Il lui préfère celui de *sententia*, qui apparaît dans la définition de la conjonction : *coniunctio est pars orationis adnectens ordinansque sententiam* (*Ars*, p. 646, 14), « la conjonction est une partie du discours qui articule et hiérarchise la proposition ». Il recourt aussi, dans des formulations moins techniques, au mot *uerbum*, en particulier au pluriel *haec uerba*, pour référer à ce qui est dit ou vient d'être dit. Et c'est précisément à propos de l'expression « *istuc uerbum* » (Térence, *Eun.* 175) par laquelle Phédria résume, avant de le reprendre textuellement, ce que vient d'énoncer Thaïs (à savoir *potius quam te inimicum habeam*, « plutôt que de d'avoir pour ennemi »), qu'il propose une définition de la *sententia* qui aurait tout à fait eu sa place dans son *Ars*⁴¹ :

175.1 : *utinam ISTUC VERBUM* : 'istuc uerbum' pro tota sententia. 2 'uerbum' pro 'dicto'. Sed proprie ἀξίωμα, id est sententia uel enuntiatio, quae uno stringitur et ligatur uerbo, 'uerbum' a ueteribus dicebatur.

« SI SEULEMENT CETTE PAROLE : *istuc uerbum* ('cette parole') désigne toute la proposition. *Uerbum* équivaut à *dictum* ('ce qui est dit'). Mais au sens propre *axiōma*, c'est-à-dire la proposition ou l'énoncé, ce qui est rassemblé et lié par un seul verbe, les anciens l'appelaient *uerbum*. »

⁴⁰ En 144.2, *oratio* désigne un discours oratoire en forme de controverse (*orationem [...] instar controuersiae*), et en 454.1, la façon de parler propre à chaque personnage : *pro se cuique accommodata mire repraesentatur oratio*.

⁴¹ Sur le concept de « phrase » en latin, cf. CHARPIN 1977.

178.1 : *uictus UNO VERBO* : « *utinam istuc uerbum* » (175) et « *uno uerbo* », *ut diximus, sic accipe ut uerbum 'dictum' intellegas quod uerbo complectitur completae sententiae pronuntiationem, quod 'ἄξιωμα' nominabatur.*

« VAINCU PAR UNE SEULE PAROLE : [dans] 'si seulement cette parole' et 'une seule parole', il faut, comme nous l'avons dit, comprendre *uerbum* dans le sens de *dictum* ('ce qui est dit'), ce qui embrasse, par un verbe, la prononciation d'une proposition complète, ce qu'on appelait '*axiōma*'. »

Après avoir énoncé des alternatives de dénomination, *uerbum*, *dictum*, *enuntiatio*, ἄξιωμα (cf. encore *clausula*, en 845.1), Donat propose une définition de la *sententia* : elle se doit de représenter « un tout complet » (*tota* ; *completae*) ; elle est bien sûr l'expression d'une pensée, une 'proposition', mais elle constitue aussi une unité syntaxique, un ensemble de mots (*uerba*) qui tire sa cohésion de sa dépendance par rapport à un verbe fédérateur (*quae uno stringitur et ligatur uerbo* ; *quod uerbo complectitur*), une « proposition » au sens grammatical du terme ; et elle est aussi une unité phonique (*pronuntiationem*), rythmique et intonative. Il existe ainsi, dans le commentaire de Donat à l'*Eunuque*, toute une sémantique et une syntaxe de la dépendance et de l'indépendance des mots les uns par rapport aux autres. Comment structurer, segmenter (*separare, distinguere*), ce qui se présente à l'écrit en *scriptio continua*, et à l'oral, comme un *continuum* vocal (*continuatō*), un enchaînement (*contextus*) au développement linéaire ? Quelles sont les marques qui permettent de délimiter les différentes unités discursives, en faisant intervenir des pauses, de longueurs diverses, dans l'émission sonore ? Ces entités constituées de mots, d'extension diverse, à l'intérieur de la *sententia*, Donat les désigne par des expressions telles que *pars sententiae, hoc totum, haec (uerba), hoc* :

666.2 : *NON IN MENTEM VENERAT* : *non 'nihil posse' sed 'amatores esse maximos' ; ad partem enim sententiae pertinent quod dicit 'non in mentem uenerat', non ad totum quod audiuisse se dicit.*

« CELA NE M'ÉTAIT PAS VENU À L'ESPRIT : ne renvoie pas à *nihil posse* ('[j']avais entendu dire] qu'ils étaient impuissants') [v. 665], mais à *amatores esse maximos* ('qu'ils étaient d'excellents amants') [v. 666] ; quand elle dit 'cela ne m'était pas venu à l'esprit', cela ne renvoie en effet qu'à une partie de la phrase, et non à la totalité de ce qu'elle dit avoir entendu dire. »

3. *Distinguere* : segmenter l'énoncé en unités discursives

Depuis le 1^{er} siècle a.C. l'*oratio distincta* est, dans le monde romain, inscrite au programme de l'enseignement de la rhétorique où elle constitue, après l'examen de l'*oratio*, le second volet de la *pronuntiatio* ou *actio*, « l'action oratoire », étude

de la voix et de la kinésique corporelle qui lui est associée, considérée comme la plus importante des cinq parties de la rhétorique⁴² :

Quintilien 9, 3, 35 : *secundum est ut sit oratio distincta, id est qui dicit et incipiat ubi oportet et desinat, quo loco sustinendus et quasi suspendendus sermo, quo deponendus.*

« en second lieu, il faut que le discours soit correctement segmenté, c'est-à-dire que celui qui parle sache commencer et finir là où il le faut, à quel endroit il convient de maintenir en tension l'émission vocale, et pour ainsi dire la laisser en suspens, et à quel endroit il faut la laisser retomber. »

3.1. (Sub)distinguer : *pauses et ponctuation*

La linéarité du langage fait que toute production langagière est faite de continuité (*continuatio*) et de discontinuité (*distinctio*), qui se matérialisent à l'oral par des arrêts dans l'émission vocale, des pauses (*morari, morae*), et à l'écrit, par des signes (*notae*), par un système de ponctuation (*positurae* ou *distinctiones*) à trois points (*punctum*)⁴³. Ces pauses, de durée variable, s'accompagnent de variations intonatives, de courbes mélodiques ascendantes (*sustinere, suspendere*), signes de continuité, ou descendantes (*deponere*), qui marquent la fin d'une séquence phrastique (*desinere*) et le début d'une autre (*incipere*). Comment convient-il, à la lecture, de joindre (*iungere, coniuncte*) ou de séparer (*distinguer, separatim*) la succession (*sequentia*) des éléments de l'énoncé, afin de rendre compte au mieux du sens ? Où faut-il faire intervenir les pauses, tout autant respiratoires que logiques et syntaxiques, fortes (*distinctio*) ou faibles (*subdistinctio*), matérialisées par des points, conformément au système qu'expose succinctement Donat dans son *Ars*⁴⁴ ?

Donat, *Ars* I, 6, p. 612,1-8 : « Il y a trois positions (*positurae*) ou signes distinctifs (*distinctiones*), ce que les Grecs appellent *theseis* : *distinctio* [ponctuation forte], *subdistinctio* [ponctuation faible], et *media distinctio* [ponctuation intermédiaire]. [On utilise] la *distinctio* pour marquer la fin d'une phrase complète (*ubi finitur plena sententia*) ; nous plaçons son point en haut de la lettre ; la *subdistinctio*, quand il ne reste pas une grande portion de phrase (*ubi non multum superest de sententia*) ; nous plaçons son point en bas de la lettre ; la *media distinctio*, quand il reste de la phrase presque autant que ce que nous avons déjà dit (*ubi fere tantum de sententia superest quantum iam*

⁴² RHET. HER. 3, 19 et 26-27 ; CICÉRON, *Orat.* 55-60 et *De orat.* 3, 220-227 ; QUINTILIEN 9, 3, 1-184.

⁴³ DONAT, *Ars* I, 6, p. 612,1-8 (*De posituris*) ; DESBORDES 1990, p. 236-241 ; JAKOBI 1996, p. 16-18 (*Diastole*) ; LUQUE MORENO 2006b.

⁴⁴ Le système théorique à trois points, tel qu'il est exposé par Donat, se révèle en fait être souvent binaire dans la pratique, comme c'est le cas dans son commentaire à Térence. Sur la ponctuation dans les manuscrits latins, voir, entre autres, DIOMÈDE, *Ars*, GL 1, 437-438 ; ISIDORE, *Or.* 1, 21 ; SCAPPATICCIO 2012.

diximus), mais qu'il faut respirer (*cum tamen respirandum sit*) ; nous plaçons son point au milieu de la lettre. Quand on lit (*in lectione*), l'ensemble de la phrase (*tota sententia*) s'appelle *periodos*, et ses parties (*cuius partes*) *colon* et *comma*. »

Il n'est bien sûr pas question, pour Donat, d'examiner de ce point de vue chaque vers de Térence, mais de se limiter aux cas problématiques, pour lesquels les avis sont partagés :

46.7 : *NON EAM NE NUNC QUIDEM* : 'non eam' *Probus distinguit ; iungunt qui secundum Menandri exemplum legunt.*

« *Probus* introduit une pause après '*non eam*' ('Ne pas y aller ? Précisément au moment où... ?') [succession de deux courbes mélodiques interrogatives] ; ceux qui lisent en se fondant sur le modèle de Ménandre, enchaînent ('Ne pas y aller précisément au moment où... ?') [une seule courbe mélodique] ».

232.5 : *HOMINI HOMO QUID PRAESTAT* : *stulto intellegens quid interest : alii distinguunt 'quid praestat stulto intellegens', alii 'stulto intellegens quid interest', quia sic ueteres loquebantur.*

« certains isolent 'quel fossé [*quid praestat*], entre un imbécile et un homme intelligent !', d'autres, 'entre un imbécile et un homme intelligent, quelle différence !' [*quid interest*]', parce que c'est ainsi que s'exprimaient les anciens. » [la difficulté réside dans la construction personnelle de *interest*]

Dans certains cas, l'interprétation s'impose, et Donat se montre directif :

209.3 : *ROGITARE QUASI DIFFICILE SIT* : *distinctione interposita, inferendum uultuose 'quasi difficile sit', <scilicet> id quod mandat.*

« QUELLE QUESTION ! COMME SI C'ÉTAIT DIFFICILE : il faut ponctuer [après *rogitare*] et enchaîner, sur un ton excédé, en disant 'comme si c'était difficile'. »

551.3 : *NUNC EST PROPECTO* : *figurate, ac coniuncte lege, sine distinctione.*

« C'EST MAINTENANT ASSURÉMENT [QUE JE PEUX ACCEPTER DE MOURIR] : à comprendre au sens figuré, et à lire en enchaînant, sans pause. »

653.1 : *EUNUCHUS QUEM DEDISTI NOBIS, QUAS TURBAS DEDIT* : *aut σύλλημμις, ut « urbem quam statuo uestra est », aut 'quem' cum interrogatione pronuntiandum, ut sit 'qualem'. 2 Et quidem uolunt 'quem' subdistinguere quasi dicat 'qualem', sed nesciunt hac figura [sc. σύλλημμις] multum ueteres usos esse.*

« L'EUNUQUE QUE TU NOUS AS OFFERT, QUEL SCANDALE IL A CAUSÉ ! : ou bien il s'agit d'une syllepse, comme [Verg., *Aen.* 1,573] 'la ville que je décide de fonder est à vous', ou bien *quem* doit être prononcé sur le ton de l'interrogation, comme équivalant à *qualem*. Et certains veulent mettre une ponctuation faible devant *quem*, comme s'il disait *qualem*, mais ils ignorent que les Anciens ont beaucoup utilisé cette figure [sc. la syllepse]. »

508.1 : *NIMIRUM DABIT HAEC THAIS MIHI MAGNUM MALUM* : *solue 'nimirum' et fac 'non est mirum', et statim consequens erit per ἀσύνδετον tota sententia, quasi dixerit 'non est mirum', et subdistinctione interposita, mox intulerit « dabit haec Thais mihi magnum malum ».*

« À N'EN PAS DOUTER, CETTE THAÏS VA M'ATTIRER BIEN DES ENNUIS : analyse *nimirum*, et tu obtiens *non est mirum* ('il n'est pas douteux que'), et du coup il en résultera que toute la proposition est en asyndète, comme s'il avait dit *non (est) mirum*, et en marquant une légère pause, on enchaînera immédiatement sur 'd.h.T.m.m.m.'. »

Il est toutefois des cas où l'ambiguïté demeure :

290.4 : *PUBLICAE EST NUNC* : *'nunc' ambigua distinctione positum est.*

« IL EST DE GARDE PUBLIQUE EN CE MOMENT : à propos de *nunc*, il y a un doute sur la place de la pause. » [*nunc* peut porter sur ce qui précède ou ce qui suit]

649.1 : *ABSENTE NOBIS* : *aut subdistinguendum et subaudiendum 'me', aut ἀρχαϊσμός est figura 'absente nobis' pro 'absentibus nobis'. 2 'Absente nobis' cum dicit, pro praepositione ponit 'absente', ut si diceret 'coram amicis'.*

« EN NOTRE ABSENCE : soit il faut introduire une pause faible [*sc.* il faut dissocier *absente* de *nobis*] et sous-entendre *me* ['en mon absence il y a eu pour nous...'], soit il s'agit de la figure de l'archaïsme, *absente nobis* étant mis pour *absentibus nobis* [accord attendu au pluriel] ('en notre absence'). En disant *absente nobis*, il emploie *absente* en fonction de préposition, comme s'il disait *coram amicis*, 'en présence de ses amis' »⁴⁵

3.2. Continuité et discontinuité : rythme de l'énoncé, rythme de la pièce

Les mots constituent des entités qui, d'un point de vue métalinguistique, peuvent être considérées isolément (*singula, singillatim*), en particulier dans les énumérations :

573.1 : *omnia mire, quod 'laeta', quod 'abducit', quod 'domum', quod 'commendat', quod 'uirginem'. Specta singula et mirare uirtutem poetae.*

« tous les mots sont admirablement choisis, *laeta, abducit, domum, commendat, uirginem* ; examine-les un à un, et admire la virtuosité du poète. »

373.2 : *CIBUM UNA CAPIAS, ADSIS, TANGAS, LUDAS, PROPTER DORMIAS* : *etsi sat erat superior uersus, tamen incentiua sunt amatori etiam singillatim haec enumerata quae una sententia superior uersus ostenderet.*

« TU PRENDRAIS TES REPAS AVEC ELLE, TU SERAIS PRÈS D'ELLE, TU LA TOUCHERAS, TU LA LUTINERAS, TU DORMIRAS À SES CÔTÉS : même si le vers précédent était suffisamment explicite, elle est tout de même bien incitative

⁴⁵ Cet archaïsme constitue un classique de la littérature grammaticale : JAKOBY 1966, p. 83-84.

pour un amoureux, cette énumération [qui développe] ce qui avait été exposé au vers précédent en une seule phrase. »⁴⁶

Mais ces mots ne prennent totalement sens que les uns par rapport aux autres, dans une construction (*in apparatu uerborum*, 989), en entrant dans des unités discursives plus larges. Seules les interjections, comme l'indique leur nom (*interiectio*), sont toujours prononcées en position détachée, entre deux pauses, et il en est de même des autres parties du discours quand elles sont employées en fonction interjective (κατὰ παρένθεσιν, *interponitur*, 780.5-6, *supra* en [2.3.2]).

3.2.1 Singula, / ἀσύνδετα pronuntianda sunt

Les mots ont vocation à s'associer les uns aux autres dans une 'chaîne parlée', et les phénomènes énonciatifs qui viennent rompre ce rythme lié en isolant les mots (*singula*) n'en sont que plus significatifs :

357.4 : *SENEM MULIEREM* : *non communi genere dixit 'senem', quippe qui alibi separauit dicendo « senex atque anus » ; sed subdistinguendum est, ut sit duplex uituperatio : una ab aetate, quod ait 'senem', altera a membrorum mollitie, quod ait 'mulierem'.*

« il n'a pas fait de *senex* un nom de genre commun ['un vieux'/'une vieille'], puisqu'ailleurs [*Hec.* 621] il les a bien distingués en disant 'un vieux *et* une vieille' ; mais il faut introduire une ponctuation faible pour que l'insulte soit double : l'une liée à l'âge, parce qu'il a dit 'un vieux', l'autre liée à son apparence efféminée, parce qu'il a dit 'une femme'. »

Ce rythme détaché intervient en particulier dans les situations de tension dramatique, quand les réactions affectives sont exacerbées :

943.3 : *PRO DEUM FIDEM* (*facinus fædum, o infelicem adolescentulum*) : *haec singula pronuntianda sunt, pauiso et attonito uultu.*

« BONTÉ DIVINE ! (Quel horrible forfait ! ô le pauvre petit jeune homme !) : il faut prononcer ces mots en séquences séparées, avec un visage terrifié et tétanisé. »

986.1 : *HEM ? QUID ? AMAT ?* : *haec singula pronuntianda sunt, ut stuporem nimiae indignationis ostendat.*

« HEIN ? QUOI ? IL EST AMOUREUX ? : il faut prononcer chacun de ces mots en les détachant, pour montrer l'hébétéude que provoque l'excès d'indignation. »

L'asyndète, par l'effet de rupture rythmique qu'elle entraîne, se prête tout particulièrement à l'expression de ces émotions fortes (Cf. *infra*, en [4.3.1]). Le rythme 'haché' (συντομία), qui juxtapose les mots sans les relier, accentue l'effet de concision et d'accélération dramatique d'un récit :

⁴⁶ *Scil.* (v. 372) : *Tu illis fruire commodis quibus tu illum dicebas modo* (cf. déjà v. 367-368). À noter que Donat utilise ici l'unité métrique (*uersus*) comme cadre de la *sententia*.

593.1 : *IT LAVIT REDIIT* : *συντομία*, qua solet, ut « *imus, uenimus, <uidemus>* ».

« ELLE Y VA, ELLE SE BAIGNE, ELLE REVIENT : *syntomia*, dont il est coutumier, comme [*Ph.* 103] ‘nous y allons, nous revenons, nous voyons’. »

3.2.2. *La fabula* : *actus et scaenae*

Si Donat, en tant que grammairien, peut descendre jusqu'à la plus petite unité linguistique pour conférer au texte de Térence un maximum de sens, il ne perd jamais de vue une autre perspective, plus globale et dramatique : celle du récit, de la *fabula*, de son enchaînement (*continuatio*) en actes et en scènes, qui rythme le déroulement de l'action. Dans la préface du commentaire, il est précisé que la pièce a été conçue pour être énoncée « d'un seul tenant » (*unum fieri*), d'un seul « souffle » (*ne respiret*), qu'il n'est pas question de laisser s'installer des vides ou des intervalles (*distincta*) qui ralentiraient le rythme de l'action et pourraient créer des temps morts insupportables pour le spectateur :

Praef. I, 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 unum fieri, ne respiret quodammodo atque, distincta alicubi continuatione succedentium rerum, ante aulaea sublata fastidiosus spectator exurgat.*

« les actes s'y enchaînent de manière particulièrement imbriquée, et ils sont difficiles à distinguer pour ceux qui ne sont pas suffisamment avertis. Pour tenir le spectateur en haleine, notre poète veut en effet que les cinq actes n'en fassent qu'un, pour qu'il n'ait pour ainsi dire pas le temps de respirer, et pour éviter, qu'en introduisant des pauses dans la succession et l'enchaînement des faits, le spectateur excédé ne se lève pour partir avant que le rideau ne se referme. »

Les entrées et sorties des personnages, leurs différences de voix, tout comme la succession de schémas métriques diversifiés et le rôle joué par la musique et le chant, impriment à la pièce un rythme fait de continuité et de discontinuité sonore. Donat n'oublie jamais que chaque unité, de quelque nature et extension qu'elle soit – linguistique, sémantique, prosodique, dramaturgique ou autre –, s'inscrit dans la continuité d'une logique d'ensemble (*continuatione*).

4. *Pronuntiare* : faire entendre la voix des personnages

Toute la pièce n'est que production sonore, enchaînement verbal de dialogues et de monologues. Les personnages présents sur scène ne disposent pas tous des

mêmes temps de parole, et certains n'ont même pas droit à cette parole⁴⁷. Il arrive aussi que, pour ceux qui parlent, certains silences soient plus expressifs que leurs propos (cf. 476.1-2). Pour désigner ces manifestations d'oralité verbale, Térence utilise essentiellement les verbes *dicere* 'dire' (transitif) et *loqui* 'parler' (et ses préfixés, *colloqui* en particulier), et dans le lexique nominal, *sermo* pour les prises de parole des différents personnages, *oratio* pour le contenu de leurs propos, *locutio* qualifiant plutôt une façon particulière de s'exprimer⁴⁸, ainsi de Gnathon :

271.1-2 : *SUMMUM SUUM IMPERTIT : haec tota locutio parasitica elegantiae et simul eiponiae [sic] plena est.*

« SON TRÈS GRAND AMI, DE LA PART DE GNATHON : toute cette façon de s'exprimer, typique du parasite, respire à la fois l'élégance et l'ironie. »

Mais Donat recourt souvent à des formulations telles que *hoc totum*, « tout cela », *hoc uerbum* ou *haec uerba*, « ce(s) mot(s) », le déictique-anaphorique pouvant à lui seul remplir la fonction référentielle. Le segment discursif concerné peut être d'extension variable, et la référence reste dans tous les cas imprécise.

4.1. *Discretio personarum : à chacun sa voix*

Donat souligne l'art de Térence, qui sait distinguer les voix des différents protagonistes (*personarum discretarum*), même quand ceux-ci forment un ensemble complexe qui pourrait être source de confusion (*confusio*) et d'ambiguïté interprétative, comme en III, 2 où se trouvent réunis cinq personnages, Thaïs, Thrason, Gnathon, Parménon et Pythias :

454.1 : *AUDIRE VOCEM VISA SUM MODO MILITIS : Hic inducitur multiplex concursus dissimilium personarum et tamen uirtute et consilio poetae discretarum ut confusio nulla sit facta sermonis. Simul etiam pro se cuique accommodata mire repraesentatur oratio.*

« IL ME SEMBLE QUE JE VIENS D'ENTENDRE LA VOIX DU SOLDAT : ici se produit sur scène un rassemblement de plusieurs personnages différents, et pourtant, grâce à la virtuosité et à la l'ingéniosité du poète, cela n'entraîne aucune confusion dans l'attribution des propos. Et en même temps chacun est admirablement caractérisé par la façon de parler qui lui correspond. »

4.1.1. *Ambiguïtés identitaires : qui parle ? et à qui ?*

⁴⁷ Ainsi de la *uirgo*, qui constitue pourtant l'enjeu de la pièce, ou des *ancillae, nouiciae puellae* (v. 581-582) qui sont à son service. Cf. 506 : *VOS ME SEQUIMINI : κωφὰ πρόσωπα sunt puellae quae sequuntur*, « VOUS, SUIVEZ-MOI : personnages muets, ce sont les jeunes servantes qui la suivent ».

⁴⁸ Le terme, à fonction judicative (grammaticale et stylistique), sert surtout à caractériser la langue de Térence.

Pour le lecteur, il existe toutefois des cas d'ambiguïtés dans l'attribution des tours de parole. La seule lecture du texte, sans l'aide oculaire et auditive que fournit la représentation théâtrale, ne permet pas toujours de savoir d'emblée à qui doivent être attribués les propos (*dicere, loqui*), et par conséquent, quel type de voix et quelles intonations (*pronuntiare*) il convient d'adopter :

786.2 : *QUID VIDETUR : dubitant a quo dictum sit 'quid uidetur'. Ego sane hoc militem puto dicere [...] 7 Sunt autem qui putant haec a Thaide ad Chremetem dici, sed male, non enim conueniunt ista meretrices dictis superioribus.*

« QU'EN PENSES-TU ? : on ne sait pas par qui est dit 'Qu'en penses-tu ?'. Moi je crois vraiment que c'est le soldat qui le dit [...] Il y en a cependant qui pensent que c'est Thaïs qui le dit à Chrémès ; mais ils ont tort, car cela ne concorde pas avec ce qu'a dit précédemment la courtisane. »

312.1 : *SIVE ADEO DIGNA RES EST : si persona Parmenonis est, 'siue' abundat. 2 Et pro expletiva coniunctione est modo. In quibusdam omnino non legitur [...] 4 Si Chaerea dicit, hic ordo et sensus est [...] 6 Sed melius legunt qui hoc totum ad personam applicant Chaeraeae. 7 Et melius quam qui Parmenonem hoc putant loqui 'siue adeo digna res est'.*

« SI LA CHOSE EN VAUT VRAIMENT LA PEINE : s'il s'agit du personnage de Parménon, *siue* est en trop et n'est qu'une conjonction explétive. Dans certains manuscrits elle ne figure d'ailleurs pas [...] Si c'est Chéréa qui parle, voici quels sont l'ordre et le sens [suit une reformulation analytique]. Mais il vaut mieux lire comme ceux qui attribuent l'ensemble au personnage de Chéréa. Et c'est mieux que ceux qui pensent que c'est Parménon qui dit toute la séquence 'si la chose en vaut vraiment la peine'. »

709.2 : *VAE MIHI : quidam hoc totum 'uae mihi' usque ad 'irrisas modis' a Pythia dici existimant.*

« certains pensent que toute la séquence qui va de *uae mihi* ('malheur à moi !') jusqu'à *irrisas modis* ('on nous a bien roulées') est dite par Pythias. » [cette séquence s'inscrit dans un dialogue entre le jeune Phédria et l'eunuque Dorus]

L'ambiguïté peut aussi se situer du côté de l'allocutaire ou de l'objet du discours, comme dans ces subtils jeux de scènes qu'analyse Donat :

709.1 : *O SCELESTUM ATQUE AUDACEM HOMINEM : Chaeream uel Parmenonem, sed sic pronuntiandum est ut putet ancilla de eunucho dici, hoc ipso qui praesto est.*

« QUEL INDIVIDU CRIMINEL ET CULOTTÉ : Chéréa ou Parménon, mais il faut prononcer de telle façon que la servante pense qu'il parle de l'eunuque, qui se trouve précisément juste à côté. »

850.1 : *BONE VIR DORE : hoc totum dicit figurata, ut meretrix et subtiliter ; nam scit Chaeream esse quem alloquitur, non eunuchum.*

« MON BON MONSIEUR DORUS : tout cela, elle le dit de manière détournée, en courtisane qu'elle est, et subtilement, car elle sait pertinemment que c'est à Chérea et non à l'eunuque qu'elle s'adresse. »

Par cette formule de salutation nominative, la courtisane Thaïs prend la posture de l'allocutaire vis-à-vis de l'eunuque Dorus (elle s'adresse physiquement à lui), mais son message est en réalité destiné au jeune Chérea, présent, et encore travesti en eunuque.

La présence d'une signalétique spécifique dans les manuscrits ne résout pas nécessairement les ambiguïtés, comme le montre le cas du vers 50, où les manuscrits se partagent entre une attribution à Parménon ('PA'), avec introduction d'un interlocuteur, ou à Phédria, avec poursuite de l'interlocution à soi-même initiée au vers 50 (Barsby 2000, p. 495). Donat retient la seconde interprétation, dans laquelle il identifie la figure du *διαλογισμός*⁴⁹, du discours avec soi-même : *quasi ad alterum*, « comme à une autre personne » (50.1). Donat attire fréquemment l'attention sur des ruptures d'interlocution liées à des situations d'apartés (*separatim*) ou de monologue (*secum loqui*)⁵⁰ lorsque, plusieurs personnages se trouvant sur scène, l'un d'entre eux se parle à lui-même, parce que le contact n'a pas encore été établi, ou qu'il ne veut pas être entendu des autres, ce qui induit des changements d'intensité vocale et de posture :

394.2 : *HUC PROVISO UT UBI TEMPUS SIET : tertia persona uenit in scaenam, sed separatim loquitur et secum.*

« JE VAIS AVISER DU MOMENT OPPORTUN : un troisième personnage [Parménon] entre en scène, mais il se parle à lui-même, en aparté. »

409.2 : *IMMO NULLORUM ARBITROR : hoc auersus, ne miles audiat.*

« PLUTÔT POUR PERSONNE, À MON AVIS : [il dit] cela en se détournant, pour que le soldat ne l'entende pas. »

530 : *HEUS ! HEUS ! ECQUIS HIC EST ? : haec separatim pronuntianda sunt ; nam apparet inter haec uerba pulsata ianuam personare.*

« HOLÀ ! HOLÀ ! IL Y A QUELQU'UN ? : il faut prononcer ces mots à part [de ce qui précède], car il est manifeste qu'entre temps on a entendu des coups frappés à la porte. »

639 : *EHO NE VIDENDI QUIDEM ERIT : 'eho' ridicule additum, tamquam omnino non secum loquatur, sed cum altero.*

⁴⁹ 46.2 et 50.1. Sur cette figure de pensée, cf. CHARISIUS, p. 372, 5-10 B, à propos précisément des vers 46-48 de l'*Eunuque* (*quaerit apud se*, « il s'interroge en lui-même »).

⁵⁰ BUREAU – NICOLAS 2014.

« HÉ LÀ, IL NE ME SERA MÊME PAS PERMIS DE LA VOIR ? : *eho* est ajouté de manière plaisante, comme s'il [Phédria] ne se parlait pas à lui-même, mais à un autre. »

945 : *MISERET ME... : haec omnia quasi secum loquitur et fingit se nescire quod astet Parmeno.*

« IL ME FAIT DE LA PEINE : tout cela, elle se le dit comme à elle-même et elle feint d'ignorer que Parménon se tient à côté d'elle. »

4.1.2. Aliter pronuntiandum : *types vocaux*

Donat rend hommage à l'art de Térence qui, dans les situations à interlocuteurs multiples, sait admirablement caractériser chacun par sa voix et sa façon de parler (*pro se cuique accommodata mire repraesentatur oratio*, 451.1). Dans les monologues à discours rapportés, il attire également l'attention sur les changements de voix et les différences de modulations vocales à adopter (*pronuntiandum, proferenda*), ainsi lorsque Chérea raconte sa rencontre inopportune avec le *senex* Archidémidès et la conversation qu'ils ont eue :

337.2 : *INQUIT : aliter 'inquit' pronuntiandum, hoc est concitate ; nam senis uerba aliter proferenda sunt.*

« IL ME DIT : il faut prononcer différemment *inquit*, à savoir vivement, car les propos du vieillard doivent être énoncés différemment. »

Le rythme vif et précis et le ton excédé qu'adopte Chérea se doivent de trancher, dans le récit qu'il fait, avec la voix éteinte et geignarde du vieillard, parasitée par une toux chronique (*'gemens' ob continuam tussim*, 336.2). Il y a différentes manières et différentes raisons de prendre la voix d'autrui et de la contrefaire. On peut supposer, même si Donat ne dit rien, que Chérea travesti en eunuque n'avait pas la même voix ni la même manière de s'exprimer que le vrai Chérea⁵¹. Les comédiens romains étaient rompus à ce type d'exercice, puisque chaque acteur jouait plusieurs rôles au cours de la même représentation, et que les rôles de femmes étaient tenus par des hommes⁵². À chaque personnage de comédie correspondent un type vocal et des manières de parler, selon des critères d'âge, de sexe, de condition sociale et de culture⁵³ :

1045.1 : *ILLUM Q(ui) M(ihi) D(edit) C(onsilium) : attribuuntur personis consilia, facta, casus, orationes. Ergo hic laudatur consilium Parmenonis, factum Chaerae, casus fortunae, oratio senis.*

« CELUI QUI M'A DONNÉ LE CONSEIL (DE LE FAIRE) : à chaque personnage correspondent des conseils, des actes, des événements, des propos. Ainsi, ici,

⁵¹ Cf. en particulier en V,2 (v. 850 sq.), avec le revirement du v. 864.

⁵² DUMONT 2008, p. 46-47, n. 10.

⁵³ JAKOBI 1996, p. 160-174.

ce qu'on loue, c'est le conseil de Parménon, l'acte de Chéréa, l'événement fortuit, les propos du vieillard. »

Térence a su, en les nuanciant, les individualiser et leur donner vie et épaisseur charnelle. La *uirgo*, toute en discrétion et pudeur, n'a pas droit à la parole ; elle est d'ailleurs bien incapable de parler après le traumatisme qu'elle a subi, et ne peut que pleurer : *uirgo ipsa lacrumat neque cum rogites quid sit audet dicere* (v. 659), « la jeune fille est en larmes, et quand on l'interroge, elle n'ose pas dire ce qui se passe ». Si elle avait été battue sans être violée, *non puderet queri*, « elle n'aurait pas honte de se plaindre », commente Donat (659.2). La courtisane use de sa voix de charme, caressante (*blande*, *passim*), pour séduire, mais elle sait aussi prendre un ton décidé et autoritaire quand il s'agit de défendre ses intérêts. Sa servante Pythias a le charme, la spontanéité et la gaîté d'une *petulans puella* (1007.1) :

834.1 : *blande ac puellariter arridet.*

« elle lui parle d'une voix douce et caressante, en souriant. »

903 : *totum garrule et gesticulose, ut puellam cum adolescentulo fabulari uideas.*

« le tout sur le ton du badinage, et avec force gestes, pour qu'on voie que c'est une jeune fille qui bavarde avec un tout jeune homme [*sc.* Chéréa]. »⁵⁴

Le soldat, fruste et violent, n'est que cris (*uociferatio*) et précipitation (*concite*) quand il s'agit de passer à l'attaque :

772.4 : *SIMALIO : et hoc concite enuntiandum.*

« SIMALION [À L'AILE GAUCHE !] : cela aussi [*cf.* v. 771.1 *infra*, en 5.2], il faut le prononcer précipitamment. »

773.1 : *PRIMUM AEDES EXPUGNABO : debet hic esse uociferatio uana : ad hoc et uerbum militis cum quodam motu ingenti et immanes minae sine ulla uir rerum.*

« JE VAIS COMMENCER PAR PRENDRE D'ASSAUT LA MAISON : on doit avoir ici une vocifération sans effet : les paroles du soldat s'accompagnent pour cela de grands gestes, et ses menaces disproportionnées ne sont pas suivies d'effet. »

Le parasite ne rate jamais une occasion de manier le ton de l'ironie, et de faire retentir son rire complaisant et moqueur :

426.3 : *HAHAHE : hic parasitus et interiectionem risus addidit, quo magis nunc primum hoc audisse credatur.*

⁵⁴ Cf. aussi *infra*, en 4.3.2 le rire moqueur de Pythias.

« HA HA HA ! : ici le parasite a ajouté [à ses propos] une interjection exprimant le rire, pour mieux faire croire que c'est la première fois qu'il l'entend [sc. le 'bon' mot, éculé, du soldat]. »

Chrémès, l'*adulescens* noceur, entre en scène en bégayant et titubant, après un dîner trop arrosé dont les conséquences se révèlent désastreuses :

727.1 : *ATTAT DATA HERCLE VERBA MIHI SUNT VICIT VINUM [QUOD BIBI] : hic semigrauis inducitur uino Chremes priorum memor, titubans in praesentibus, ut fere adpoti solent. 2 ATTAT : 'atat' interiectio est paulatim percepti atque intellecti mali [...] 4 Plautus de uino : « pedes captat primo, luctator dolosus est ». Vergilius de uua idem : « emptatura pedes olim uincturaque linguam ».*

« PAR HERCULE, ON M'A B-B-B-BIEN EU, LE VIN [QUE J'AI B-B-B-BU] A ÉTÉ M-M-MA MORT ! : ici entre en scène Chrémès, bien chargé en vin, qui reprend ses esprits, mais qui titube encore, comme le font couramment ceux qui ont bu. *Attat* est une interjection qui montre qu'on reprend progressivement conscience et qu'on se rend compte de l'étendue des dégâts [...] Plaute (*Ps.* 1251) dit du vin : 'il commence par t'attraper les pieds, c'est un lutteur fourbe'. Virgile (*G.* 2,94) dit de même du raisin : 'il va bientôt prendre les pieds et lier la langue'. »

Par le biais de la citation de Virgile, Donat évoque bien la « voix de l'ivresse », ses effets perturbateurs sur la qualité de l'élocution, qui devient embarrassée (*uinctura linguam*). Mais s'il souligne, comme le font les grammairiens, la fonction pragmatique de l'interjection *attat*, qui est de marquer une prise de conscience⁵⁵, il passe totalement à côté de la fonction impressive, iconique, qu'elle remplit ici : la répétition de la syllabe *at* (*attat data*), tout comme celle de *ui / bi* dans *uicit uinum...bibi*, imite les bégaiements caractéristiques de la 'voix de l'ivresse'⁵⁶.

4.2. Les variables de la voix

L'analyse de la voix, telle qu'elle est proposée dans les traités de rhétorique antiques et mise en œuvre dans les textes latins⁵⁷, repose sur la conjonction de divers paramètres articulatoires et acoustiques dont la sélection varie en fonction du contexte énonciatif.

⁵⁵ Par exemple Diomède, *GL* 1, 419, 11 ; JAKOBI 1996, p. 75 ; CHARISIUS (p. 312, 27 B) cite, chez le poète comique Naevius, une version plus étoffée de cette interjection, par réitération syllabique, *attattatae*.

⁵⁶ Cf. PLAUTE, *Most.* 319-325 ; JUVÉNAL 15, 47-48 ; BIVILLE 1996, p. 60. QUINTILIEN (11, 3, 57) met en garde les orateurs contre les « modulations théâtrales qui vont jusqu'à imiter les débordements des ivrognes et des fêtards » (*modulatio scenica et nonnumquam ebriorum aut comisantium licentiae similis*).

⁵⁷ CICÉRON, *De orat.* 3, 224-225 ; QUINTILIEN 9, 3-14 ; KRUMBACHER 1920 ; BIVILLE. 1996c, 1997 ; LUQUE MORENO 2014, p. 105-145 ; SCHULZ 2014 ; JAKOBY 1996, p. 8-10.

4.2.1. Traits vocaux distinctifs : clare ~ lente

Ces traits, généralement binaires, mettent en jeu : la qualité de l'élocution, claire et sonore, ou confuse et indistincte ; l'intensité de l'émission sonore, faible ou forte, selon une échelle de nuances qui va de la parole chuchotée à la parole ordinaire, jusqu'aux cris et hurlements⁵⁸ ; le débit du rythme énonciatif, rapide ou lent, lié ou haché. Tous ces critères définissent un art du bien parler en société, tout en clarté et modération. Le soldat, personnage fruste et sanguin, est loin de ces normes prônées par l'idéal culturel romain : il crie (*uociferatio*, 773.1) et s'exprime précipitamment (*concite enuntiaandum*, 772.4). La clarté d'un énoncé, son degré d'audibilité et d'entendement (la façon dont il peut être perçu et compris), dépendent à la fois de la qualité d'élocution de l'émetteur et de la distance énonciative qui sépare les interlocuteurs (« proxémique », Biville 1996b). Donat utilise particulièrement le couple adverbial *clare*, « à voix haute, intelligible », et *lente*, « à voix basse, indistincte »⁵⁹, pour attirer l'attention sur des situations d'aparté et des changements d'allocutaire, qui nécessitent des variations d'intensité vocale :

282.2 : *QUIA ISTAM DUCIS : hoc quasi ad Gnathonem, sed lente ac sub lingua murmurat.*

« C'EST PARCE QUE TU L'AMÈNES : [il dit] cela comme s'il s'adressait à Gnathon, mais à voix basse et en parlant dans sa barbe [mot-à-mot : en marmonnant sous sa langue]. »

283.2 : *SINE BIDUUM HOC PRAETEREAT : et hoc lentius ; nam si aliter pronuntiaueris, secreta produntur.*

« LAISSE PASSER CES DEUX JOURS : [à dire] en baissant encore la voix, car si l'on prononce différemment, on trahit le secret. »

Dans la scène IV,4, qui révèle l'imposture de Chéréa sous le costume de l'eunuque, Térence, pour pimenter les étapes de la révélation, procède, entre les protagonistes présents sur scène, à un subtil et complexe jeu de changements d'allocutaires et d'apartés que décrypte Donat :

711.2 : *MIRUM NI TU : clare dicit ; quidam pressius putant.*

« [Phédria à Pythias] PAS ÉTONNANT, SI TOI TU : il s'exprime à voix haute ; certains pensent que c'est de manière plus étouffée. »

715.1 : *ORA ME : hoc lentius, ut sit causa non saeuendi.*

⁵⁸ Le débat, en 550.1-2, sur le sens du verbe *erumpere* (*emittere*, « exprimer », ou *exclamare*, « crier », *rumpere uocem*, « se casser la voix ») témoigne de l'intérêt de Donat pour le lexique lié à la voix.

⁵⁹ Sur ce sens tardif de *lente*, « inaudible, indistinct », cf. *TLL* 7, 1165, 21 et 1166, 3 (« notionne deflexa, de summissa uoce, non clara »), *ss.uu. lentus* et *lente*.

« [Phédria à Dorus] SUPPLIE-MOI : [il dit] cela moins distinctement, pour ne pas avoir à sévir. »

717 : *ACTUM EST SIQUIDEM : hoc rursus clare, et sic dicit tamquam adhuc iratus eunucho suo.*

« [Phédria à Dorus] TANT PIS POUR TOI SI : de nouveau à voix haute, et il le dit comme s'il était encore en colère contre son eunuque. »

4.2.2. Ambiguïtés intonatives : interrogation et ironie

À ces traits vocaux typologiques s'ajoutent les différentes tonalités à donner à l'énoncé et la nature des courbes mélodiques qui distinguent les divers types d'énonciation, assertive, interrogative, exclamative, injonctive. Celles-ci relèvent fondamentalement de l'oralité, et toutes ne disposent pas de marques formelles permettant de les différencier à l'écrit. Aussi Donat ne manque-t-il pas de guider les pas du lecteur dans leur interprétation⁶⁰, comme dans celle de *Di uestram fidem*, qui peut être compris comme une invocation (« que les dieux m'assistent »), une demande d'aide, ou comme une exclamation (« les dieux m'assistent »), l'expression d'une reconnaissance :

790.3 : *hic exclamare iam debet [...] 4 Mire egit personam admirantis per trinam apostropham.*

« il doit maintenant s'exclamer [...] Il a admirablement joué le rôle de l'admirateur, par une triple apostrophe [aux dieux, à lui-même, au soldat]. »

924 : *modo non inuocantis sed mirantis est : figura ἐπιμονή per ἐκφώνησιν facta.*

« ici il ne s'agit pas d'invoquer, mais d'admirer ; figure de l'*epimônê* (extension) réalisée par *ekphônêsis* (exclamation). »

Les cas d'ambiguïté interprétative ne sont donc pas rares, et Donat ne manque pas de les signaler et de les analyser⁶¹ :

171.1 : *OB HAEC FACTA ABS TE SPERNOR : hic duplex pronuntiatio est, uel per interrogationem uel per iuuidiosam exprobrationem. 2 Et melius uelut indicatiuo modo quam interrogatiuo profertur, hoc enim est multo grauius quam illud. 3 [...] Et cum interrogatione uel cum increpatione proferri potest.*

« [Phédria à Thaïs] POUR TOUT CE QUE J'AI FAIT, JE NE RÉCOLTE QUE TON MÉPRIS : deux prononciations sont ici possibles, soit avec interrogation, soit avec réprobation indignée. Et il vaut mieux [l'] énoncer sur le mode assertif

⁶⁰ En 473.1 : *QUAM LIBERALI FACIE : non narratiue laudat sed per interrogationem, quae maior fiducia est*, « QUEL NOBLE VISAGE : il n'en fait pas l'éloge sur le mode narratif, mais interrogatif, ce qui est le signe d'une plus forte adhésion », l'interprétation par *per interrogationem* surprend. On attendrait une interprétation exclamative. La glose ne s'appliquerait-elle pas plutôt au v. 475 ?

⁶¹ Cf. 653.1 *supra*, en 3.1.

plutôt qu'interrogatif : celui-ci est en effet plus lourd de sens que l'autre [...] On peut ainsi l'énoncer comme une interrogation ou comme un reproche. »

Ce sont surtout les interrogations qui retiennent l'attention de Donat, et particulièrement l'interrogation 'oratoire', qui n'appelle pas de réponse⁶², et qui ne se caractérise donc pas par le même type de courbe mélodique ascendante :

241.2 : *SIMUL CUM RE CONSILIUM AMISISTI : ergo haec interrogatio increpantis est nec desiderat responsionem.*

« AS-TU PERDU TOUTE VOLONTÉ, EN MÊME TEMPS QUE TA FORTUNE ? : cette interrogation est lourde de réprobation et n'appelle donc pas de réponse. » (cf. aussi 907.2)

1054.2 : *QUID VIS FACIAM ? : non est interrogatio sed ostendentis non esse quid faciat.*

« QUE VEUX-TU QUE JE FASSE ? : ce n'est pas une interrogation, mais une façon de montrer qu'il n'y a rien à faire. »

Elle offre en effet une large palette de nuances telles que la moquerie (*haec interrogatio irrisionis plena est*, 907.3), la stupéfaction (*non interrogat sed miratur*, 577), ou l'effroi (*non interrogat sed exhorrescit*, 992.1).

Une autre tonalité qui intéresse tout autant Donat est celle de l'ironie (*ironia* / εἰρωνεία, εἰρωνικῶς *dictum*, 785.4, *pronuntiandum*, 861.1), en raison du potentiel d'ambiguïté et des effets comiques qu'elle offre (Jakobi 1996, p. 148-149). L'ironie introduit en effet une distorsion entre le contenu informatif, sérieux, du message porté par les mots, et le ton moqueur sur lequel il est proféré et qui en retourne la signification. Elle est traitée par les grammairiens latins parmi les tropes, comme une sous-catégorie de l'allégorie, *aliud dicens*, *aliud significans*, « qui dit une chose et en signifie une autre » (Diomède, *GL* 1, 462) :

DONAT, *Ars* III, 6, p. 672, 402-404 : *ironia est tropus per contrarium quod conatur ostendens [...] Hanc, nisi grauitas pronuntiationis adiuuerit, confiteri uidebitur quod negare contendit.*

« L'ironie est un trope qui produit l'effet contraire de ce qu'elle prétend énoncer [...] Si elle ne va pas de pair avec un ton sérieux, elle paraîtra cautionner ce qu'elle prétend nier. »

Il arrive que l'on puisse hésiter entre une prononciation (et donc une signification) « normale » (*simpliciter*, « sans détour »), et un sens détourné, proféré sur un ton ironique :

403.2 : *MIRUM : melius per εἰρωνείαν pronuntiamus 'mirum' [...] 3 Sed potest etiam simpliciter pro admirantis gestu accipi.*

⁶² CICÉRON, *De or.* 3, 203 ; QUINTILIEN 9, 2, 15.

« ADMIRABLE ! : c'est mieux de prononcer *mirum* sur un ton ironique [...] Mais on peut aussi comprendre normalement, comme une manifestation d'admiration. »

Le parasite Gnathon se montre particulièrement habile à manier l'ironie (*locutio parasitica* εἰρωνιαία plena, 271.2) à l'égard du soldat Thrason :

1089.1 : *ISTI TE IGNORABANT* : figura διλογία ; ad utrumque enim pertinet, et ad laudem et ad uituperationem.

« CES GENS NE TE CONNAISSAIENT PAS : figure de la *dilogia* (« double sens ») ; [l'expression] s'emploie en effet à la fois pour la louange et pour le blâme. »

1090.1 : [*conlaudau*] *SECUNDUM FACTA ET V(irtutes) T(uas)* : et hoc ἄμφιβολον ; nam 'uirtutes' εἰρωνικῶς pro 'uitiis' ponuntur [...] 3 *Amarior est ironia in uitiosos homines quam ueritas.*

« J'AI FAIT TON ÉLOGE À LA MESURE DE TES ACTES ET DE TES MÉRITES : encore une amphibologie ; en effet 'qualités' est employé ironiquement à la place de 'défauts' [...] L'ironie est encore plus acerbe que la vérité quand elle vise des individus sans éducation. »

Mais il n'est pas le seul. L'espiègle et pétulante Pythias, toujours prête à rire et à se moquer, en fait également un usage régulier, aussi bien à l'égard de sa maîtresse Thaïs (861.1, 900.1) que de Phédria (660.1), Chéréa (908.2-3) ou Parménon (1023.2).

4.3. L'expression vocale des émotions

Typés par leurs voix et leurs façons de s'exprimer, les personnages le sont aussi par leur potentiel affectif et émotionnel, qui les fait réagir différemment aux différences de situations (*motus animi*), selon un code vocal lui-aussi éprouvé⁶³. Cette irruption de l'affectivité dans la rationalité du langage se traduit, vocalement, par des variations intonatives et rythmiques dans l'émission sonore, voire par la rupture de cette émission vocale (aposiopèse). Les interjections, par leur nature aux confins du langage articulé (Biville 1996a), sont un moyen privilégié d'expression des émotions :

716.1 *OIEI* : apte σχετλιασμόν rusticum posuit utpote serui ac nouicii. Et est deploratio ab eis sic dicta.

« AÏE AÏE AÏE ! : il a employé une interjection de plainte tout à fait adaptée à quelqu'un de frustré comme l'est un esclave [*sc.* Dorus], nouvellement recruté, qui plus est. C'est bien ainsi qu'ils se lamentent. »

636 : *HEM BIDUUM H(ic) M(anendum)* : 'hem' interiectio laborantis animi ; 'biduum' sic pronuntia ut longum nimiumque tempus.

⁶³ CICÉRON, *De orat.* 3, 216-219.

« HEIN ! DEUX JOURS, ICI, À RESTER ! : *hem*, interjection qui marque la détresse psychologique ; *biduum*, à prononcer comme s'il s'agissait d'une durée excessivement longue. »

Donat aide à entendre les différentes modalités et perturbations vocales qu'entraînent la passion amoureuse, heureuse ou malheureuse, la joie ou le désespoir, la peur, la colère, la surprise. Terrorisé à l'idée de devoir affronter le soldat Thrason, le couard Chrémès a bien du mal à promettre à Thaïs de se comporter en brave :

769.2 : *FACIAM* : *adiuuandum pronuntiatione est 'faciam' timide dictum.*

« JE LE FERAI : il faut montrer, dans la prononciation, que *faciam* est dit sur un ton craintif. »

La détresse du soldat Thrason, fou amoureux de Thaïs, et suppliant Gnathon de l'aider quand il comprend que celle-ci va lui échapper, est explicitée par Donat :

1055.2 : *PERFICE HOC PRECIBUS PRETIO UT : ἀσύνδετα uelut <uoce> afflicta et lassa pronuntianda sunt.*

« [DÉBROUILLE-TOI POUR QUE] EN LA PRIANT, EN Y METTANT LE PRIX : à prononcer en asyndète, d'une voix affligée et découragée. »

L'interrogatoire serré de Pythias par Thaïs après la disparition du soi-disant eunuque (v. 817-821) et les réponses embrouillées (*perplexe loqui* ; *non...dictura aperte*) que Pythias tente d'apporter, fournissent à Donat l'occasion d'analyser des formes d'élocution typiques de l'embarras craintif dans un cas, de l'énervement et de l'exaspération (*stomachus*) dans l'autre :

818.1-2 : *SCIO NESCIO A(BIIT) A(UDIVI) : mire ex dictis omnibus pauca decerpens et ostendit quid dixerit perplexe et stomachum saeuientis expressit dominae [...] 2 Acriter iratorum est repetere quae proxime dixerint quibus irascuntur.*

« JE SAIS... JE NE SAIS PAS... IL EST PARTI... J'AI ENTENDU DIRE... : de manière remarquable, en ne retenant que quelques mots de tout ce qu'elle [Pythias] a dit, il montre pourquoi celle-ci s'est exprimée confusément, tout en exprimant l'irritation et la violence de la maîtresse [...] Il est typique de ceux qui sont violemment en colère de répéter ce que viennent de dire ceux contre qui ils sont en colère. »

821.2 : *QUAM OB REM ? QUID F(ACTUM) E(ST) ? TACES ? : haec ἀσύνδετα instantis dominae uultum habitumque demonstrant.*

« POURQUOI ? QUE S'EST-IL PASSÉ ? TU TE TAIS ? : ces asyndètes révèlent l'expression du visage et l'attitude [vocale et corporelle] de sa maîtresse qui l'agresse de questions. » (Jakobi 1966, p. 119)

Certaines émotions sont si fortes qu'elles ne permettent même plus à la voix de s'extérioriser. Paralysé par la crainte des représailles quand il doit révéler au *senex* Déméa les frasques de ses deux fils, l'esclave Parménon n'arrive pas à parler :

977 : *LINGUA HAERET METU* : *Vergilius* « *et uox faucibus haesit* ».

« MA LANGUE EST PARALYSÉE PAR LA PEUR : Virgile [*Aen.* 2,774] : 'et sa voix resta figée dans sa gorge'. »

1056.1 : *NOVI TE* : *deest 'perfecisse', sed ubique gestu plus significat miles utpote infantissimus.*

« JE TE CONNAIS / JE SAIS QUE TU... : il manque *perfecisse* ('que tu en as été capable'), mais le soldat en dit en tout cas beaucoup plus en faisant un geste, vu qu'il est totalement incapable de parler. »

Donat évoque à plusieurs reprises la figure de l'aposiopèse, l'action de brusquement se taire, sans achever son propos sous le coup de l'indignation, de la colère ou d'une forte douleur, ce qui entraîne de devoir laisser la courbe intonative en suspens :

65.1 : *EGONE ILLAM QUAE ILLUM* : *familiaris ἔλλειψις irascentibus ; nam singula sic explentur [...] Etenim <nec> necesse habet nec potest complere orationem qui et secum loquitur et dolore uexatur. 2 Nam amat ἀποσιωπήσεις nimia indignatio.*

« QUE MOI JE LA... ELLE QUILLE... : ellipse familière à ceux qui sont en colère ; chaque segment peut en effet être ainsi complété [...] Et de fait, il n'a ni la nécessité ni la possibilité de compléter ce qu'il dit, celui qui se parle à lui-même en étant torturé par la douleur. Une indignation excessive se complait en effet dans les aposiopèses. »⁶⁴

Varron s'était déjà livré à une intéressante analyse linguistique de ce vers 'interjectif' :

CHARISIUS, *Ars* II, 16 (*De interiectione*), p. 315,7-12B : *praecise, inquit Varro, generat animi passionem, quod noui generis, cum non sit interiectio, sed ademptio, tamen interiecti animi causa uocitamus.*

« En s'interrompant, dit Varron, il génère l'expression d'une émotion. Ce procédé novateur, où il n'y a pas intercalation (*interiectio*) mais suppression, nous l'appelons tout de même *interiectio*, parce que vient s'intercaler l'expression d'une émotion. »

Il arrive aussi que ce soit l'interlocuteur qui soit empêché de continuer à parler, ainsi lorsque Thrason, tout à la fierté de se faire valoir, coupe la parole à Gnathon :

⁶⁴ JAKOBI 1996, p. 77 et n. 204 ; p. 116 et n. 298. Cf. aussi DONAT 797.2.

401.5 : *REX TE ERGO IN OCULIS SCILICET GESTIRE : uide inconditam properationem laudari se cupientis adeo ut non sinat uerba compleri quin praefestinet 'scilicet' et 'uere' dicere.*

« [GN.] AINSI DONC C'EST VERS TOI QUE LES YEUX DU ROI – [THR.] TOUT À FAIT ! – [GN.] SE TOURNAIENT CONSTAMMENT : voyez la précipitation incontrôlée d'un homme qui désire tellement susciter l'admiration qu'il ne laisse pas l'autre terminer sa phrase, en s'empressant de dire *scilicet* ('tout à fait') et *uere* ('absolument'). »

La manifestation la plus significative de cet impact des réactions émotionnelles sur la parole et son émission vocale, est sans aucun doute celle du fou rire de Pythias, dans l'une des dernières scènes de la pièce (V, 6). Les éclats de rire moqueurs et ostentatoires de la jeune femme à l'égard de Parménon, à l'intensité excessive (*persona cachinnans, nimium risum, multum rideat, uehementius cachinnare*) et prolongée (*lassa ridendo*) parasitent son émission verbale par les violentes secousses physiques qu'ils provoquent, et ne lui laissent pas suffisamment de souffle pour pouvoir s'exprimer normalement (*uix loqui posse, risu interrumpi uerba*) :

1002.2 : *persona cachinnans inducitur quaerens Parmenonem aspectuque eius ob nimium risum uix loqui posse.*

« C'EST SÛR QUE JAMAIS, DEPUIS LONGTEMPS, RIEN... : c'est un personnage en pleine crise de fou-rire qui entre en scène en cherchant Parménon et qui, à sa vue, rit tellement qu'elle peut à peine parler. »

1007.1 : *QUID RIDES PERGIN : ex huius uerbis ostendit quam multum rideat petulans puella. 2 PERII : proprie hoc uerbum est <eius> quae sit lassa ridendo.*

« QU'EST-CE QUE TU AS À RIRE ? TU CONTINUES ? : ces mots montrent de quel fou rire est prise l'effrontée jeune fille. 2 JE SUIS MORTE [DE RIRE] : cela montre, au sens propre, à quel point elle n'en peut plus de rire. »

1011 : *AT ETIAM PRIMO C. ET D. C. H. : haec omnia sic in scaena pronuntiata sunt ut risu interrumpi uerba puellae uiderentur.*

« ET DIRE QUE JE T'AVAIS PRIS, AU DÉBUT, POUR QUELQU'UN DE SUBTIL ET D'HABILE ! : tout cela a été prononcé sur scène de façon à montrer que les propos de la jeune fille sont entrecoupés de rires. »

1017.2 : *ETIAM RIDES : apparet eam ex huius stomacho uehementius cachinnare.*

« TU CONTINUES À RIRE » : il est manifeste que l'énervement de Parménon la fait s'esclaffer encore plus violemment. »

Cet immense éclat de rire juvénile illumine le final de la pièce, et la comédie répond à sa vocation comique, celle de faire aussi rire le spectateur.

5. *Adiuuandum est pronuntiationi* : la dimension corporelle de la parole orale

89.1 : *SANE QUIA VERO HAE MIHI PATENT SEMPER FORES : tolle 'sane' et 'uero' et pronuntiandi adiumenta uultumque dicentis, et in uerbis non negatio sed confessio esse credetur.*

« PARCE QU'ASSURÉMENT TA PORTE M'EST MANIFESTEMENT TOUJOURS OUVERTE : si on supprime *sane* et *uero*, ainsi que les informations portées par le ton [ironique] et l'expression [sarcastique] du visage du locuteur, on croira aussitôt que ce qui est dit par les mots est à prendre non comme une négation, mais comme une affirmation. »

Donat ne donne pas seulement à entendre les personnages, il les donne aussi à voir, comme pour mieux restituer la vocation première, spectaculaire, de la pièce (à moins que ce ne soit pour fournir un exercice appliqué d'art oratoire à son auditoire...). Il utilise pour cela divers verbes de monstration : *ostendere*, *(de)monstrare*, *significare*, *indicare*, ou encore *dicere*, 'dire', accompagné d'un circonstant indiquant une manifestation physique⁶⁵. La communication orale est multicanale, elle ne se limite pas au langage verbal ; celui-ci est indissociable de la kinésique corporelle (*motus*, *gestus*) qui lui est par nature associée, et qui peut même venir se substituer à lui. Cette dimension incontournable de la parole est au fondement de tout l'art dramatique de l'acteur, et fait partie intégrante de l'enseignement de l'art oratoire.

5.1. *Motus corporis, actio* : art dramatique et tradition rhétorique

La *Rhétorique à Hérennius* est la première à fournir une définition de ce langage corporel : *motus est corporis gestus et uultus moderatio quae probabiliora reddit ea quae pronuntiantur* (3, 26), « le mouvement du corps consiste en une maîtrise du geste et de la physionomie qui rend ce que nous disons plus convaincant » ; *est enim actio quasi corporis quaedam eloquentia, cum constet e uoce atque motu* (Cic., *Orat.* 55), « l'action est en effet comme un langage du corps, puisqu'elle consiste dans la voix et le geste »⁶⁶. À l'image de Quintilien qui, en 11, 3, 182, prend précisément l'exemple des vers 46-48 de l'*Eunuque*, lorsque

⁶⁵ Cf. DONAT, *Ph.* 211.1 : *SATIN SIC EST : hic locus actoris magis quam lectoris est. Ostenditur enim...*, « ET COMME ÇA, ÇA SUFFIT ? : ce passage relève plus du jeu de l'acteur que du lecteur. On y montre en effet... ».

⁶⁶ *RHET. HER.* 3, 19 et 26-27 ; *CIC., Orat.* 51-60 ; *De orat.* 3, 213-227 ; *QUINT.* 11, 3, 65-184. DUPONT 2000 ; 2017 ; RICOTTILLI 2000. Sur l'*hypocrisis* = *actio*, *pronuntiatio*, à savoir les gloses dramatiques relatives à la mise en scène et à la représentation théâtrale dans le commentaire de Donat à Térence, cf. BASORE 1908 ; DRUDE 1922 ; TALADOIRE 1951 ; MADYDA 1953 ; JAKOBI 1996, p. 10-14 ; GONZÁLEZ VÁSQUEZ 2004 ; KRAGELUND 2012 ; DEMETRIOU 2014.

Phédria se demande s'il doit ou non aller voir Thaïs (*hic enim dubitationis moras, uocis flexus, uarias manus, diuersos nutus actor adhibebit*, « à cet endroit en effet, l'acteur devra recourir à des pauses traduisant son hésitation, à des variations de ton dans la voix, à une gestuelle variée des mains et à des mouvements de têtes opposés »), Donat se livre à de pareils décryptages d'art dramatique, qui viennent compléter (*adiuuari*) ou remplacer (*ostendere*) le message porté par les mots et les inflexions de la voix (*pronuntiatione*) :

130.2 : *HOC AGITE AMABO* : *et conuenit ueluti nutu audientiam significantis et gestu hoc ipsum adiuuari.*

« ÉCOUTEZ-MOI, JE VOUS EN PRIE : et il convient d'accompagner ces mots, par exemple d'un signe de tête, pour montrer que l'on accorde son attention, et d'un geste. » (cf. aussi 657.2 : *nutu significare*)

188.2 : *MOS GERENDUS EST THAIDI* : *cum pronuntiatione et gestu, ut ostendat quae uis amoris sit, ut Thaidi mos geratur.*

« IL FAUT SE SOUMETTRE À LA VOLONTÉ DE THAÏS : [à dire] sur un ton et avec un geste qui montrent bien la force de l'amour, qui fait se soumettre à la volonté de Thaïs. »

523 : *NAM CUR QUERITET* : *in gestu ac uultu id quod restat ostenditur ; nam deest 'nescio'.*

« POURQUOI, SINON, ME POSERAIT-ELLE TOUTES CES QUESTIONS ? : c'est la gestuelle et l'expression du visage qui montrent la suite [*sc.* la perplexité de Chremes] ; il manque en effet *nescio*, 'je ne vois pas'. »

859.4 : *VIX ME CONTINEO QUIN INVOL(em) IN CA(pillum)* : *hoc gestu et digito et motu corporis est adiuuandum.*

« J'AI DU MAL À ME RETENIR DE LUI VOLER DANS LES PLUMES : il faut accompagner ces mots de toute une gestuelle, des doigts et d'un mouvement du corps. »

Dans la comédie, les personnages sont typés par leur kinésique, tout comme ils le sont par leur apparence physique et leur langage, et c'est tout particulièrement le cas des personnages 'inférieurs' comme les esclaves et les parasites (Jakobi 1966, p. 171) :

274.3 : *URO HOMINEM* : *sibi hoc gestu et uultu parasitico dicit.*

« JE LE FAIS MONTER EN PRESSION, LE BONHOMME : il se parle à lui-même, avec la gestuelle et la mimique typiques du parasite. »

274.5 : *UT FALSUS ANIMI EST* : *similiter et Parmeno secum seruili gestu.*

« COMME IL A TOUT FAUX ! : de la même façon Parménon [se parle] à lui-même, avec une gestuelle typique de l'esclave. »

Dans leur cas, leur jeu relève davantage de la pantomime, comme le montre le nom du personnage traditionnel *Sannio*, explicité par Nonius, et avant lui, par Cicéron :

Nonius 61,4-10 : *SANNIONES dicuntur a sanna. Qui sunt in dictis fatui et in motibus et in schemis. Terentius in Eunucho : « Solus Sannio seruat domi ». Cicero, De oratore, lib. II : « Quid enim potest esse tam ridiculum quam Sannio est ? Qui ore, uultu, imitandis motibus, uoce, denique corpore ridetur ipso.*

« Le nom des *sanniones* (les ‘grimaçants’) dérive de *sanna* (‘grimace’). Ce sont des bouffons dans leurs propos comme dans leurs mouvements et leurs attitudes. Térence dans l’*Eunuque* (780) : ‘Sannion surveille seul la maison’. Cicéron, au livre II de *Sur l’orateur* (2,251) : ‘Qu’est-ce qui peut en effet faire autant rire que Sannion ? Chez lui, c’est sa bouche, son visage, ses gestes imitatifs, sa voix, en un mot tout son corps, qui provoquent le rire. »

5.2. *Habitus, gestus : posture et gestuelle*

Avant même de parler, dès leur entrée en scène (*inducitur*), les personnages sont caractérisés par leur attitude et leur apparence physique, faites de traits typologiques conventionnels et de réactions spécifiques à chaque situation d’interlocution : vêtement (*uestitus, ornatus*)⁶⁷, allure générale (*habitus*), démarche (*incessus*), gestuelle (*gestus*), expressions du visage (*uultus*). Le jeune Chéréa, après une nuit bien arrosée, reprend peu à peu ses esprits, mais ne maîtrise encore ni son élocution (cf. *supra*, en 4.1.2) ni sa démarche :

727.1 : *hic semigrauis inducitur uino Chremes priorum memor, titubans.*

« ici entre en scène Chrémès, bien imbibé d’alcool, qui se souvient de ce qui s’est passé, mais qui titube. »

729.1 : *NEQUE PES (neque mens satis suom officium facit) : ad incessum, NEQUE MENS : ad facta et dicta.*

« NI LES PIEDS (NI LA TÊTE NE REMPLISSENT BIEN LEUR RÔLE) : *neque pes* pour la démarche, *neque mens* pour l’action et la parole. »

L’entrée en scène dynamique du parasite Gnathon (II,2), sûr de lui et fier de la condition sociale qu’il a acquise (232.1), contraste avec l’allure miséreuse et le comportement éteint de l’une de ses anciennes connaissances, qui a connu des revers de fortune (238.1) :

232.1 : *DI IMMORTALES... : in hac scaena non stans sed quasi ambulans persona inducitur. Constitit tamen aliquantum intuens spectatores, dum secum loquitur.*

⁶⁷ On sait quel rôle joue, dans l’*Eunuque*, la substitution de vêtement entre Chéréa et l’eunuque Dorus.

« GRANDS DIEUX ! : dans cette scène est présenté un personnage non pas statique, mais comme s'il était en train de marcher. Il s'arrête toutefois un bon moment, en regardant les spectateurs, tandis qu'il se parle à lui-même. »

238.1 : *HEM QUO REDACTUS SUM : uel habitum suum uel corpus ostendens hoc dicit.*

« VOILÀ À QUOI J'EN SUIS RÉDUIT : en disant cela, il montre sa tenue ou sa condition physique. »

En IV, 7 le soldat Thrason, bien décidé à tirer réparation par les armes de l'affront qu'il a subi, fait une entrée fracassante en *imperator* de pacotille, en vociférant (*uociferatio*, 773.1) une série d'ordres aussi précipités (*concite enuntiantum*, 772.4) que sa démarche (*concito cursus*) :

771.1 : *HANCINE EGO UT CONTUMELIAM T. I. I. M. A. G. : hic rursus inepti uanitas militis demonstratur ad amicam tamquam ad hostile exercitum pergentis irritato animo, concito cursu, undanti chlamyde, trepidi et quatientis caput.*

« de nouveau sont mis en scène ici la vanité et la stupidité du soldat qui se précipite chez sa maîtresse comme s'il allait affronter une armée ennemie, tout plein de rage, d'un pas précipité, la chlamyde au vent, tremblant [de colère] et agitant la tête. »

Gestus, terme générique, désigne toute la kinésique corporelle qui accompagne et complète (*adiuuare*) l'émission verbale, comme celle de l'enjôleuse Thaïs établissant avec Phédria un contact physique de plus en plus rapproché, pour mieux l'embobiner et lui faire oublier son éviction de deux jours au profit du soldat :

90.4 : *MISSA ISTAEC FACE : sed bene intellegit qui hoc a meretrice ridente molliter et osculum porrigente dici accipit.*

« NE PENSE PAS À CELA : mais la bonne interprétation, c'est de comprendre qu'en disant cela, la courtisane sourit voluptueusement et lui envoie un baiser. »

95.3 : *NE CRUCIA TE OBSEURO ANIME MI <MI> PHAEDRIA : haec rursus nisi amplectens adolescentem mulier dixerit, uidebitur 'ne crucia te' sine affectu dicere. Sed sic dicit 'ne crucia te' et eo gestu quasi in eo et ipsa crucietur.*

« NE TE TORTURE PAS, JE T'EN SUPPLIE, MON CHÉRI, MON CHER PHÉDRIA : une fois de plus, si elle ne prend pas le jeune homme dans ses bras en disant cela, la courtisane aura l'air de dire 'ne te torture pas' sans rien ressentir. Mais elle dit 'ne te torture pas' sur le ton et avec le geste qu'il faut pour faire croire qu'elle aussi est torturée par la situation. »

96 : *NON POL QUO QUEMQUAM PLUS AMEM : hoc totum nimis blande et cum contractatione adolescentis dicit meretrix.*

« JE TE JURE QU'IL N'Y A PERSONNE QUE J'AIME PLUS QUE TOI : tout cela, la courtisane le dit sur un ton particulièrement enjôleur, et en tripotant amoureusement le jeune homme. »

Ou la même Thaïs requérant l'attention de ses interlocuteurs :

130.2 : *HOC AGITE* : *et conuenit ueluti nutu audientiam significantis et gestu hoc ipsum adiuuari.*

« ÉCOUTEZ DONC : ces mots doivent s'accompagner d'un signe de tête et d'un geste qui montrent que l'on accorde son attention. »

Les éléments déictiques ne prennent tout leur sens que dans le contexte matériel de l'interlocution et gagnent parfois à être explicités :

595.2 : *VENTULUM HUIC SIC FACITO DUM LAVAMUR* : *demonstratiuum et gestu explicandum.*

« ÉVENTE-LA DOUCEMENT, COMME CELA, PENDANT QUE NOUS ALLONS NOUS Baigner : le démonstratif [*sic*, 'comme cela'] a besoin d'être explicité par un geste. »

Gestire, *gesticulatio* et *gesticulose*, plus marqués que *gestus*, peuvent être connotés plus négativement, comme marques d'excès. Ils traduisent une vivacité expressive de comportement, comme chez les tout jeunes gens ou les parasites :

903 : *NEQUE POL [...] AUSIM* : *totum garrule et gesticulose, ut puellam cum adulescentulo fabulari uideas* (cf. *supra*, en 4.1.2)

232.3 *DI IMMORTALES* : *admirantis exclamatio est cum parasiti gesticulatione.*

« GRANDS DIEUX ! : exclamation qui traduit la stupéfaction, avec la mimique propre au parasite. » (Jakobi 1996, p. 171)

Ils peuvent aussi être appelés par des réactions émotionnelles, comme l'explique Donat à propos du monologue de Chérea, quand celui-ci, tout à l'excitation d'avoir réussi à séduire la jeune fille, cherche quelqu'un à qui raconter sa bonne fortune :

555.2 : *QUID GESTIAM* : 'gestire' <est> motu corporis monstrare quid sentias (var. en 3 : *sensum corporis gestu indicare*)

« POURQUOI JE SUIS EXCITÉ : *gestire*, c'est montrer par le mouvement de son corps ce que l'on ressent »,

ce qui, selon Donat, relève avant tout du comportement de l'animal, privé de la parole (*quod magis animalium est mutorum*, 555.3).

5.3. *Vultus* : l'expression du visage

Les gestes ne se conçoivent pas sans les mimiques faciales qui leur correspondent, et qui emphatisent le propos :

224.3 : *STAT SENTENTIA* : *et uultu et gestu magis spectabile quod dixit 'stat sententia'.*

« MA DÉCISION EST PRISE : l'expression du visage et la gestuelle rendent encore plus spectaculaire le fait qu'il ait dit 'ma décision est prise'. »

427.1 : *QUID EST : haec interrogatio gestum uultumque continet alacris cuiusdam et certi quod laudandus sit.*

« QU'EST-CE QU'IL Y A ? : cette question implique la gestuelle et la physionomie de quelqu'un [*sc.* Thrason] qui s'anime en croyant qu'on va le féliciter [pour son 'bon' mot éculé]. »

Dans la préface du commentaire à l'*Eunuque*, Donat signale que la représentation de la pièce se fit avec des acteurs qui « à cette époque-là, étaient encore masqués », *agentibus etiam tunc personatis (Praef. I,6)*. Les masques ne pouvant être porteurs que d'expressions stéréotypées et figées, il est difficile, dans ces conditions, de comprendre, d'un point de vue scénique, les nombreux jeux de physionomie que signale et explicite Donat dans son commentaire. Il faut sans doute en déduire qu'en s'intéressant à ces jeux de physionomie, Donat avait manifestement en vue la 'performance' du texte dans l'enseignement contemporain, à forte orientation rhétorique, et d'éventuelles prestations théâtrales. Cela semble être confirmé par le commentaire qu'il fait au vers 716 de l'*Andrienne*, à propos de l'importance du rôle de Mysis, bien qu'il s'agisse d'un personnage féminin :

Don., *Andr.* 616.1 : *...Mysidi [...] hoc est personae femineae, siue haec personatis uiris agitur, ut apud ueteres, siue per mulierem, ut nunc uidemus.*

« que le rôle soit joué par des hommes masqués, comme jadis, ou par une femme, comme nous le voyons de nos jours. »

Le visage, par sa plasticité, se prête aux expressions les plus diverses, en relation avec le caractère des personnages et les situations qu'ils vivent : *hoc quasi supplicantis uultu ad irrisionem dicitur* (281.1), « il dit cela en prenant une expression de suppliant, pour se moquer de lui » ; *cum fiducia et alto uultu pronuntiat* (469.2), « c'est prononcé sur un ton assuré et avec une mine altière » ; *uultu eo dicitur quo debuerat dicere et laesus [...] et confidens* (472.3), « c'est dit avec l'expression du visage qu'aurait eue un homme blessé mais néanmoins sûr de son fait ». Ces expressions et mimiques peuvent venir éclairer, renforcer (*adiuuare, accomodato*) ou contredire (*nec...consentientis*) le message verbal : *uultu accomodato ad reprehensionem pronuntiantum est* (131.2), « à prononcer avec la mimique qui convient à une critique ». Le conseil donné par Thaïs au timoré Chrémès révèle, tout comme la réponse qu'il lui fait, la terreur que ressent ce dernier à la pensée de devoir affronter le soldat Thrason :

769.1 : *FAC ANIMO HAEC PRAESENTI DICAS : haec non dicerentur a Thaide nisi in illius uultu pauor nimius appareret.*

« TÂCHE, UNE FOIS EN SA PRÉSENCE, DE LUI PARLER FERMEMENT : Thaïs n'aurait pas besoin de dire cela si son visage [celui de Chrémès] ne trahissait pas une expression de profonde terreur. »

769.2 : *FACIAM* : *adiuuandum pronuntiatione est 'faciam' timide dictum.*

« JE LE FERAI : il faut montrer par la prononciation que *faciam* est dit sur un ton peu assuré. »

Thaïs, elle, n'a peur de rien, et elle est aussi fausse dans ses mimiques qu'elle l'est dans ses propos et sa gestuelle :

174.3 : *FACIAM UT IUSSERIS* : *nec uoluntate nec uultu consentientis hoc ait meretrix, sed callide temptat omnia.*

« JE FERAI CE QUE TU AURAS DÉCIDÉ : elle n'en a pas l'intention, et l'expression de son visage n'est pas en accord avec ce qu'elle dit, mais en rouée qu'elle est, elle tente le tout pour le tout. »

Donat ne manque pas d'éclairer les indications métathéâtrales implicitement contenues dans le texte de Térence, tout en proposant ses propres interprétations scéniques :

559.3 : *QUID ME ADSPECTAS QUID TACES* : *his duabus interrogatiunculis descripsit uultum dicturi.*

« QU'EST-CE QUE TU AS À ME REGARDER COMME ÇA ? POURQUOI NE DIS-TU RIEN ? : par ces deux petites questions, il a décrit l'expression du visage de celui qui va prendre la parole. »

572 [sic = 575] : *NUM PARVA CAUSA AUT PARVA RATIO EST* : *sic illata est interrogatio quasi ad hanc adnuere et uultu consentire Antipho sit coactus.*

« N'EST-CE PAS UNE RAISON SUFFISANTE OU UN MOTIF SUFFISANT ? : la question est posée de telle façon qu'Antiphon est contraint d'opiner de la tête et de manifester son approbation par l'expression de son visage. »

Donat est particulièrement attentif aux changements de physionomie qui traduisent des changements d'attitudes et de réactions :

273.2 : [*quia tristis es*] *NIHIL QUIDEM* [*ne sis*] : *dicens 'nihil' mutauit uultum Parmeno in laetitiam. Ideo illi facete Gnatho hoc ipsum agenti 'ne sis' dixit, ut probaret tristem fuisse.*

« [GN. PARCE QUE TU AS L'AIR CONTRARIÉ.] PA. MAIS PAS DU TOUT. [GN. NE LE SOIS PAS] : en disant *nihil* ('pas du tout'), Parménon a changé de visage, pour paraître joyeux. C'est pourquoi, de manière spirituelle, juste au moment où il changeait d'expression, Gnathon lui a dit 'ne le sois pas', pour lui prouver qu'il avait l'air contrarié. »

À propos de l'emploi des adjectifs *tristis* et *alacris*, Donat explicite bien le changement d'expression qu'ils traduisent sur le visage de Chéréa, le passage de la tristesse d'avoir perdu la trace de la jeune fille, à l'espoir de la retrouver quand il rencontre Parménon :

304.1 : *QUID TU TRISTIS* : *proverbiale est in hominem perturbatum et incerti uultum*. 4 *QUID TU ES ALACRIS* : *alacritas est mutatio quaedam uultus gestientis in spem aliquam*.

« POURQUOI AS-TU L'AIR TRISTE ? : se dit proverbialement d'un homme perturbé et au visage troublé. POURQUOI CETTE GAÏÉTÉ SOUDAINE ? : *alacritas* ('gaieté soudaine') se dit d'un changement d'expression du visage qui s'anime à la perspective d'un espoir. »

Et dans le visage, ce qu'il y a de plus expressif ce sont les yeux, qui peuvent « briller de joie ou se voiler de tristesse » (Quint. 11, 3, 75). Les yeux sont dotés d'un pouvoir particulièrement signifiant, et le regard peut, à lui seul, avoir la même efficacité que le plus explicite des propos :

987.3 : *ALIUD EX ALIO MALUM* : *hoc separatim dixit senex, fixis in Parmenonem oculis*.

« ET VOILÀ UN AUTRE MALHEUR APRÈS L'AUTRE : le vieillard l'a dit en aparté, en fixant des yeux Parménon » [d'un regard accusateur, comme le montre la réaction de Parménon qui, sans avoir entendu, a compris le sens de ce regard, et cherche immédiatement à se disculper : *Ere, ne me spectes, me impulsore haec non facit* (988), « maître, ne me regarde pas [comme ça], je n'y suis pour rien dans ce qu'il a fait ».]

La finalité d'un commentaire littéraire comme celui « de Donat » à *L'Eunuque*, consiste avant tout à rendre compréhensible et signifiant le texte qu'il étudie, en l'analysant en séquences discursives successives. La recherche du sens est donc au cœur du commentaire, et ce sens est essentiellement porté par les mots. Mais l'analyse de Donat ne s'arrête pas à cette seule démarche intellectuelle de compréhension et d'établissement du sens, dont les compétences relèvent du grammairien. La seule fréquence d'occurrence du verbe *pronuntiare* et de son corollaire *pronuntiatio* suffirait à montrer l'importance que le commentaire accorde aussi à la 'mise en acte' de la pièce, à son oralisation, en jouant pour cela, par-delà le saut chronologique de six siècles, sur deux plans de réalisation vocale : celui des intentions de l'auteur et de l'oralité perdue des représentations théâtrales du temps de Térence, et celui, contemporain, de l'enseignement du grammairien qui, en plus de la lecture expressive, à voix haute, laisse ouverte la possibilité de 'mises en actes', au moins partielles, de la pièce de Térence. Si le commentaire occulte totalement la dimension musicale de la pièce et n'évoque que rarement sa dimension métrique, sa dimension orale, conçue au sens large comme interaction entre la voix, la gestuelle et la mimique, dans la tradition rhétorique de l'*actio* / *pronuntiatio*, est fondamentale. Que la comédie de *L'Eunuque* ait pu encore, au temps de Donat, être jouée pour elle-même, ou qu'elle n'ait servi qu'aux besoins de l'enseignement, tout autant grammatical que rhétorique (l'*Ars* de Donat intègre ces deux composantes), il n'en reste pas moins que le commentaire fournit, jusqu'à nos jours, des clés pour continuer à faire vivre le texte, ou plutôt les deux textes,

dans leur oralité antique perdue, comme dans nos propres interprétations et représentations mentales.

BIBLIOGRAPHIE

Éditions de textes anciens

BARSBY J. 1999, *Terence, Eunuchus*, Cambridge (2012 Online).

D'ALESSANDRO P. 2004, *Rufini Antiochensis Commentaria in metra Terentiana et De compositione et de numeris oratorum*, Hildesheim.

HOLTZ L. 1981, *Ars Donati* (cf. *infra*).

HYPERDONAT, 2011, *Aeli Donati in Eunuchum Terenti commentum*, Bruno Bureau, Christian Nicolas, Emmanuelle Raymond (eds), édition, traduction et annotation critique, Lyon, <<https://hyperdonat.huma-num.fr>>.

KEIL H. 1855-1880, *Grammatici Latini (GL)*, 1-8, Leipzig (repr. Hildesheim, 1961 ; Cambridge, 2010).

MAROUZEAU J. 1942 (rééd. 1967), *Térence, Comédies*, tome I : *Andrienne, Eunuque*, Paris.

WESSNER P. 1902 (repr. 1967), *Aeli Donati quod fertur Commentum Terenti*, Leipzig, vol. I (*Donati commentum Eunuchi*, p. 263-497).

ZWIERLEIN O. 1970, *Der Terenzkommentar des Donat in Codex Chigianus H VII 240*, Berlin.

Études modernes

AUGOUSTAKIS A. – TRAILL A. 2013, *A Companion to Terence*, Chichester.

AX W. 1986, *Laut, Stimme und Sprache. Studien zu drei Grundbegriffen der antiken Sprachtheorie*, Göttingen.

BARSBY J. 2000, « Donatus on Terence: The Eunuchus Commentary », in *Dramatische Wäldchen: Festschrift für Eckard Lefèvre zum 65 Geburtstag*, E. Stärk, G. Vogt-Spira (Hrsg.), Hildesheim, p. 491-513.

- BASORE J.W. 1908 (repr. 2013), *The scholia on hypokrisis in the Commentary of Donatus*, Baltimore.
- BIVILLE F. 1990, « Autonomie et dépendance phonétiques dans le mot latin », *Bulletin de la Société de Linguistique* 85, p. 137-159.
- 1996a, « Le statut linguistique des interjections en latin », in *Aspects of Latin, Papers from the Seventh International Colloquium on Latin Linguistics, Jerusalem, 19-23 April 1993*, H. Rosén (ed.), Innsbruck, p. 209-220.
- 1996b, « Niveaux de voix et relations spatiales : Énonciation, lexique et syntaxe », in *Akten des VIII. internationalen Kolloquiums zur lateinischen Linguistik* (Eichstätt, 24-28 avril 1995), A. Bammesberger – F. Heberlein (Hrsg.), Heidelberg, p. 125-137.
- 1996c, « Ce que révèle la voix : Analyse de quelques voix romaines transmises par la littérature latine », *Bollettino di Studi Latini* 26, p. 55-68.
- 1997, « La voix signifiante », in *Les structures de l'oralité en latin*, J. Dangel et C. Moussy (éd.), *Lingua Latina* 4, Paris, p. 147-154.
- 1998, « *Bacciballum* (Pétr. 61,6), “une sacrée nana”. Composés tautologiques en latin », in *Moussyllanea, Mélanges de linguistique et de littérature anciennes offerts à Claude Moussy*, B. Bureau et C. Nicolas (eds.), Louvain-Paris, p. 61-68.
- 2022, « Qu’y a-t-il de ‘grammatical’ dans le commentaire de Servius à Virgile ? », in *Ars et Commentarius*, A. Garcea et D. Vallat (éds.), Turnhout, sous presse.
- à paraître, « Terence’s Papyri and Latin grammatical tradition », in *Philological, literary, linguistic and historical insights from Latin papyri* (PLATINUM final colloquium, Naples 4-6 July 2022), M. C. Scappaticcio (ed.), Cambridge.
- BUREAU B. – NICOLAS C. 2014, « *Hoc enim apud se* : la conscience de l’aparté et ses potentialités comiques chez Donat, commentateur de Térence », in *L’aparté dans le théâtre antique : un procédé dramatique à redécouvrir*, P. Paré-Rey (éd.), Saint-Denis, p. 251-294.
- 2016, « Le lectorat de Donat, commentateur de Térence », *Rursus* 9 (Commentaires anciens. Pragmatique et rhétorique), n.p.
- CHARPIN F., 1977, *L’idée de phrase grammaticale et son expression en latin*, Paris.

- DEMETRIOU C. 2014, « Aelius Donatus and his commentary on Terence's comedies », *The Oxford handbook of Greek and Roman Comedy*, in M. Fontaine – A.C. Scafuro (eds.), Oxford, p. 782-799.
- DESBORDES Fr. 1990, *Idées romaines sur l'écriture*, Villeneuve d'Ascq.
- DRUDE H. 1922, *Quid Donati commentarius de re scaenica doceat, exponitur*, Diss. Univ. Rostock.
- DUMONT, J.-C. 2008, « Térence, L'Eunuque : Thrason retournera-t-il chez Thaïs ? », *REL* 86, p. 41-48.
- DUPONT F. 2000, *L'orateur sans visage. Essai sur l'acteur romain et son masque*, Paris.
- DUPONT F. – LETESSIER P. 2017, *Le théâtre romain*, Paris.
- DUTSCH D. 2013, « Towards a Roman Theory of theatrical gesture », in *Performance in Greek and Roman theater*, G.W. Mallory-Harrison – V.J. Liapis (eds.), Leiden, p. 409-431.
- FONTAINE M. – SCAFURO A.C. 2014 (eds.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford.
- GAMMACURTA T. 2006, *Papyrologica Scaenica*, Alessandria.
- GONZÁLEZ VÁSQUEZ C. 2004, *Diccionario del teatro latino : léxico, dramaturgía, escenografía*, Madrid.
- HAVET L. – REINACH T. 1894, « Une ligne de musique antique », *REG* 7, p. 196-203.
- HOLTZ L. 1981, *Donat et la tradition de l'enseignement grammatical : étude sur l'Ars Donati et sa diffusion (IV^e-IX^e siècle), et édition critique*, Paris.
- JAKOBI R. 1996, *Die Kunst der Exegese im Terenzkommentar des Donat*, Berlin.
- KASTER R.A. 1988 (1997²), *Guardians of Language: The Grammarian and Society in Late Antiquity*, Berkeley.
- KRAGELUND P. 2012, « Evidence for performances of republican comedy in fourth-century Rome », *CQ* 62, p. 415-422.
- KRUMBACHER A. 1920, *Die Stimm- und Rednerbildung im Altertum bis auf die Zeit Quintilians*, Diss. Würzburg, Paderborn.
- LUQUE MORENO J. 1995, *De pedibus, de metris. Las unidades de medida en la rítmica, y la métrica antiguas*, Granada.

- 2006a, *Accentus / προσφῳδία: El canto del lenguaje. Representación de los prosodemas en la escritura alfabética*, Granada.
- 2006b, *Puntos y comas. La grafía de la articulación del habla*, Granada.
- 2014, *Hablar y Cantar. La música y el lenguaje (concepciones antiguas)*, Granada.
- 2018, *Conspectus metrorum. Guía práctica de los versos latinos*, Granada.
- MADYDA W. 1953, *De Donato histrionum praeceptore*, Bratislava.
- NICOLAS C. 2008, « À la recherche des fins d'acte et des fins de scène dans les comédies de Térence lues par Donat », in *Commencer et finir : débuts et fins dans les littératures grecque, latine et néolatine*, B. Bureau – C. Nicolas (éds.), Paris, vol. 2, p. 595-620.
- NOCCHI MACEDO G. – SCAPPATICCIO M.C. (éds.) 2017, *Signes dans les textes, textes sur les signes. Érudition, lecture et écriture dans le monde gréco-romain*, Liège.
- PÄLL J. 2004, « CIL IV.2305 : Ein Fragment römischer Musik ? », *ZPE* 148, p. 313-315.
- PÖHLMANN E. 1970, *Denkmäler altgriechischer Musik. Sammlung, Übertragung und Erläuterung aller Fragmente und Fälschungen*, Nürnberg.
- QUESTA C. 2007, *La metrica di Plauto e di Terenzio*, Urbino.
- RICOTTILLI L. 2000, *Gesto e parola nell'Eneide*, Bologna.
- SCAPPATICCIO M.C. 2012, *Accentus, distinctio, apex. L'accentazione grafica tra Grammatici Latini e papiri virgiliani*, Turnhout.
- SCHULZ V. 2014, *Die Stimme in der antiken Rhetorik*, Göttingen.
- SOLIN H. 2003 (1982¹), *Die griechischen Personennamen in Rom*, 3 vol., Berlin.
- SOUBIRAN J. 1988, *Essai sur la versification dramatique des Romains. Sénaire iambique et septénaire trochaïque*, Paris.
- TALADOIRE B.-A. 1951, *Commentaires sur la mimique et l'expression corporelle du comédien romain*, Montpellier.
- VALETTE-CAGNAC E. 1997, *La lecture à Rome : rites et pratiques*, Paris.
- VALLAT D. 2013, « Sic pronuntiandum : lecture et prononciation des poèmes de Virgile d'après les commentaires antiques », *Eruditio Antiqua* 5, p. 55-94.

- VELAZA J. 2007, *La historia del texto de Terencio en la Antigüedad*, Barcelona.
- VICTOR B. 2013, « History of the Text and Scholia », in *A Companion to Terence*, A. Augoustakis – A. Traill, Chichester, p. 342-362.
- 2014, «The Transmission of Terence», in *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, M. Fontaine – A.C. Scafuro (eds.), Oxford, p. 699-715.
- WAHL K.U. 1974, *Sprecherbezeichnungen mit griechischen Buchstaben in den Handschriften des Plautus und Terenz*, Tübingen.
- WILLE G. 1967, *Musica romana*, Amsterdam.
- WINGO E.O. 1972, *Latin Punctuation in the Classical Age*, La Haye.