Masques, gestuelle, costumes et accessoires

Isabelle David

► To cite this version:

Isabelle David. Masques, gestuelle, costumes et accessoires : quelques remarques sur la part du discours visuel dans l'Eunuque de Térence. Vita Latina, 2008, 179, pp.18-30. hal-03113939

HAL Id: hal-03113939

<https://hal.science/hal-03113939>

Submitted on 18 Jan 2021

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

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

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives| 4.0 International License

Masques, gestuelle, costumes et accessoires: quelques remarques sur la part du discours visuel dans l'*Eunuque* de Térence

Isabelle David

Citer ce document / Cite this document :

David Isabelle. Masques, gestuelle, costumes et accessoires: quelques remarques sur la part du discours visuel dans l'*Eunuque* de Térence. In: Vita Latina, N°179, 2008. pp. 18-30;

http://www.persee.fr/doc/vita_0042-7306_2008_num_179_1_1265

Document généré le 24/05/2016

Masques, gestuelle, costumes et accessoires : quelques remarques sur la part du discours visuel dans l'*Eunuque* de Térence

L'*Eunuque* est un texte de théâtre, et il faut donc le lire comme tel, c'est-à-dire comme un texte destiné à être représenté. Les mots ne comptent pas seuls, dans leur immatérialité : ils deviennent matière sonore, destinés à être dits et chantés, et s'incarnent dans des personnages mis en scène. Le public ne se contente pas de lire, mais entend et voit. Nous savons peu de choses sur ce que le public de Térence entendait, mais nous pouvons un peu mieux prendre la mesure de ce qu'il voyait. Manquent certes les didascalies des dramaturges modernes, et, évidemment, les captations audiovisuelles. Une enquête sur la part de spectacle de la représentation dramatique, bien que partielle, est malgré tout possible, grâce aux éléments inscrits au cœur du texte lui-même.

Dans le cadre de cet exposé, nous nous limiterons à trois aspects, qui concernent la représentation matérielle du personnage et nous orienteront vers sa définition, le plus souvent : les masques, les costumes et les accessoires, la gestuelle enfin. Nous nous interrogerons sur la signification de ce discours qui n'est pas verbal, mais bien visuel. Mais de même qu'il n'y a pas de texte de théâtre sans mise en scène, il n'y a pas de mise en scène sans texte : l'intérêt n'est pas seulement d'étudier le visuel en soi, mais de le mettre en rapport avec le verbal et d'étudier l'interaction entre les deux discours.

Notre propos s'attachera d'abord aux masques, puis au costume, plus exactement à un exemple de costume précis, celui de l'eunuque, riche de significations. Nous ferons pour finir quelques remarques sur la scène visuellement passionnante de l'assaut de la maison de Thaïs, en portant notre intérêt sur la gestuelle et les accessoires.

1. Les masques

Pour des raisons qu'il serait trop long d'exposer ici, nous pensons que les pièces de Térence étaient jouées masquées, conservant de la comédie nouvelle grecque

son système de masques. Ce point nous paraît assuré¹, mais il faut néanmoins le présenter avec prudence, car le port du masque sur la scène comique romaine dès l'époque de Térence est une question controversée.

La *nea* est un théâtre de types, et à ces types correspondent des masques. Or, nous disposons sur ces derniers d'un document irremplaçable, une liste de quarante-quatre masques établie dans son *Onomasticon* par Julius Pollux, un lexicographe du II^e siècle de notre ère. Ce catalogue pose maints problèmes, dont la rédaction tardive, et la question des sources ne sont pas les moindres. Malgré cette difficulté, la tâche s'impose de chercher une correspondance entre les personnages de l'*Eunuque* et les masques de Pollux, si nous voulons nous mettre la pièce de Térence sous les yeux, et comprendre les enjeux d'un théâtre masqué comme celui de la comédie ancienne. Le problème que nous nous poserons est celui de savoir dans quelle mesure le masque du personnage est un programme. Voyant apparaître un masque en scène, le public identifie immédiatement le type de personnages auquel il appartient, mais le masque indique-t-il pour autant l'entière personnalité du personnage, c'est-à-dire son caractère et son comportement futur ? Quelles sont les attentes des spectateurs à la vue du masque, et comment le dramaturge leur répond-il ? Telles sont les questions que nous nous proposons de traiter, au fur et à mesure que nous chercherons chez Pollux les masques à même de correspondre aux personnages de l'*Eunuque*.

Les personnages de l'Eunuque et les masques de Pollux

Des précautions s'imposent. D'une part, rappelons que les descriptions physiques dans le texte de Térence sont assez rares, et peu précises. Cela ne facilite pas notre tâche. Quant au catalogue de Pollux, d'autre part, nous ne pouvons l'exploiter que sous conditions, en ayant conscience tout d'abord qu'il concerne le théâtre grec, ensuite que nous n'avons aucune assurance qu'il s'agisse là d'une liste exhaustive et canonique. Il y a même fort à parier qu'il s'agit du contraire. Le catalogue reste malgré tout le seul document du genre dont nous disposons, et, en particulier, il est extrêmement précieux pour l'exploitation du matériel archéologique parvenu jusqu'à nous. Cette liste est organisée selon une distinction de sexe, d'âge, de statut, et parfois de profession. Les masques d'hommes ouvrent la marche, masques d'hommes âgés de statut libre, puis jeunes gens de statut libre, enfin esclaves. Suivent les masques féminins, dont la classification est moins rigoureuse. L'âge reste assez clairement indiqué, mais le statut ne l'est pas toujours.

Tentons à présent de trouver pour chaque personnage de l'*Eunuque* le masque qui pourrait lui correspondre, en ayant conscience que, en raison des réserves qu'impose l'exploitation du catalogue, les correspondances que nous proposons sont nécessairement hypothétiques. Nous commencerons par les personnages secondaires, afin de soulever ensuite avec les personnages principaux les questions les plus intéressantes.

- 1) Déméa² : le père de Phédria et de Chéréa est un personnage de peu d'importance, destiné à hâter le dénouement de la pièce. S'il était important et d'humeur changeante, tantôt amène, tantôt irrité, il faudrait songer pour lui au masque du «vieillard principal» (ἡγεμὼν πρεσβύτης), qui convient à tant de pères de *palliatae* et présente un sourcil relevé, et l'autre au repos³. Mais le rôle de Déméa est trop peu développé pour que ce masque paraisse approprié, bien qu'en l'espace de quelques vers il ait le temps de se montrer à la fois doux et irrité. Un masque plus neutre, comme celui du «premier grand-père», par exemple, ou du «vieillard à longue barbe» est plus vraisemblable. Pollux donne du masque du «premier grand-père» la définition suivante : «le premier grand-père est le plus âgé, il a les cheveux rasés, les sourcils d'une expression pleine de douceur, la barbe fournie, les joues maigres, le regard à terre, la peau blanche, le front assez calme»⁴.

Quel que soit en définitive le masque de Déméa, il est en tout cas certain que le public identifie au premier coup d'œil un personnage de père, à la couleur de ses cheveux, assurément blancs même si Pollux ne le précise pas, à sa barbe, qui s'oppose aux joues imberbes des jeunes gens...Ce processus d'identification se double donc d'un processus de distinction, car en reconnaissant les traits physiques caractéristiques de Déméa, le spectateur apprend aussi à le distinguer des autres personnages. Ce double processus s'effectue non seulement grâce au masque, mais aussi au costume et aux accessoires du personnage (à tout le moins une canne, le *scipio*, très vraisemblablement).

- 2) Sophrona : la nourrice n'a qu'un très petit rôle, limité à une scène et à une réplique. C'est une femme d'un âge certain, comme le veulent les fonctions qu'elle a assumées autrefois auprès de Pamphila, et comme l'indique le fait qu'elle se déplace lentement (v. 912-913 : ... *Moue uero ocius / Te, nutrix*) Son masque pourrait être celui de la «grosse vieille», dont l'activité passée expliquerait l'embonpoint. Voici la description de Pollux : «La grosse vieille a de grosses rides dans sa chair bien nourrie et un ruban entoure ses cheveux»⁵.
- 3) Dorus : en l'état actuel de nos connaissances sur la *nea* et la *palliata*, le personnage d'eunuque est exceptionnel, et il n'y pas de masque chez Pollux qui puisse lui convenir. Mais nous pouvons tenter d'en reconstituer un à partir des éléments du texte. Dorus est vieux, son masque peut donc être ridé, et ses cheveux blancs. Au vers 670, il fait une grimace, ce qui signifie que les sourcils du masque pourront être froncés, ou bien la bouche légèrement tordue, quoique la documentation archéologique donne rarement à voir sur les reproductions de masques une bouche déformée. Mais il est fort possible que le masque ne montre rien de ce genre, dans la mesure où il s'agit précisément d'une mimique transitoire. Le texte, en évoquant la grimace, se charge alors de suppléer le spectacle. En revanche la couleur du teint, ce «teint de fouine» (*colore mustelino*, v. 689), est un trait permanent du personnage, le masque

sera donc vraisemblablement jaune-brun, couleur négativement connotée chez les Anciens. Dans la mesure où Dorus est un personnage exceptionnel, il est difficile de dire si le public nourrit des attentes à son égard.

- 4) Pythias et Dorias : ce sont deux servantes de Thaïs, dont le train de maison est important. Puisqu'il y a deux servantes, la fonction de distinction du masque joue ici son rôle : le masque de chacune des deux femmes permet de ne pas confondre l'une avec l'autre. Pollux mentionne deux masques de servantes, et définit l'un des deux comme appartenant à une «servante de courtisanes». C'est la «petite servante aux cheveux tirés»; «elle a une raie qui sépare ses cheveux, elle est un peu camuse et esclave pour des courtisanes, elle porte une tunique rouge écarlate»⁶. C'est à Pythias que ce masque conviendrait le mieux, car c'est sur elle, et non sur sa consœur Dorias, que l'accent est mis (Pythias a le deuxième rôle le plus long, après Parménon). Quant à Dorias, elle portera peut-être l'autre masque, celui de «la jeune servante favorite aux cheveux tondus», qui «a la tête tondue» et «est vêtue d'une simple tunique blanche à ceinture»⁷, à moins qu'elle ne porte un masque qui ne figure pas dans le catalogue de Pollux.

Le rôle de Pythias est suffisamment développé pour que nous commencions à soulever à propos de son masque les questions les plus importantes. Il est certain que le public reconnaîtra le personnage dès qu'il verra son masque, aidé aussi de son costume, s'il est vrai que la servante de courtisane porte une tunique rouge. Mais a-t-il des attentes plus circonscrites ? Les autres servantes de courtisanes que nous rencontrons dans la *palliata*, Milphidippa dans le *Miles Gloriosus* de Plaute, Astaphie dans le *Truculentus* du même auteur, ont en commun avec Pythias d'être charmeuses et pleines d'astuce. Dans ces conditions, il semble possible que le masque de servante de courtisanes nourrisse chez le spectateur des attentes précises, qui semblent ici remplies.

- 5) Phédria, Chéréa, Chrêmès et Antiphon : tous ces jeunes gens n'ont pas la même importance dans l'intrigue de *l'Eunuque*, mais ils appartiennent au même type, ce qui signifie que le masque de chacun d'entre eux est en partie conçu pour le différencier des autres et prend sens en partie par rapport à celui des autres.

- Phédria et Chéréa ont les rôles les plus importants. Phédria est le plus âgé, ce qui autorise une identification avec le masque du «jeune homme à tout faire», le *πάγχρηστος*. Ses traits, assez détaillés, sont réguliers : «il est un peu rouge, athlétique, il a le teint coloré, quelques rides sur le front, une couronne de cheveux, les sourcils relevés»⁸. Faut-il donner un sens particulier à ces traits ? On a pu dire que le masque du *πάγχρηστος* correspondait au type du jeune homme vertueux et de bonne famille, ce que semblent corroborer les éléments du masque, que nous ne détaillons pas ici. Mais l'adjectif de «vertueux» convient-il à Phédria ? Assez peu semble-t-il. Phédria est de bonne famille, mais il n'est pas vertueux. Les traits du masque, selon le contexte, pourraient-

ils alors indiquer autre chose que la vertu ? Prenons l'exemple des rides sur le front : en termes de physiognomonie, elles signalent un esprit raisonnable et équilibré. Chez Phédria, elles seront bien plus le signe des soucis amoureux, et Parménon précise bien que son maître n'est pas raisonnable. Dans ces conditions, le masque du πάγχρηστος, dont les traits sont en définitive assez neutres, par rapport au nez camus de l'esclave, par exemple, ou au nez crochu du parasite, donne ici une indication de départ assez vague, celle du rang social du personnage, mais, pour le reste, semble une forme ouverte attendant de recevoir un contenu, que lui donneront au fur et à mesure du déroulement de la pièce les paroles et les actes de Phédria.

Nous ferons le même genre de remarques à propos de Chéréa. Le masque qui lui convient semble être celui du «jeune homme frisé» (οὔλος νεανίσκος), parce qu'il est conçu pour un *adulescens* très jeune, ce qui est le cas de Chéréa. L'οὔλος νεανίσκος «est plus jeune⁹, un peu rouge de peau. Ses cheveux sont conformes à son appellation. Il relève les sourcils et il a une ride unique sur le front»¹⁰. Là encore le masque doit permettre aux spectateurs d'identifier le type auquel appartient le personnage. Mais il n'est pas sûr qu'il lui en dise tellement plus. Les cheveux frisés passent pour être un signe de dissipation. Cet élément convient certes à une facette du caractère de Chéréa, qui n'hésite pas à répondre à ses désirs. Mais d'une part, cela ne rend pas compte de l'ensemble de sa personnalité, car Chéréa se révèle aussi un *adulescens* responsable ; d'autre part, dans une pièce comme les *Captifs* de Plaute, le jeune homme frisé qu'est Philocrate est vertueux, et non dissipé. Les masques des jeunes gens sont suffisamment neutres pour que leur sens s'élabore au cours de la pièce.

- Antiphon : il n'y presque rien à dire de lui. Il joue le rôle conventionnel, très réduit dans l'*Eunuque*, du camarade de l'*adulescens* amoureux. Il doit porter lui aussi un masque aux traits neutres, peu importe lequel, à vrai dire ; il suffit que ce masque soit suffisamment différent de celui des trois autres jeunes gens.
- Chrêmès : on sait par le grammairien Donat que le personnage correspondant à Chrêmès était chez Ménandre un paysan. Qu'est-il devenu chez Térence ? Il possède vraisemblablement une propriété au cap Sounion et une autre à Athènes, ce qui ne permet pas de trancher la question avec certitude. Cependant, la méfiance de Chrêmès, la rudesse de ses mœurs, son inaptitude à résister aux plaisirs sensuels, dont il n'est guère coutumier s'il est bien un *rusticus*, sont des traits qui rappellent un paysan comme Strabax, dans le *Truculentus* de Plaute. Il est donc raisonnable de faire l'hypothèse que Chrêmes est bien un paysan. Or, Pollux nous dit qu'il y a un masque du rustique (l'ἄγροϊκος). Il est cette fois plus caractéristique que les masques précédents : «la couleur de sa peau tire sur le noir, il a les lèvres épaisses, le nez camus et une couronne de cheveux»^u. Par rapport aux jeunes gens qui précèdent, ses traits physiques sont plus accusés, en même temps que sa personnalité semble davantage

reproduire un schéma déjà conçu. Physique typé et caractère typé semblent donc aller de pair.

- 6) Parménon : c'est le rôle le plus long de la pièce. Quel que soit le masque exact que porte le personnage, le témoignage conjoint du catalogue de Pollux et de la documentation archéologique montre que les masques d'esclave se caractérisent par des cheveux roux, signe de ruse ou d'origine étrangère, un nez camus, une large bouche, une barbe en pavillon. Au-delà de cette première caractérisation, il est possible que le masque de Parménon présente les traits plus définis encore du «serviteur principal» (ἡγεμὼν θεράπων), avec son «enroulement de cheveux roux», ses «sourcils relevés», son «front contracté»¹².

Le «serviteur principal» correspond visiblement à un rôle d'esclave de première importance, comme l'est celui de Parménon. La contraction du front et des sourcils a un sens pour le spectateur : elle représente l'activité de réflexion de l'esclave principal, qui, chez Plaute, est le *seruus callidus*, l'esclave rusé qui ourdit tant d'intrigues couronnées de succès. Mais le Parménon de l'*Eunuque*, et les esclaves de Térence en général, sont des généraux bien moins habiles. En ce qui concerne Parménon, il participe bien malgré lui à une supercherie dont il regrette d'avoir eu la première idée, et il se laisse lui-même tromper, par la servante Pythias. Les traits du masque de «l'esclave principal» sont caractéristiques, et dans ces conditions le public a sans aucun doute des attentes en le voyant entrer en scène. Mais Térence se plaît à déjouer ces attentes, en montrant un *seruus* dont les paroles, la situation et les actes le révèlent peu habile et trompé lui-même au lieu de tromper les autres.

- 7) Nous ferons le même ordre de remarques à propos de Thaïs. Le masque qui semble lui convenir est celui de la «courtisane accomplie» (τέλειον ἑτοαρικόν), parce que le terme «accomplie» cadre bien avec le comportement assuré de Thaïs. Le masque «est plus rouge que la fausse jeune fille» et «a des boucles de cheveux autour des oreilles»¹³. À vrai dire, pour ce qui est de la description physique, la majorité des autres masques de courtisanes pourrait convenir également, car ils ne se distinguent les uns des autres que par des détails de parure (la «courtisane dorée» a de l'or dans la chevelure, la «courtisane au bandeau» a un bandeau dans les cheveux).

Ces masques signalent tous, quoi qu'il en soit, le soin de la mise et de l'apparence physique, et c'est là l'essentiel : c'est à la sophistication du masque, jointe sans nul doute à la sophistication du costume, que le public reconnaît la courtisane. Il s'attend alors à un personnage de *meretrix mala* (évoqué dans le prologue de la pièce, v. 37), et c'est une attente que renforcent les premières paroles de Phédria et de Parménon (acte I, scène 1). Mais les paroles de Thaïs elle-même suivent de peu celles du jeune homme et de son esclave pour montrer que la courtisane n'est pas que cela (acte I, scène 2, v. 197-206). Sans doute, elle est *mala*, parce qu'elle pense à l'argent, réclame des cadeaux,

manipule les hommes, même celui qu'elle aime ; mais elle est aussi capable d'affection sincère et de dévouement. Sans être proprement déjouées, les attentes du public seront néanmoins surprises.

- 8) Thrason et Gnathon : voici le soldat et le parasite repris non à l'*Eunuque* mais au *Kolax* de Ménandre. Le parasite, ou plutôt le flatteur, en l'occurrence, «a la peau noire», nous dit Pollux, «parce qu'il fréquente assidûment la palestra», «il a le nez crochu, il se porte bien». Par rapport au parasite, le flatteur «relève les sourcils plus méchamment»¹⁴. Dans la tradition comique (voir par exemple Artotrogus dans le *Miles Gloriosus*), le flatteur, comme son nom l'indique, a pour activité de flatter le maître dont il dépend.

Tout cela sied bien à Gnathon : l'embonpoint (il se flatte de se porter bien, v. 242), la méchanceté des sourcils relevés (Gnathon n'est pas animé des meilleures intentions), enfin la flagornerie. Cette fois-ci, un masque, typé et reconnaissable, avec sa peau noire, son nez crochu, ses sourcils relevés, son embonpoint, correspond bien à un certain type de comportement. Encore une fois, plus les traits sont typés, et plus ils définissent de la part du public des attentes précises. Pourquoi, ici, par opposition avec ce qu'il a fait pour Parménion et Thaïs, Térence s'est-il contenté de satisfaire ces attentes ? Sans doute parce qu'il a voulu garder au flatteur la couleur caricaturale qu'il a dans la tradition comique, afin de conserver peut-être un lien avec un théâtre plus farcesque que ne l'est le sien en général.

Le cas de Thrason est similaire. Le soldat est lui aussi un personnage caricatural. Selon toute vraisemblance, il porte dans l'*Eunuque* le masque de *Yepiseistos*, «celui qui a la chevelure ondoyante, qui est un soldat et un homme vantard, à la peau et à la chevelure noire», «ses cheveux ondoient»¹⁵. À la couleur de la peau, qui indique la vie passée en extérieur, comme il est normal pour un soldat, mais surtout à la nature de la chevelure, le public, aidé aussi par le costume caractéristique de Thrason, identifie immédiatement un *miles* et attend de lui un certain comportement, vantardise, couardise, bêtise. Térence a, là encore, satisfait ces attentes, conservant un traitement caricatural du personnage. Mais cela n'est vrai que jusqu'à un certain point, et nous constatons là la particularité de Térence par rapport à un dramaturge comme Plaute, par exemple. La figure de Thrason est malgré tout assagie : il se vante seulement de ses bons mots, et non plus de ses exploits militaires, il n'est plus si sûr de susciter irrésistiblement l'amour des femmes en général, et de son amante en particulier.

- 9) Sanga : nous traitons de ce personnage après Thrason et Gnathon parce qu'il apparaît dans la grande scène du flatteur et du soldat, la scène d'assaut de la maison de Thaïs. Sanga est un personnage très épisodique, un cuisinier qui peut porter ou le masque du «Maison» ou celui du «Tettix». Le premier n'est guère caractéristique, il est «chauve et roux». Les traits du second sont plus détaillés, il est «chauve et brun», avec «deux ou trois boucles de cheveux noirs

sur la tête, et la barbe est identique» ; il «souffre de strabisme»¹⁶. Le second masque est beaucoup plus reconnaissable, mais quel que soit celui que Sanga porte, le public l'identifiera sans difficulté à ses accessoires, en l'occurrence sa «lavette» (*peniculus*, v. 777). Le cuisinier a d'ordinaire pour vocation d'être un personnage purement divertissant, sans rôle majeur dans l'action. C'est ce qu'il est ici, où Térence respecte au moins un des traits conventionnels du *cocus*, sa réputation de voleur. En ce qui concerne le cuisinier, les spectateurs sont accoutumés à associer un masque, ainsi qu'un costume et surtout des accessoires précis (le plus souvent un couteau ou un panier), à des traits de caractère définis. Térence ne prend pas la peine, pour un rôle aussi secondaire que celui du cuisinier, de bousculer ces habitudes.

Reste le problème du masque de Pamphila, personnage presque absent de la scène, mais autour duquel tourne cet événement essentiel qu'est le viol, absolument singulier dans le paysage de la *nea* et de la *palliata*, tel que nous le connaissons du moins, en ce qu'il se produit au cours de l'intrigue. Il semble que les personnages muets n'aient pas porté de masque, mais cela ne peut s'appliquer à Pamphila : le masque est nécessaire pour faire oublier le visage de l'acteur qui, rappelons-le, est un homme. Il peut s'agir d'un masque fermé, il est suffisamment beau en tout cas pour justifier le ravissement de tous les autres personnages.

Ce passage en revue des masques nous montre que, chez Térence, le masque n'est un programme que jusqu'à un certain point, et que tous les masques ne reçoivent pas le même traitement. Les masques aux traits neutres prennent sens en fonction des situations, des actes, et des paroles prononcées, et le dramaturge crée ainsi des figures individualisées, différentes les unes des autres, Phédria l'indécis, énergique à l'occasion cependant, ou Chéréa l'impulsif. En revanche, plus les traits du masque sont typés, et plus ils semblent correspondre à un comportement et à un caractère dessinés d'avance ; en somme, une personnalité caricaturale est appariée avec un masque caricatural. Cela est vrai, mais seulement jusqu'à un certain point. C'est vrai pour un personnage comme Gnathon, ou Sanga, mais avec Thrason déjà, le personnage accuse un écart avec le type du soldat : dans l'ensemble, il est moins sûr de lui. Cet écart est encore plus sensible chez Parménon, *seruus callidus* malgré lui, et sans grand succès, ou chez Thaïs, courtisane à la fois intéressée et sensible. Térence reconnaît donc le théâtre de types, l'accepte et s'en réclame (voir les vers 36-40, dans le prologue), et cherche sans doute en partie à donner au public le plaisir de reconnaître et de retrouver des figures familières. Ce sont aussi ces figures-là qui sont destinées à amuser le plus les spectateurs. Mais son art consiste aussi à nuancer les types qu'il hérite, à en faire des figures individualisées, comme, du reste, le faisait déjà Ménandre.

2. Le costume : l'exemple du vêtement de Dorus

Le costume dans l'action

Nous serons plus brève en ce qui concerne le costume, et n'indiquerons que quelques pistes de réflexion, autour du costume d'eunuque endossé par Chéréa. Les termes qui évoquent ce costume (*uestis*, v. 683 ; *uestitus*, v. 558) sont assez vagues et ne permettent pas de nous le représenter clairement. Nous savons seulement qu'il est multicolore. Il doit s'agir d'une tunique bariolée. Mais notre incertitude sur ce point ne nous empêche pas de comprendre les enjeux que représente ce costume. Ils se situent sur le plan de l'évolution de l'intrigue aussi bien que de l'évolution du personnage.

Sur le plan de l'intrigue, le costume d'eunuque est l'élément qui rend possible la perpétration du viol, en procurant à Chéréa l'impunité et l'oubli de soi qu'offrent dans les autres viols de la comédie nouvelle — toujours commis avant le début de l'intrigue, répétons-le — le vin ou l'obscurité (voir *Adelphes*, v. 470, *Persuasit nox amor uinum adulescentia*). Le costume d'eunuque introduit ensuite un véritable suspense dans l'action : Chéréa parviendra-t-il à s'en débarrasser ? Pendant le temps que dure son absence (de l'acte III, scène 5, à l'acte V, scène 2), le public se le demande et finira par apprendre que non (les spectateurs ne manquent pas non plus de s'amuser du mauvais pas dans lequel se trouve le jeune homme). De déguisement qui offre l'impunité, le vêtement d'eunuque devient donc pièce à conviction, car même si Dorus a dénoncé Chéréa (acte IV, scène 4), il serait impossible de prouver la culpabilité de ce dernier, s'il ne portait encore les vêtements de l'eunuque.

Le costume et le caractère de Chéréa

Le renversement de la fonction du costume d'eunuque, passant du statut de déguisement à celui de pièce à conviction, n'affecte pas seulement le déroulement de l'action. Les répercussions s'en font sentir aussi dans l'évolution du caractère de Chéréa. Dans un premier temps, le déguisement permet au jeune homme de se comporter de manière irresponsable, parce qu'il est protégé par une identité d'emprunt. Aussi sincère que soit son amour, il aurait sans doute été moins prompt à violer Pamphila, s'il n'avait eu le moyen d'échapper ainsi à lui-même, en quelque sorte. Mais, passée son efficacité première, et dès que le faux eunuque ressort de la maison de Thaïs une fois le viol commis, le vêtement d'eunuque perd le pouvoir d'abuser, et l'identité perce sous le travestissement : auprès d'Antiphon (acte III, scène 5), auprès de Thaïs surtout, qui connaît déjà la vérité (acte IV, scène 5), le déguisement est inefficace, et Chéréa est amené à renoncer à l'irresponsabilité pour prendre ses responsabilités.

Le symbolisme du costume d'eunuque

S. M. Goldberg propose une intéressante lecture symbolique du costume de Chéréa¹⁷ : ce costume est un symbole d'asservissement, thème qui, selon l'érudit, concerne non seulement le jeune homme, mais aussi l'ensemble des personnages principaux. Le costume d'eunuque endossé par Chéréa, un costume d'inférieur, symbolise un avilissement que, par amour, le jeune homme accepte de subir. Or, tous les personnages principaux de *l'Eunuque*, écrit l'érudit, s'abaissent ainsi en acceptant une dépendance. Gnathon se met dans la dépendance de celui qu'il flatte, Thrason est le jouet des autres, Phédria est prisonnier d'une servitude amoureuse, enfin Parménon est ballotté au gré des événements. S. M. Goldberg parle peu de Thaïs, mais son cas nous apparaît un peu différent : elle ne choisit guère sa dépendance, qui lui est imposée par ses conditions de vie.

Nous dirons un dernier mot sur le symbolisme du costume d'eunuque. Térence passe, avec raison, pour un dramaturge qui s'amuse moins à rompre l'illusion dramatique que Plaute ou même Ménandre. Malgré tout, sur une scène de théâtre, un échange de costumes comme celui qui a lieu entre Chéréa et Dorus, et la supercherie qui s'ensuit, alimentent une mise en abyme¹⁸.

3. Quelques remarques sur la scène d'assaut

Il est difficile de finir un exposé sur les aspects visuels de *l'Eunuque* sans évoquer le moment le plus riche de la pièce, de ce point de vue, c'est-à-dire la scène d'assaut de la maison de Thaïs (acte IV, scène 7). C'est une scène unique en son genre chez Térence, une scène mouvementée, comportant un grand nombre de personnages (huit), destinée à amuser franchement. Il y aurait beaucoup à dire sur ce passage, d'un point de vue visuel, mais l'exposé serait trop long, et nous n'illustrerons l'efficacité du discours visuel qu'au moyen de deux exemples, l'un ayant trait à la gestuelle, l'autre aux accessoires des comédiens.

Un point de gestuelle

Ce n'est pas seulement dans l'interaction entre le masque et le discours verbal que se joue la définition du caractère du personnage. La gestuelle sert, elle aussi, à définir les caractères, enrichissant les mots d'une dimension proprement visuelle. Rappelons ce que Donat dit de la première scène de Gnathon (dans son commentaire au vers 232) : le parasite marche de long en large sur la scène, regardant de temps en temps le public¹⁹. Il faut l'imaginer faisant les cent pas en se rengorgeant. À propos de la scène d'assaut, Donat nous dit que l'entrée en scène de Thrason démontre sa vanité et sa bêtise : il fond sur la maison de son amante comme s'il s'agissait d'une armée ennemie ; il court, furieux, en agitant sa chlamyde et en secouant la tête (commentaire au vers 771)²⁰. La fureur qui transparaît dans les mots de Thrason est confirmée par sa gestuelle. Ajoutons que la descrip-

tion de Gnathon dans sa première scène ou celle de Thrason dans la scène d'assaut confirment le fait que nous avons établi dans notre section sur le masque, c'est-à-dire que Térence conserve un traitement traditionnel de ces deux figures, c'est-à-dire un traitement caricatural (plus nuancé pour Thrason, répétons-le). Les autres parasites et soldats de la *nea* et de *lapalliata* n'agissent pas autrement que ces deux-là.

Observons un second et dernier point de gestuelle dans cette scène d'assaut : le discours en est plus subtil et plus profond. Il y a dans cette scène une femme, Thaïs, et sept hommes, Thrason, Gnathon, Chrêmès, Sanga, Donax, Simalion et Syriacus. Comme l'écrit O. Bianco, le maintien et la gestuelle des personnages indiquent vraisemblablement une inversion des qualités de virilité et de féminité²¹. La situation, et les paroles échangées par les personnages, nous montrent que la virilité se trouve du côté de la courageuse Thaïs, et la féminité du côté de Chrêmès, de Thrason et de ses acolytes, tout à fait lâches. Cela se voit dans leurs déplacements sur la scène (Thrason se place derrière ses soldats de pacotille, Chrêmès ne songe qu'à rentrer chez Thaïs), et doit se voir aussi à leur maintien.

Ajoutons que les implications de cette gestuelle ne se limitent pas à cette scène précise : en ce qui concerne Thaïs, par exemple, la résolution masculine qui est la sienne dans cette scène renvoie le spectateur à l'audace dont elle doit faire preuve en tant que courtisane. La *meretrix* doit séduire des hommes, et pour cela elle doit échanger la réserve féminine contre une certaine agressivité masculine.

À propos des accessoires

Quelques mots au sujet des accessoires dont le texte nous indique la présence dans cette scène. Il y a la barre de Donax (v. 774, *cum uecti*), et surtout la lavette de Sanga (v. 777, *Peniculonpugnare*). Ces objets ne sont pas neutres, ils ont la fonction de donner une tonalité burlesque à la scène. Ce sont de bien étranges armes de guerre, qui renforcent le caractère risible et hétéroclite de l'armée calamiteuse de Thrason. Le burlesque de cette scène plonge ses racines jusque dans la comédie ancienne, semble-t-il, car dans les *Oiseaux* (v. 343-350), Pisthétairos et Euelpidès résistent à l'attaque des oiseaux en se servant d'ustensiles de cuisine. L'emploi d'un ustensile de cuisine à des fins burlesques semble, de plus, un trait traditionnel du rôle du cuisinier, si l'on en croit ce qui se passe chez Plaute : en opposant son couteau de cuisine à l'épée du soldat, le cuisinier y sert de contre-point burlesque au *miles*, et le ridiculise singulièrement.

Conclusion

Le texte n'est pas tout dans une œuvre de théâtre, et c'est au cœur des mots mêmes de l'*Eunuque* que se trouvent les indices de la richesse d'un autre discours, le discours visuel. Nous nous sommes brièvement intéressée à trois aspects qui ont plus particulièrement trait à la construction du personnage, le masque, la gestuelle,

le costume et les accessoires. Mais il faudrait approfondir cette étude et s'attacher encore à d'autres éléments comme le décor, la distribution des personnages dans l'espace, pour comprendre toute la portée de ce discours visuel. Celui-ci nous livre de précieuses indications par lui-même, et dispose d'une certaine autonomie, mais, en dernier lieu, il n'est pas à séparer du texte : c'est dans l'interaction entre la matière sonore et la matière visuelle, pouvant aller de la confirmation à la contradiction (l'aspect somptueux de Thaïs ne cadre qu'en partie avec les paroles qui la définissent), que se joue toute la richesse du spectacle de théâtre.

Isabelle DAVID
Université de Paris IV

ADNOTATIONES

- ¹ Les objections se fondant sur les indications textuelles qui se réfèrent à une mimique du visage (dans l'*Eunuque*, voir par exemple le vers 670, *Illud uide os ut sibi distorsit carnufex!*) ne sont pas convaincantes, car on trouve déjà des remarques de ce genre dans le théâtre d'Aristophane, dont on sait qu'il était masqué.
- ² On sait que l'établissement du nom du *senex* pose des problèmes, mais par commodité, nous conservons le nom gardé par J. Marouzeau dans son édition de la C.U.F.
- ³ Quintilien nous parle de ce masque en ces termes (*Institution Oratoire*, XI, 3, 74) : *Pater ille, cuius praecipuae partes sunt, quia intérim concitatus, intérim lenis est, altero erecto, altero composito est supercilio, atque id ostendere maxime latus actoribus moris est, quod cum Us quas agunt partibus congruat* («Ce père qui tient le rôle principal, parce qu'il est tantôt irrité, tantôt calme, a un sourcil relevé, tandis que l'autre est au repos, et les acteurs ont pour habitude de montrer le plus le côté qui s'accorde avec le rôle qu'ils sont en train de jouer»).
- ⁴ ὁ μὲν πρῶτος πάππος πρεσβύτατος, ἐν χρῶ κουρίας, ἡμερώτατος τὰς ὀφρῦς, εὐγέ- νειος, ἰσχνὸς τὰς παρειάς, τὴν ὄψιν κατηφής, λευκὸς τὸ χρῶμα, τὸ μέτωπον ὑπόφαι- δρος.
- ⁵ ἡ δὲ παχεῖα γραῦς παχείας ἔχει τὰς ῥυτίδας ἐν εὐσαρκία καὶ ταινίδιον τὰς τρίχας περιλαμβάνον.
- ⁶ τὸ δὲ παράψηστον θεραπαινίδιον διακέκριται τὰς τρίχας, ὑπόσιμον δ' ἔστι καὶ δου- λεύει ἐταίραις, ὑπεζωσμένον χιτῶνα κοκκοβαφῇ.
- ⁷ ἡ δ' ἄβρα περίκουρος θεραπαινιδίον ἔστι περικεκαρμένον, χιτῶνι μόνῳ ὑπεζωσμένῳ λευκῷ χρώμενον.
- ⁸ ὁ μὲν πάγχρηστος ὑπέρυθρος, γυμναστικός, ὑποκεχρωσμένος, ῥυτίδας ὀλίγας ἔχων ἐπὶ τοῦ μετώπου καὶ στεφάνην τριχῶν, ἀνατεταμένος τὰς ὀφρῦς.
- ⁹ Sous-entendu : que le «jeune homme noir» lui-même plus jeune que le «jeune homme à tout faire».
- ¹⁰ ὁ ο¹¹ οὖλος νεανίσκος μᾶλλον νέος, ὑπέρυθρος τὸ χρῶμα· αἱ δὲ τρίχες κατὰ τοῦνομα· ὀφρῦς ἀνατέταται, καὶ ῥυτίς ἐπὶ τοῦ μετώπου μία.
- ¹¹ τῷ δ' ἄγροίκῳ τὸ μὲν χρῶμα μελαίνεται, τὰ δὲ χεῖλη πλατέα καὶ ἡ ῥίς σιμή, καὶ στεφάνη τριχῶν.
- ¹² ὁ δ' ἡγεμὼν θεράπων σπεῖραν ἔχει τριχῶν πυρρῶν, ἀνατέτατοα τὰς ὀφρῦς, συνάγει τὸ ἐπισκύνιον...
- ¹³ τὸ δὲ τέλειον ἑτοαρικὸν τῆς ψευδοκόρης ἔστιν ἐρυθρότερον, καὶ βοστρύχους ἔχει περὶ τὰ ὦτα.
- ¹⁴ Κόλαξ δὲ καὶ παράσιτος μέλανες, οὐ μὴν ἔξω παλαίστρας, ἐπίγρυποι, εὐπαθεῖς [...] ὁ κόλαξ ἀνατέταται κακοηθέστερον τὰς ὀφρῦς.

- ¹⁵ τῷ δ' ἐπισείστω, στρατιώτῃ ὄντι καὶ ἀλαζόνι καὶ τὴν χροιάν μέλανι καὶ μελαγκόμῃ, ἐπισείονται αἱ τρίχες...
- ¹⁶ ἔ δὲ Μαίσιων θεράπων φαλακρὸς πυρρὸς ἐστίν. ὁ δὲ θεράπων Τέττιξ φαλακρὸς μέλας, δύο ἢ τρία βοστρύχια μέλανα ἐπικείμενος, καὶ ὅμοια ἐν τῷ γενεῖφ, διάστροφος τὴν ὄψιν.
- ¹⁷ Dans l'ensemble, S. M. Goldberg fait une lecture très intéressante de l'*Eunuque*, dont on prendra connaissance avec profit (dans *Understanding Terence*, Princeton, 1986, p. 105-122).
- ¹⁸ Sur la rupture de l'illusion théâtrale dans l'*Eunuque*, voir S. A. Frangoulidis, «Performance and Improvisation in Terence's *Eunuchus* », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 1994, p. 121-130.
- ¹⁹ ... *in hac scaena non stans sed quasi ambulans persona inducitur; constitit tamen aliquantum intuens spectatores, dum secum loquitur.*
- ²⁰ ... *hic rursus inepti uanitas militis demonstratur ad amicam tamquam ad hostilem exercitum pergentis irritato animo, concito cursu, undanti chlamyde, trepidi et quatientis caput.*
- ²¹ O. Bianco, *Terenzio: problemi e aspetti dell'originalità*, Rome, 1962, p. 146.