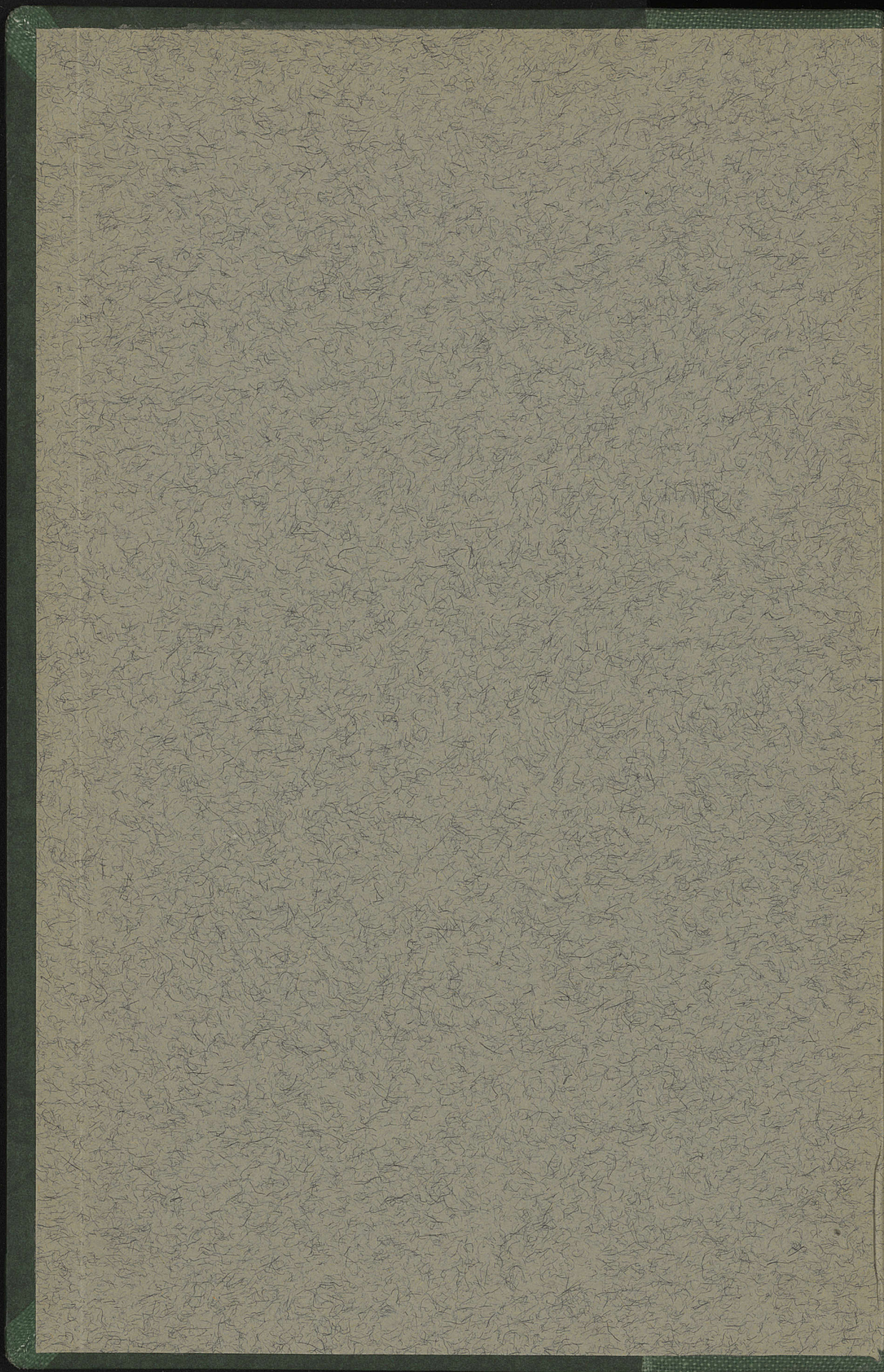


34873. B.

LET  
ION  
S  
S  
P  
B  
E  
E

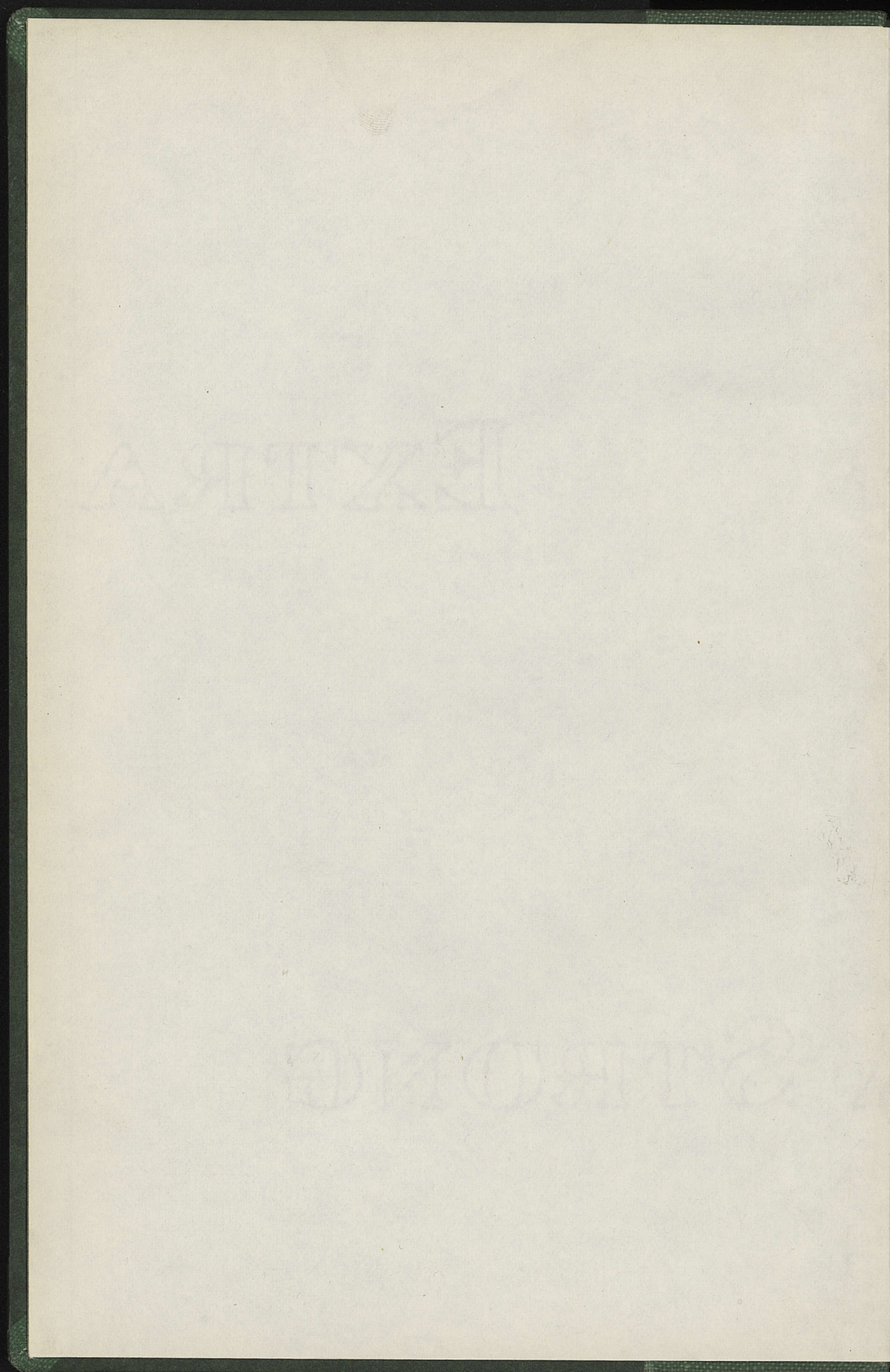














34873 B

BIBLIOTHÈQUE DE LA FACULTÉ DE PHILOSOPHIE  
ET LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE LIÈGE - FASCICULE LIX

MARIE DELCOURT

LA TRADITION  
DES  
COMIQUES ANCIENS  
EN FRANCE  
AVANT MOLIERE



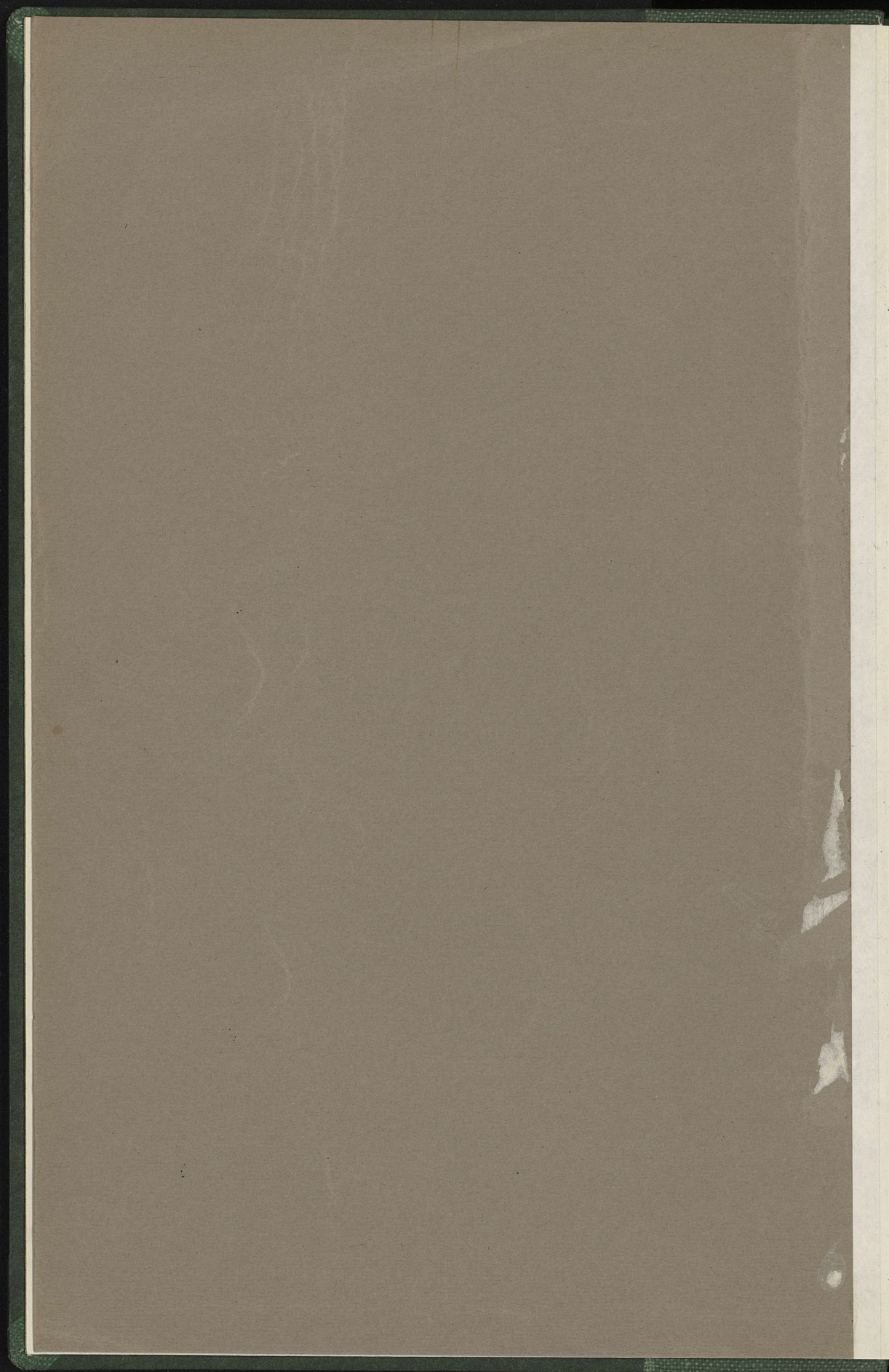
1934

Faculté de Philosophie  
et Lettres, LIÈGE

Librairie E. DROZ, PARIS  
25, Rue de Tournon, 25









34873 B

BIBLIOTHÈQUE  
DE LA FACULTÉ DE PHILOSOPHIE ET LETTRES  
DE L'UNIVERSITÉ DE LIÈGE



Conformément au Règlement de la « Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres » ce volume a été soumis à l'approbation d'une commission technique, composée de MM. Etienne, Grégoire, Hubaux et Severyns, qui en ont fait la revision et surveillé la correction. L'ouvrage a largement profité de leur obligeante collaboration. L'auteur leur exprime ici toute sa reconnaissance, ainsi qu'à MM. Corin et Delbouille, président et secrétaire de la Commission des publications.

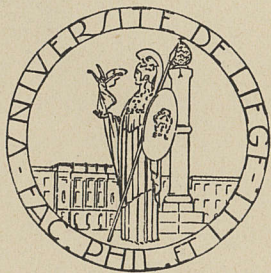


BIBLIOTHÈQUE DE LA FACULTÉ DE PHILOSOPHIE  
ET LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE LIÈGE - FASCICULE LIX

MARIE DELCOURT

---

LA TRADITION  
DES  
COMIQUES ANCIENS  
EN FRANCE  
AVANT MOLIÈRE



1934

Faculté de Philosophie  
et Lettres, LIÈGE

Librairie E. DROZ, PARIS  
25, Rue de Tournon, 25





THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS  
530 N. Dearborn St. Chicago, Ill. 60610

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS  
530 N. Dearborn St. Chicago, Ill. 60610  
THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS  
530 N. Dearborn St. Chicago, Ill. 60610  
THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS  
530 N. Dearborn St. Chicago, Ill. 60610



THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS  
530 N. Dearborn St. Chicago, Ill. 60610



A MONSIEUR MAURICE WILMOTTE

EN HOMMAGE  
D'AFFECTION ET DE RECONNAISSANCE  
(1911-1984)



A. H. HARRIS, ALABAMA  
THE HARRIS  
HARRIS, ALABAMA  
(1888-1889)



## INTRODUCTION

Nous nous placerons ici à un point de vue très différent de celui qui a été adopté par Reinhardstoettner dans son livre sur *Plaute*, par Suess dans son livre sur *Aristophane*, par Harold Lawton dans son livre sur *Térence*<sup>1</sup>. Reinhardstoettner et Suess décrivent le sillage de leur auteur dans tous les pays du monde moderne, sans chercher, pour aucun de ces pays, quel a été l'apport des auteurs anciens dans la formation du théâtre national. Ils rendent l'un et l'autre de grands services, quoique le premier doive être consulté avec précaution, car on y trouve un grand nombre de références erronées et de citations de seconde main. La thèse de Harold Lawton promet un *Térence en France au xvi<sup>e</sup> siècle*, mais l'ouvrage ne tient les promesses du titre qu'au point de vue bibliographique. Non seulement l'auteur ignore les deux ouvrages précédents, mais son information est insuffisante en tout ce qui concerne la tradition classique en général et surtout l'histoire du théâtre au moyen âge et au xvi<sup>e</sup> siècle. De plus, il interrompt son étude au moment le plus intéressant : celui où l'on va demander à Térence, au nom d'une doctrine nouvelle, des leçons de discrétion et d'observation morale. Pour juger de l'influence qu'ont pu avoir les comiques anciens en France, il faut envisager d'ensemble toutes les œuvres léguées par l'antiquité et il faut poursuivre les recherches jusqu'à Molière. Celui-ci absorbe tout ce qui était assimilable ; après lui, l'influence de la

<sup>1</sup> REINHARDSTOETTNER, *Die klass. Schriftsteller des Altertums in ihrem Einflusse auf die spaeteren Litteraturen*, I, *Plautus*, Leipzig, 1886. — SUESS, *Aristophanes und die Nachwelt*, Leipzig, 1911, Collection *das Erbe der Alten*, dirigée par Crusius, Immisch et Zielinski. — H. LAWTON, *Térence en France au xvi<sup>e</sup> s. Editions et traductions*, Thèse de Paris, 1926.



comédie grecque et latine sur le théâtre vivant est peu de chose. Un seul auteur fait exception : Regnard, qui a beaucoup lu Plaute et qui lui doit, non seulement des sujets, mais quantité d'inventions de détail. Plaute, et même Térence, trouveraient peut-être quelque chose de leur bien dans les trois volumes de Victor Fournel<sup>1</sup>. Tristan Lhermite traite en 1654 le sujet du *Parasite*, Chappuzeau fait jouer en décembre 1663, à l'hôtel de Bourgogne, une *Dame d'intrigue ou le Riche villain*, qui avait d'abord figuré sous le titre *l'Avare dupé ou l'homme de paille*. Mais, si Chappuzeau reconnaît devoir quelque chose à Plaute, il déclare aussi s'être servi d'une comédie espagnole qu'il ne nomme pas. L'influence antique s'exerce à travers des œuvres étrangères et elle se réduit à l'utilisation de quelques ressorts de théâtre. Cela ne mérite plus d'être étudié.

Quant aux traductions destinées à être lues et non jouées, elles n'ont plus d'intérêt sinon au point de vue philologique. La dernière production de la littérature des humanistes au sens du xvi<sup>e</sup> siècle, c'est *l'Eunuque* de La Fontaine (1654), traduction discrètement adaptée et précédée d'une préface qui est un manifeste de la comédie classique.

Le milieu du xvii<sup>e</sup> siècle présente donc une halte naturelle. Ce qui est au delà se réduit, ou bien à des travaux de professeurs, sans influence sur la littérature vivante, ou bien à quelques emprunts de thèmes par des auteurs de théâtre à court d'imagination personnelle. Encore une fois, il faut réserver ici une place spéciale à Regnard chez qui les thèmes plautiens supportent une invention comique vive et originale.

La tradition des comiques grecs et latins est plus difficile à relever que celle des tragiques. Celle-ci, pendant toute la période pré-classique, est représentée uniquement par des traductions en vers, entre lesquelles les différences de méthode sont faibles, et par des jugements, qui peuvent servir à circonscrire l'esthétique du temps. Mais, autant le tragique vieillit peu d'un âge à l'autre, autant le comique se dénature vite. Il n'y a donc à peu près qu'une seule façon de traduire des tragédies : parfois dans une version, on trouve omis un passage trop difficile à comprendre

<sup>1</sup> *Les contemporains de Molière*, recueil de comédies rares ou peu connues jouées de 1650 à 1680.



sans explication ; dans un chœur, un thème lyrique est substitué à un autre. Malgré plusieurs libertés de ce genre, l'*Antigone* de Baïf est une traduction plutôt qu'une adaptation. Quant aux tragédies françaises, elles ne contiennent pour ainsi dire aucun morceau traduit. Lorsqu'il s'agit des comiques, on trouve au contraire une grande variété de méthodes et des quantités d'œuvres intermédiaires qui ne sont ni tout à fait des traductions, ni tout à fait des adaptations.

Aussi, lorsque l'on veut évaluer l'influence d'un auteur, il ne suffit pas de compter les traductions et adaptations que l'on a faites de ses œuvres, il faut les classer. Les unes sont des versions scolaires en prose, préparées pour l'enseignement du latin, accompagnées de florilèges et d'exercices de grammaire. D'autres, également en prose, sont destinées à des lecteurs adultes. D'autres, en vers, sont faites pour être lues, mais le traducteur ne s'est pas astreint à suivre partout la lettre du texte : il modernise sommairement quelques détails. D'autres sont de véritables adaptations, comme cette pièce du *Brave*, où Baïf suit en gros l'histoire du *Miles gloriosus*, mais place l'aventure à Orléans au moment des guerres civiles en Écosse. Enfin, il arrive que l'auteur ancien ait donné simplement un cadre que l'auteur moderne remplit à sa guise. Ainsi Le Loyer traite les *Oiseaux* dans sa *Néphélococylie*. Une pareille variété ne se rencontre pas dans les traductions des tragiques, pour le siècle et demi de l'époque pré-classique<sup>1</sup>.

Ces distinctions faites, il est aisé de voir que les trois comiques anciens ne fournissent pas un apport égal à toutes les catégories.

*Térence* est surtout traduit *en prose* et pour les classes. De lui, pour la période envisagée, nous avons seulement quatre traductions en vers :

1. Une version complète, antérieure à 1500 et publiée avec une version en prose de date postérieure ;

<sup>1</sup> Je suis obligée de renvoyer ici à ma propre *Etude sur les traductions des tragiques grecs et latins en France depuis la Renaissance*. Quelles que soient les différences entre les traditions des deux genres, il y a, pour l'un et l'autre, une coupe logique qui tombe au milieu du xvii<sup>e</sup> siècle. Et l'« âge de Plaute » coïncide à peu près avec l'« âge de Sénèque ».



2. Une *Andrie* de 1537 ou de 1555 qu'on a longtemps attribuée à Bonaventure des Périers ;

3. L'*Eunuque* de Baïf de 1567 ;

4. Celui de La Fontaine en 1654.

Pour aucune de ces œuvres, nous n'avons aucun renseignement qui nous permette de penser qu'elle a pu être jouée. La première et la dernière ne l'ont certainement jamais été. Tout donne à penser qu'il en a été de même pour les deux autres. Térence n'a donc donné, en français, avant le classicisme, que des œuvres d'école ou de lecture.

Avec *Plaute*, le tableau change : aucune traduction en prose avant celle de Michel de Marolles en 1658 ; aucune traduction en vers faite pour la lecture seule. En revanche, sept adaptations dont six ont été jouées :

1. Le *Brave* de Baïf en 1567 ;

2. L'*Avaricieux* de Jacques de Cahaïgues en 1580. C'est la seule des œuvres de cet ensemble qui soit en prose ;

3. *Les Ménechmes* (1632) ; 4. *Les Sosies* (1636) et 5. *Les Captifs* (1638) de Rotrou ;

6. Un *Capitan* anonyme de 1639, la seule de ces œuvres dont nous ignorons si elle a été représentée ;

7. *Le Véritable Capitaine Matamore* de Mareschal en 1640.

Remarquons que la *Comedy of Errors* de Shakespeare est de 1593 et l'*Illusion Comique* de 1636.

Comme on le voit, ces œuvres sont tardives. Plaute semble avoir peu agi sur la première Renaissance, celle des lettrés. Quand on s'empare de lui, c'est pour le mettre au théâtre et, ce faisant, suivre une vieille tradition. Les fabliaux dialogués du <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècle ne doivent pas grand chose aux anciens, mais ce peu vient tout entier de Plaute. En Italie, à la fin du <sup>xv</sup><sup>e</sup> et au début du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, on joue des comédies anciennes, soit dans le texte, soit en langue vulgaire : Plaute figure dans ce répertoire plus souvent que Térence. Parmi les pièces traduites en français, on voit quels sont les trois thèmes qui plairont au public moderne : celui de la *Marmite* repris deux fois avant Molière, celui des *Sosies* — présent dans les *Ménechmes* aussi bien que dans *Amphitryon* —, celui du *Soldat Fanfaron*. Ce dernier, souvent traité en France avant Corneille, ne sera pas repris par Molière. Les guerres du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> et de la première partie du <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle lui donnèrent de



l'actualité et l'on remit avec complaisance des matériaux modernes dans le cadre de Plaute. Mais le sujet se prête mal à un développement en profondeur et, en 1640, on le sent épuisé.

D'*Aristophane*, pas une seule traduction en prose. Une version en vers, correspondant aux 264 premiers vers de *Plutus* figure dans les œuvres de Ronsard depuis l'édition de 1617. L'attribution à Ronsard est aujourd'hui contestée, pour des raisons qui ne me paraissent pas suffisantes. Au surplus, il suffit de parcourir ce fragment pour voir que ce que l'auteur a voulu faire, c'est une adaptation et non une traduction proprement dite.

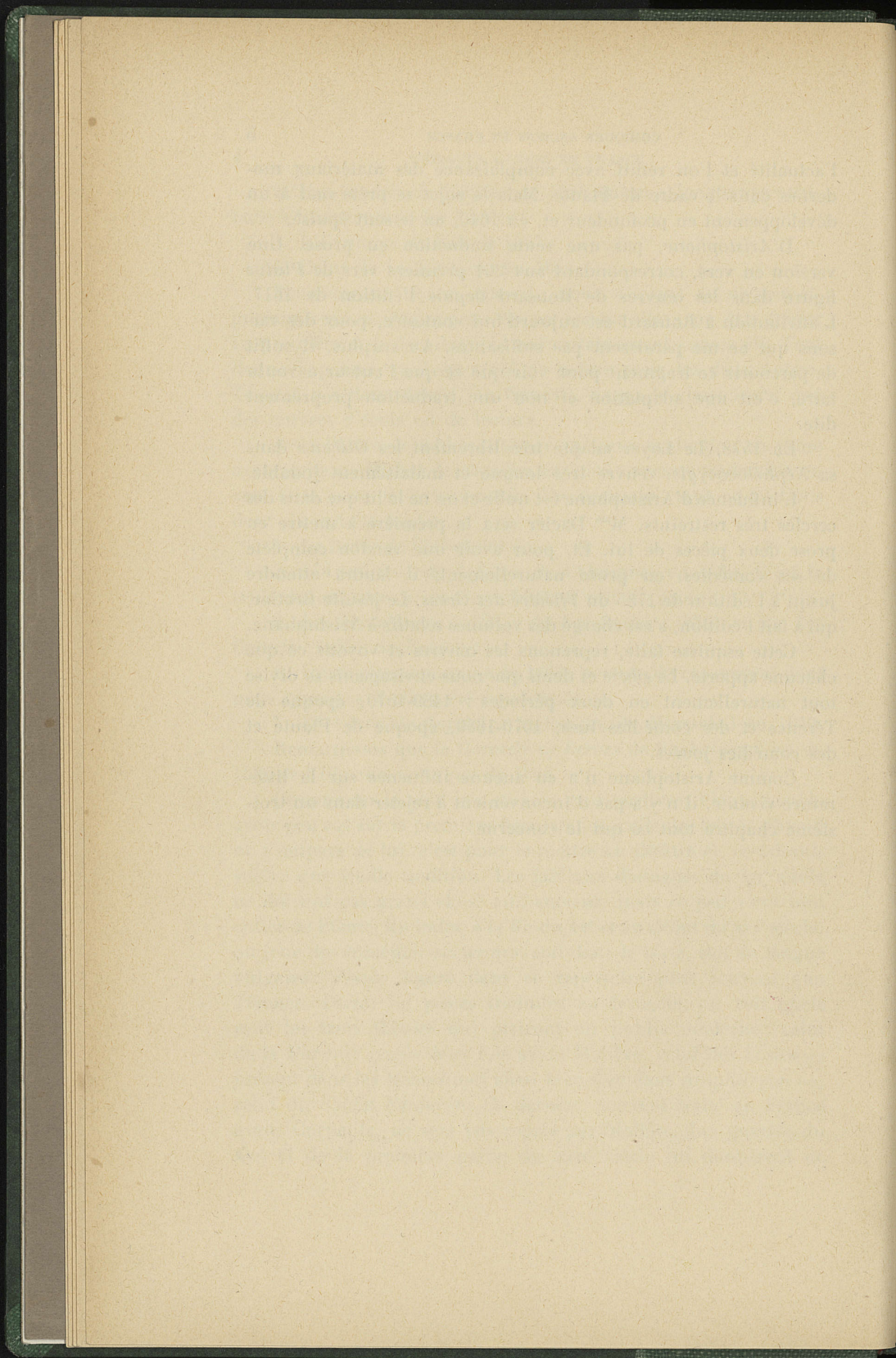
En 1578, Le Loyer adapte très librement les *Oiseaux* dans sa *Néphélococylie*, œuvre très longue et malaisément jouable.

L'influence d'*Aristophane* est nulle et on ne le lit que dans des cercles très restreints. M<sup>me</sup> Dacier sera la première à mettre en prose deux pièces de lui. Et, pour avoir une version complète de ses comédies, en prose naturellement, il faudra attendre jusqu'à l'édition de 1785 du *Théâtre des Grecs*. Le jésuite Brotier, qui a fait l'édition, s'est chargé des volumes relatifs à *Aristophane*.

Cette esquisse faite, reprenons les œuvres et voyons ce que chacune apporte. Le siècle et demi que nous envisageons se divise tout naturellement en deux périodes : 1480-1570, époque de Térence et des comédies lues, 1570-1650, époque de Plaute et des comédies jouées.

Comme *Aristophane* n'a eu aucune influence sur la littérature vivante, il n'y a pas d'inconvénient à rejeter dans un troisième chapitre tout ce qui le concerne.







## CHAPITRE PREMIER

### L'influence de Térence entre 1480 et 1570

Harold Lawton a montré combien on a lu et aimé Térence en Europe occidentale au xv<sup>e</sup> et au xvi<sup>e</sup> siècle. 461 éditions des 6 comédies entre 1470 et 1600 (onze seulement sont douteuses) et 59 de pièces séparées. Dans ce nombre, 60 datent de la période 1470-1490, 40 datent des dix dernières années du siècle. Aucun auteur, dit Lawton<sup>1</sup>, n'a eu autant d'éditions, pendant ces trente années. La plus ancienne de toutes, in-folio sans lieu ni date, est attribuée aux presses Mentelin à Strasbourg. La plus ancienne datée vient de chez Jean de Cologne, Venise, 1471, folio ; cette fois, les vers sont coupés. Les imprimeurs d'Italie et d'Allemagne sont mieux outillés que ceux de France pour ces travaux. Du reste, l'Europe latine est encore une réalité ; les éditeurs impriment pour des lecteurs qui se recrutent indifféremment aux Pays-Bas ou en Italie. Tous les humanistes, Mélanchthon, Adrien Barland, Erasme, Bembo, Charles Estienne, Etienne Dolet, Marc-Antoine Muret étudient Térence, le commentent, le corrigent. On l'explique dans les écoles. Marc-Antoine Muret fait un cours sur Térence au collège de l'archevêché d'Auch vers 1545. En 1586, au collège du Cardinal Lemoine, on occupait les après-

<sup>1</sup> *Op. cit.*, p. 47. Plus loin, dans le même ouvrage, p. 282, on trouvera le tableau suivant : Brunet cite 28 éditions des comédies de Plaute avant 1600 et 99 de Térence ; Ebert relève 43 éditions de Plaute et 126 de Térence ; Graesse, 43 de Plaute et 259 de Térence. Lawton lui-même a relevé 520 éditions de Térence. Excellent travail, dont l'auteur a seulement le tort de tirer une conclusion imprudente, à savoir que l'influence de Térence fut beaucoup plus grande que celle de Plaute. Les livres ne sont qu'un des moyens de mesurer une influence.



midi à lire aux élèves des petites classes l'*Eunuque* « où Chaerea prend l'habit de Dorus, eunuque, pour jouir d'une belle fille donnée à Thaïs ». Le choix nous paraît étrange : lorsqu'on se souvient que les « comédies » latines récemment republiées sous la direction de M. Cohen étaient destinées aux écoles monacales, on se rend compte que le respect dû aux enfants est un sentiment qui s'est affiné entre le <sup>xii</sup><sup>e</sup> et le <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, et aussi entre le <sup>xvi</sup><sup>e</sup> et le <sup>xx</sup><sup>e</sup>. C'est à cette veine scolaire que se rattachent des éditions à grands interlignes, « ut juvenes glossam ascribere possint », et d'autres où les sentences sont en lettres majuscules. C'est à elle aussi qu'appartient la première des deux traductions de l'*Andrienne* de Charles Estienne (1541) qui fut reproduite six fois entre 1541 et 1561. La pièce est précédée d'un éloge de Térence, de la *Vie* de Donat, de la préface de Donat à l'*Andrienne* et d'un argument de Mélancthon. Après chaque scène vient une « construction » des phrases en français et en latin, des explications de grammaire et de vocabulaire. Il y eut d'autres travaux du même genre. Joannes Ericius, Lyonnais, publie l'*Eunuque* en 1552 et l'*Heautontimoroumenos* en 1559, à l'instigation d'Etienne Pasquier. Ces trois pièces considérées comme les plus belles de Térence, se retrouvent mot pour mot, texte et traduction, dans la *Triplex* de Lyon, procurée par Pierre Davantès en 1560<sup>1</sup>.

Voilà pour les écoliers. Le grand public s'intéresse aussi à Térence et le lit beaucoup. « Je ne parlerai plus au long [de la Comédie], dit Jacques Peletier dans son *Art Poétique* (II, 7, p. 70). Car les Comédies de Térence sont entre les mains de chacun. »

M. Lawton est arrivé à tirer au clair, et il faut l'en féliciter, l'histoire de la vieille traduction intitulée *Therence en françoys, prose et rime avecque le latin* qui fut imprimée pour la première fois chez Antoine Vérard, probablement en 1501 ou 1502, puis chez Bossozel en 1539. La réimpression porte en sous-titre : *Marc-Therence Varro, livre tres plaisant et joyeux contenant diverses sentences, des facessies et jeux qui jadis estoient jouez a Romme qu'on appelait les Comédies : auquel livre vous apprendrez maintes choses subtiles et bons enseignements pour l'introduction*

<sup>1</sup> Toutes ces traductions ont été étudiées par M. LAWTON, *op. cit.*, notamment pp. 451 sqq. Cette étude épuise le sujet.



*de tous de quelque estat qu'ils soient.* Ce titre et le dizain cité par Lawton, p. 423, montrent bien quel rôle de moralisateur on se prépare à faire jouer à Térence.

M. Lawton a retrouvé à la Nationale le manuscrit de la version en prose avec l'explicit et la signature de Guillaume Rippe, du Mans, qui fut secrétaire de Louis XI. Il démontre que la traduction en vers doit être de Gilles Cybille. C'est l'éditeur qui les a jointes, sans s'occuper de les mettre en rapport l'une avec l'autre. Les deux auteurs n'ont pas toujours traduit le même texte ; il leur arrive de ne pas comprendre de la même façon et de ne pas placer les sigles d'interlocuteurs au même endroit. Les lecteurs devaient avoir d'autant plus de peine à y voir clair que les deux traductions ne sont pas présentées successivement, mais enchevêtrées. Une scène est donnée en latin, avec, en face, sa traduction en prose. Puis vient un mot de résumé, probablement rédigé par l'éditeur, suivi de « la rime de cette scène » avec, en marge, des vers qui servent de points de repère pour permettre de se reporter au texte latin. Les vers sont variés : décasyllabes, surtout octosyllabes ou autres vers plus courts. Une réplique est souvent terminée par un vers qui ne rime pas. En tête de chaque scène, un bois représentant les personnages tels qu'ils doivent se placer pour jouer. Ce bois se retrouve en tête de « la rime ».

Si l'on veut juger de ce que donne cette méthode, voici l'arrivée de Davus au vers 338 de l'*Andrienne*.

*Di boni, boni quid porto ? Sed ubi inveniam Pamphilum  
Ut metum in quo nunc est adimam atque expleam animum gaudio ?*

« O dieux bons, que je porte de bien et de bonnes nouvelles. Mais où trouverai-je Pamphile mon maître afin que je le tire dehors de la crainte et peur en quoi il est et que je remplisse son courage de joie. »

*Rime.* Très doux dieux de vertus immortelles,  
Eternelles,  
Et de puissance forte,  
Combien belles sont les bonnes nouvelles  
Solennelles,  
Que à Pamphile je porte.  
Douleur forte  
Son esprit déconforte



Et transporte.  
 Mais quand il les orra  
 Réconforté grandement il sera.  
 Mais où est-ce que j'irai,  
 Où Pamphile trouverai  
 Et le réconforterai ?  
 Je ne le sais où chercher.  
 De crainte le tirerai  
 Quand nouvelles lui dirai  
 Et si le conseillerai  
 Car il est mon ami cher <sup>1</sup>.

« En ceci disant tournoyait Dave tant qu'il vint au lieu là où Carin et Pamphile étaient. Et l'aperçut Carin qu'il faisait joyeuse chère dont il commença à dire... », etc. Cette explication amène la scène suivante et explique l'enchaînement.

Pour ce passage, les deux traductions concordent. L'indication du jeu de scène ajoute un excellent commentaire. Malgré l'intolérable décalage de la version rimée, malgré les nombreux passages inintelligibles parce que les traducteurs se sont bornés à décalquer en français le mot latin, ceux qui ont eu ce volume entre les mains ont pu y prendre une connaissance complète de Térence, notamment de la façon dont on le jouait.

\*  
 \* \*

L'idée d'utiliser le théâtre ancien pour une renaissance de la comédie est sensible chez Charles Estienne, non dans sa traduction scolaire de l'*Andrienne*, mais dans une autre qu'il donna l'année suivante, et qui était, comme le volume de 1501, destinée au grand public. Au rebours de la première, elle n'eut qu'une édition. M. Lawton est arrivé à grand peine à en retrouver un exemplaire au British Museum. Cette traduction, bien faite, d'un style un peu sec, est précédée d'une préface qui, elle, est accessible, car elle se trouve, à peine modifiée, dans la traduction que le même Estienne fit des *Abusés*, « comédie faite à la mode des

<sup>1</sup> Je modernise l'orthographe et la ponctuation de tous les textes cités : il faut, autant que possible, rapprocher de nous des traductions qui sont faites, comme les originaux, pour être lues à haute voix.



anciens comiques, en langue toscane, par les professeurs de l'Académie snoise, et nommées *Intronati* » (1548). Estienne estime que, de son temps « en plusieurs de nos comédies ne se trouve sens, rime, ne raison ; seulement des paroles ridicules, avec quelque bavardage, sans autre invention ne conclusion ». Il excepte toutefois les « bons et modernes esprits snois » qui ont écrit les *Intronati*, « Pietro Aretino avec sa *Cortesane* et plusieurs autres, Pietro Ariosto avec sa *Lena* et son *Marechal* et son *Negromant* et semblables facteurs italiens ». En français « Pathelin avec sa *Guillemette* et son *Drapier*, Coquillart avec son *Plaidoyer*, Cretin avec son *Thibault Chenevotte* et plusieurs autres de nos facteurs français ». Il signale aussi que quelques « bons facteurs... voyant que les vers ôtent la liberté du langage et propriété d'aucunes phrases, ont beaucoup mieux aimé faire réciter leur comédie en prose (pour mieux montrer l'effet et sens d'icelle) que de s'assujettir à la rime ». Voilà la poétique de Charles Estienne, appuyée par une liste bien curieuse sur laquelle il y aurait beaucoup à dire.

Une étude préliminaire sur la comédie ancienne sert d'introduction à l'*Andrienne*. Elle sera reproduite en tête des *Abusés* (1548), à peine remaniée, puis, tantôt complète, tantôt abrégée, dans les nombreuses éditions du *Térence* de Bourlier : « Qu'est-ce que les Anciens appelaient Fable, Tragédie, Satyre, Comédie vieille et Comédie nouvelle. — En quels lieux premièrement se jouaient les tragédies et comédies. — Des jeux scéniques en général et des acteurs et joueurs d'iceux. — Les ornements et vêtements des joueurs scéniques. — Que signifient les actes et scènes en la comédie. — Description du théâtre et de la façon d'icelui. — Description de la scène, les ornements du théâtre et de la scène. — Comment était assis le peuple au théâtre ou amphithéâtre. » C'est la première fois que ces choses se trouvent mises à la portée du public qui ne lit que le français. Tout cela a dû être commenté avec un vif intérêt dans le milieu où allait se créer la comédie classique. Charles Estienne voyagea avec Lazare de Baïf et donna des leçons à Jean-Antoine. Au moment où il écrit et préface cette traduction, Jodelle avait dix ans. La lecture approfondie d'une seule des comédies de Térence pose quantité de problèmes relatifs à la construction du théâtre, au jeu des acteurs, à tout ce qui est l'intelligence du texte pour des gens qui ont le



sens d'une pièce représentée. La seconde des traductions de Charles Estienne s'adresse à eux.

C'est également aux gens du monde, aux simples lettrés que sont destinées les deux seules traductions de Térence qui aient une valeur et une signification littéraires. Elles n'ont probablement pas été jouées, mais elles ont été écrites pour être imaginées sur la scène et goûtées comme des œuvres de théâtre. C'est l'*Andrie*, publiée à Lyon en 1555, et l'*Eunuque* de Baïf, dont la plus ancienne copie conservée est de 1565.

J'ai essayé de démontrer ailleurs<sup>1</sup> que cette *Andrie* date bien, conformément à une ancienne tradition, de 1537, et qu'elle est probablement d'Etienne Dolet. Je n'ai ici qu'à m'occuper du texte lui-même, qui a été étudié par Chenevière dans sa thèse sur Bonaventure des Périers<sup>2</sup> et par Harold Lawton. J'aurai peu de chose à ajouter à leurs remarques. Encore faut-il signaler une tendance sur laquelle on n'a peut-être pas assez insisté.

Le traducteur, Dolet ou un autre, sait bien le latin et le suit de près, mais, comme tous ceux de son temps, il ne peut se résigner à la sobriété de l'original. La ligne sèche et pure de Térence s'épaissit ici, le vocabulaire strictement intellectuel se charge de détails matériels, d'adjectifs concrets. Où le latin met une litote, le français met un terme cru et grossier. Rien n'est plus différent du Térence expurgé que l'on trouvera à la fin du siècle.

*Sed Mysis ab ea egreditur.*

226

Ho, je vois là la maquerelle  
De notre bonne damoiselle.

*Lesbiam adduci jubes,*

*Sane pol illa temulentast mulier et temeraria.*

228-9

Tu veux que cette morfondue  
De Lesbia j'aille chercher ?  
Elle ne fera qu'empêcher,  
Car elle est trop sujette à boire.

*Rogas ?*

*Laborat e dolore atque ex hoc misera sollicitast.*

267-8

<sup>1</sup> *Revue du Seizième siècle*, 1934.

<sup>2</sup> Paris, 1885.



Demandez-vous ? La pauvre femme  
Hélas, est presque à rendre l'âme,  
Au travail d'enfant qui la presse.

*Adeone me ignavum putas ?*

278

Me penses-tu bien si gavache,  
Ou bien si ignorant et lâche ?...

*Obtundis, tam etsi intelligo ?*

348

Me pensez-vous donc si lourdaud  
Que ne sache que l'aune en vaut ?

*Tum illae turbae fient.*

380

Soyez rétif, il vous donra  
Tout le blâme et si fera  
Beau sabbat alors.

*Quo aequior sum Pamphilo*

*Si se illum in somnis quam illum amplecti maluit.*

429-30

N'est pas Pamphile à blâmer tant  
Qu'on dirait bien, si sous les draps  
Il l'aime mieux entre ses bras  
Qu'à mon maître la délaisser.

*Hoc confiteor jure*

*Mi obtigisse, quandoquidem tam iners, tam nulli*

[consili sum. 607-8]

Je confesse qu'à droit  
Je souffre, en cet endroit  
Ce que j'ai mérité.  
Et que sot et bien veau  
Sans conseil ne cerveau  
A ce coup j'ai été.

*Homini adolescentulo*

*In alio occupato amore...*

828-9

Ce fol de Pamphile...  
... Tant que sa paillardie  
Tiendra...

*Illam hinc civem esse aiunt.*

834

Car pour tout certain  
Est cette putain  
Bourgeoise d'Athènes.

Plusieurs passages excellemment traduits ont gardé le ton



et le mouvement de l'original. Presque tous présentent du reste une modernisation discrète et intelligente.

*Maneo, interea introire neminem*

*Video, exire neminem ; matronam nullam in aedibus,*

*Nil ornati, nil tumulti ; accessi ; intro asperi.*

363-6

Là-devant, je m'arrête exprès

Je n'y vois entrer ne sortir

Nulles femmes, pour assortir

Le logis devant ni derrière ;

Point de valet ni chambrière

Qui tendît la tapisserie,

Comme l'on fait quand on marie

Les enfants de bonne maison ;

Je n'entendis ni bruit ni son

D'homme vivant ni d'instrument.

*Etiam puerum inde abiens conveni Chremi*

*Holera et pisciculos minutos fere obolo in cenam seni.*

368-9

Je trouve, de là me partant,

Le garçon de Chrémès, portant

Herbes, comme épinards et bettes

Et petits poissons, comme alettes,

Pour un double ou pour un liard,

Pour le souper de ce vieillard.

*Quod peperisset jussit tolli.*

464

Et il commande que l'on mette

L'enfant dont elle accouchera

A nourrice et qu'il défrayra

Le tout.

*Apud forum quae turba est ! quid illic hominum litigant.*

*Tum annona carast.*

745-6

Vah, que de gens

Au marché, vah, que de sergents.

De procureurs et d'avocats

Qui plaident là. Croyez d'un cas

Que les vivres se vendront bien.

L'auteur ne paraît nullement se soucier de morale. Il dit dans son épître au lecteur :

Ebattez-vous : il n'y a qu'amourettes,

Menus propos et joyeuses sornettes,



Dont le bon peut quelque bon fruit tirer,  
 Et le mauvais ne peut guère empirer.  
 Mais, toutefois, mon intention bonne  
 Pour profiter seulement vous le donne :  
 Pour autre chose il n'a été traduit  
 Que pour en prendre et cueillir le bon fruit.  
 Par quoi, que nul ne me vienne accuser  
 Que je n'ai dû à ceci m'amuser,  
 Car toute chose on peut voir librement  
 Et approuver la bonne seulement.

Tant d'optimisme masque à demi une profonde indifférence.

Il n'est pas nécessaire de s'attarder à étudier l'ennuyeux *Eunuque* de Baïf, dont M. Augé-Chiquet a donné une description suffisante dans sa thèse sur Baïf. L'ouvrage, paru dans les *Jeux* en 1573, date de 1565<sup>1</sup>. C'est une traduction qui suit le texte pas à pas ; les noms des personnages ont simplement été francisés. Rien n'a été modifié, ni dans l'ordre des scènes et des répliques, ni dans le caractère des personnages. Seulement, les allusions obscures sont supprimées et remplacées par des détails qu'un lecteur moderne peut comprendre. Les comptes se font en francs (par une erreur curieuse *mine* est deux fois traduit par *franc*). Comme dans l'*Andrie*, les adjectifs concrets et familiers sont multipliés, de façon à ôter au texte sa sécheresse intelligente et rapide. Voici quelques exemples pris dans la scène où Parménon offre à Thaïs, de la part de Phaedria des présents, puis Chéréa déguisé en ennuyeux. Thrason et Gnathon se moquent des cadeaux.

PARMENO.

*Ex Aethiopiast usque haec.*

THRASO.

*Hic sunt tres minae*

GNATHO.

*Vix...*

471-2

<sup>1</sup> Vauquelin de la Fresnaye paraît être le seul des contemporains qui ait gardé souvenir de la traduction de l'*Eunuque*. Il y fait allusion, ainsi qu'à celle d'*Antigone*, au II<sup>e</sup> livre de son *Art poétique*, après avoir traduit les vers d'Horace qui défendent de mettre sur la scène les spectacles trop affreux ou trop merveilleux.



PARMENO.

*Atque haec qui misit non sibi soli postulat  
Te vivere et sua causa excludi ceteros,  
Neque pugnās narrat neque cicatrices suas  
Ostentat neque tibi obstat, quod quidam facit...*

480

PARMÉNON.

Cette-ci  
Est du fin fonds d'Ethiopie.

THRASON.

La précieuse mercerie  
En voilà pour trois francs.

NATON.

Encor  
Serait-ce trop...

PARMÉNON.

Le donneur de ces dons vous mande  
Que pour lui seul il ne demande  
Que vous viviez, ni que pour lui  
Vous fermiez la porte à nullui :  
Ni ses faits d'armes il ne chante,  
Ni ses balafres il ne vante,  
Ni empêchement ne vous met  
A rien, ainsi qu'un autre fait...

PARMENO.

*Tace tu, quem ego esse infra infumos omnis puto  
Homines ; nam qui adsentari huic animum induxeris  
E flamma petere te cibum posse arbitror.*

489

PARMÉNON.

Tais-toi. De tous les malheureux  
Je te tiens le plus malheureux,  
Qui as mis en ta fantaisie  
Gagner ta malheureuse vie  
A flagorner cet homme-ci :  
Tu pourrais (je l'estime ainsi)  
Tant tu as le ventre affamé,  
A travers un feu allumé  
Aller qu'rir de ta have main  
De quoi paître ta gloute faim.

Comme on le voit, il y a de jolis passages, comme par exemple 480 sqq., où il n'y a nul délayage, mais Baïf s'est astreint



à mettre toute la comédie en vers de 8 syllabes à rimes plates, comme toutes les comédies de son temps, ce qui est d'une insupportable monotonie.

Pas plus que l'auteur de l'*Andrie*, Baïf ne se soucie de morale. Thaïs reste une courtisane et elle n'en est pas moins le personnage sympathique de la pièce. Tout au plus peut-on constater qu'entre la version de 1565 et l'édition des *Jeux*, faite huit ans après, Baïf a adouci quelques mots malsonnants. L'auteur de l'*Andrie*, non seulement ne supprimait aucun mot cru, mais il en mettait là où Térence n'y avait pas songé. A ce détail, on sent qu'il y a quelque chose de changé dans l'interprétation que l'on donne de Térence.

\*  
\*\*

En effet, alors que la première moitié du siècle lui avait demandé un enseignement théâtral, la seconde lui demande des leçons de morale. Cela est très sensible dans la traduction de Bourlier, qui, souvent réimprimée, eut un grand succès<sup>1</sup>. Le volume, à vrai dire, n'est pas homogène. Il contient le traité sur le théâtre et la version de l'*Andrienne* de Charles Estienne; l'*Heautontimoroumenos* et l'*Eunuque* viennent de la Triplex lyonnaise. Bourlier n'a composé que la traduction des trois dernières pièces : *Adelphes*, *Phormion*, *Hécyre*.

Le livre est dédié au « très vertueux et honorable seigneur Louys du Bois, marchand et bourgeois de la ville d'Anvers », et la dédicace commence en ces termes : « Il y a trois choses, ver-

<sup>1</sup> Première édition, Anvers, Jean Waesberghe, 1565. Puis Paris, 1572, 1574, 1578, 1583. Cf. LAWTON, pp. 527 sqq. Graesse signale des éditions en 1586 et 1604 que Lawton n'a pas retrouvées. REINHARDSTOETTNER, *op. cit.*, p. 28, cite une traduction de 1567, d'Etienne Doart. Etienne Doart est le libraire et la traduction doit être une réédition de Bourlier. Mais Reinhardstoettner cite, empruntés à ce volume, des vers où l'auteur s'élève contre le jugement bien connu de Volcatius Sedigitus (= *Aulu Gelle*, XV, 24) qui met Plaute à la seconde place parmi les comiques latins et Térence à la sixième. Je n'ai pu retrouver cette édition ni ces vers, et Lawton ne paraît pas les connaître davantage. S'il faut croire Reinhardstoettner, ils seraient de Guillaume Lugans de Saint-Geal, gentilhomme limousin.



tueux seigneur, principalement louées de toute antiquité, savoir est : les études des lettres, les négociations ou trafics des marchands et services des artisans. » Nous voici dans un cercle bien plus large que le simple groupe de lettrés pour lequel travaillait Charles Estienne. Cette seule phrase nous plonge dans l'atmosphère de la laborieuse Belgique : les trafics des marchands et services des artisans devaient être plus honorés à Anvers qu'à Paris et, surtout, qu'ils n'avaient été à Rome. Aussi bien, ce que Jan Bourlier invite Louis du Bois à trouver chez Térence, c'est un enseignement moral : « A la lumière et bonne grâce du parler, il a ajouté un fruit non médiocre, pource qu'il a peint au vif les mœurs humaines et, faisant voir en ses excellentes comédies, comme dedans un miroir, les doux amadouements et attraiements des hommes pervers et flagitieux, mettant ainsi devant les yeux les vilaines et pernicieuses voluptés, deshonnêtes désirs, irritations à mal, folle vanité, enseigne qu'il faut de toutes ses forces fuir et contemner les pernicioeux enchantements et rêveries d'illicites amours... L'avons traduit en prose, afin de plus clairement montrer le style et manière de procéder et le bon esprit qu'avait le comique en la façon d'icelle. Car, à vrai dire, la prose rend le principal sens, la phrase et l'esprit d'une matière sans contrainte du langage plus facile que la rime. »

Térence maître de morale : ne le voit pas autrement l'auteur de la *Pornegraphie Teranciane*, qui cherche dans l'*Heautontimoroumenos*, l'*Hécyre* et l'*Eunuque* des citations pour illustrer une dissertation sur les courtisanes et leurs ruses<sup>1</sup>. L'insertion ne va pas sans quelques forts contre-sens, car les courtisanes chez Térence sont presque toujours sympathiques. Le souci de morale fausse donc le texte. Encore l'auteur inconnu de cet ouvrage avait-il le scrupule de traduire en vers, essayant de rendre une œuvre d'art par une autre œuvre d'art. Bourlier, qui ne s'intéresse qu'au sens, reprend en faveur de la prose l'argument légué par Charles Estienne. En quoi il sera suivi par ceux qui mettront Térence, avec d'autres auteurs, en maximes, par exemple François de Belleforest, qui dédie à Charles de Bourbon, fils de Louis

<sup>1</sup> Dans une plaquette imprimée à Lyon en 1558, dont l'Arsenal a un exemplaire. Je ne l'ai pas vu. On en trouvera une analyse dans LAWTON, *op. cit.*, pp. 488 sqq.



de Bourbon, prince de Condé, un recueil de sentences empruntées, la plupart à Cicéron, les autres à Térence, Erasme et Démosthène, ce dernier cité en latin, et à quelques autres<sup>1</sup>. Je relève ce choix, parce qu'il rencontre d'une façon curieuse une opinion qui est traduite dans le sonnet suivant, lequel figure dans le Bourlier de 1578 et de 1583. Térence y est représenté comme à la source même de la valeur morale de Cicéron et d'Erasme.

Qui voudra fuir plusieurs vices damnables,  
Moyennement au monde se tenir,  
Et voir à l'œil les choses convenables,  
Lise Térence, pour soi bien contenir :  
C'est un auteur pour clairement venir  
Au lieu où fait vertu sa résidence,  
Sans point avoir du pervers l'accointance,  
Qui ne peut point à ce bien parvenir.  
C'est le guidon droit, facile et plaisant  
De bonnes mœurs et miroir évident  
Que Fabius<sup>2</sup>, l'orateur Cicéron,  
Erasme aussi, trois flambeaux immortels  
Ont imité et tenu pour patron  
De leurs écrits, doctes et éternels.

Le souci de morale s'accuse encore chez le correcteur de Bourlier, Marc-Antoine Muret, qui arrive, en détachant des idées de leur contexte, à faire dire à Térence des choses à quoi celui-ci n'avait jamais songé. L'auteur de la *Pornographie Terenciane* ne procède pas autrement : il n'a aucune peine à trouver dans les six comédies quelques passages dirigés contre les courtisanes, et

<sup>1</sup> *Les sentences illustres de M. T. Cicéron et les apophthegmes avec quelques sentences de piété, recueillies des œuvres du même Cicéron. Aussi les plus remarquables sentences tant de Térence que de plusieurs autres auteurs...* par François DE BELLEFOREST, Commingeois. Une édition s.l. de 1582 n'est pas la première. Il y en eut d'autres en 1586, 1610, 1619. — On a plusieurs fois repris des sentences dans Térence. Par exemple : *Phrases et sentences tirées des comédies de T.*, par BRIDAULT, Paris, Guérin, 1745, in-12.

<sup>2</sup> Lawton suppose que ce Fabius est Fabius Pictor ! Il s'agit évidemment de Quintilien qui admirait beaucoup Térence. Bourlier est bon humaniste.



il les traduit sans mentionner que, dans les quatre morceaux de dialogues qu'il cite, il s'agit de courtisanes sympathiques, auxquelles Térence donne visiblement raison. Les contre-sens de Muret sont plus frappants encore. Il promet dans son titre, outre les *Six comédies corrigées en presque infinis endroits*<sup>1</sup>, les fleurs, frases et expositions morales mises à la fin de chaque scène. Or, voici l'« exposition morale » qu'il tire de la première scène des *Adelphes*. Micion parle et dit en substance : « Il vaut mieux que se réalisent les imaginations d'une femme jalouse que celles d'un père inquiet. Elle voit son mari aimé et prenant loin d'elle du bon temps. Quand mon fils ne revient pas, je le crois blessé... J'habite la ville, mon frère la campagne ; je vis largement, lui durement... Un fils doit vivre en confiance avec son père... Un fils élevé dans la bonté agit avec son cœur, que le père soit absent ou non. »

Muret dégage de cet exposé les maximes suivantes :

« 1° Les parents sont merveilleusement en souci de leurs enfants ne faisant point leur devoir ;

2° La jalousie de la femme pour son mari absent est bien plus véhémente que le souci du père pour le fils ;

3° La vie de la ville doit être en plus d'estime que la rustique ;

4° Il faut que l'institution des enfants soit libérale et conjointe avec clémence et civilité de mœurs ;

<sup>1</sup> M. Lawton n'a pas bien éclairci la question des éditions du *Térence* de Bourlier datées de 1583. Il signale seulement : *Les six comédies de T., corrigées en presque infinis endroits, par M. A. de Muret. Avec les fleurs, frases et expositions morales mises à la fin de chaque scène. Le français correspondant au latin. A Paris, chez Thomas Brumen.* Or, il y a une édition 1583 qui ne porte pas le nom de Muret, intitulée : *Les comédies de Térence, très excellent poète comique, avec les fleurs, frases et sentences et manières de parler très excellentes dudit auteur mises en la fin de chaque scène. Le tout latin et français correspondant l'une à l'autre en faveur des jeunes enfants désireux de la pureté et intelligence de la langue latine*, in-12 imprimé chez Claude Micard, à Paris, comme les éditions de 1572, 1574 et 1578. D'autre part, il y a un *Térence corrigé... par Muret*, imprimé à Paris chez Jean Corbon en 1583. — Quant au nom de Bourlier, il figure uniquement dans la dédicace de l'édition d'Anvers (déd. du 9 septembre 1566, privilège du 1<sup>er</sup> janvier 1565).



5° La civilité et honnêteté de mœurs profite en tous lieux, soit qu'on ait affaire à la maison ou dehors. »

On voit la méthode : transformer à tout prix en conseil une simple observation, tirer une norme pour tous de ce qui n'est que la description d'un fait colorée par le sentiment de celui qui parle, faire abstraction de tout l'élément individuel qui est la substance même du théâtre et transformer de force un psychologue en moraliste. Les lecteurs du *Grand Térence* de 1500, à travers les maladroites versions de Rippe et de Cybille, avaient une idée plus exacte du poète latin que les écoliers qui se fiaient aux ineptes interprétations de Muret. Si celui-ci, bon humaniste, à qui nous devons d'excellentes corrections du texte de Térence, sollicite son auteur de la sorte, que devait-on faire dans l'enseignement oral des écoles ?

Et le moralisme n'ira qu'en s'aggravant : en 1647, Le Maître de Sacy publie, sous le pseudonyme de Saint-Aubin, une traduction de Térence qui n'est plus seulement interprétée, mais expurgée : *Les comedies de Terence traduites en françois avec le latin a coste et rendues tres honnestes en y changeant fort peu de chose pour servir a bien entendre la langue latine et a bien traduire en françois*. L'ouvrage, en 1700, arrivait à sa 10<sup>e</sup> édition.

Du reste, la carrière de Térence comme auteur édifiant ne s'arrête pas là. Le 9 septembre 1659, Chapelain, écrivant à Arnauld d'Andilly, loue Lancelot pour son choix d'épigrammes et ajoute : « Sachez de lui, je vous conjure, s'il n'a point vu le *Terentius Christianus* d'un certain principal du collège de Harlem nommé Cornélius Schonaus de Goude. Cet homme a fait douze comédies dont les sujets sont tirés du Vieil et du Nouveau Testament, tellement latines et du vrai style de Térence qu'il est étonnant qu'un moderne l'ait pu si parfaitement imiter<sup>1</sup>. » Ces *Comoediae Sacrae* ont eu si grand succès qu'elles ont été publiées chez Plantin en 1570, à Cologne en 1614, à Amsterdam en 1629.

<sup>1</sup> *Lettres* de Chapelain, éd. Tamizey de Larroque, t. II, p. 52.



## CHAPITRE II

### L'influence de Plaute entre 1560 et 1640

L'histoire de Plaute au xvi<sup>e</sup> siècle s'ouvre par une œuvre qui est du même traducteur que l'*Eunuque*, dont nous venons de parler. La comparaison sera d'autant plus commode et aussi plus probante.

*Le Brave* de Baïf fut joué en présence de Charles IX et de Catherine de Médicis en l'hôtel de Guise, un mardi, jour de la fête de saint Charlemagne, en 1567. L'événement a une portée double : c'est la première fois que l'on joue en France une comédie latine traduite ; c'est la première fois aussi que l'on met en français une œuvre de Plaute.

La pièce de Baïf dut avoir du succès. Pasquier (*Recherches*, VI, 7) cite le *Taillebras* comme une œuvre originale, et c'est même la seule comédie qu'il mentionne, après *La Recherche* et *Eugène*, et il ajoute : « Je ne vois point qu'après lui (Jodelle), beaucoup de personnes aient embrassé la comédie. » M. Augé-Chiquet a étudié *Le Brave* à la suite de l'*Eunuque*, en se plaçant au point de vue du développement de Baïf lui-même. Il y a quelques réflexions à ajouter à son excellente étude dès qu'on se place au point de vue du développement du théâtre en France pendant le siècle qui a précédé Molière.

Les noms des personnages ne sont plus seulement francisés, comme dans l'*Eunuque* ; ils sont, ou traduits, ou remplacés par un équivalent français. Pyrgopolinice devient *Taillebras* et *Philocomasion* *Aimée*. Cela est charmant. Ainsi, notre maître Louis Havet nous conseillait d'appeler *Galopin* l'esclave que le latin appelle *Dromo*. La pièce se passe, non à Ephèse, mais à Orléans, avec de nombreuses allusions à la promenade du Martroy. Nantes



remplace Athènes. Le Fanfaron est allé se battre en Ecosse. C'était le temps où Marie Stuart se maintenait péniblement, appuyée sur quelques régiments français. En France aussi, on se battait. Mais Baïf sait qu'à beau mentir qui vient de loin. De plus, en parlant de la guerre d'Ecosse, il évite de devoir prendre parti entre catholiques et protestants.

Il se heurte tout de suite à la difficulté que vont rencontrer tous ceux qui situeront en France le thème d'une comédie latine : que faire des courtisanes ? Plaute explique en trois vers comment Philocomasien et Pleusides se sont pris d'amour l'un pour l'autre :

*Erat herus Athenis mihi adulescens optimus.  
Is amabat meretricem matre Athenis Atticis  
Et illa illum contra, qui est amor cultu optimus.*

(*Mil. gl.* 99 sq.)

Le public français de 1567 semble ne pas avoir admis qu'une courtisane pût être amoureuse. Voici comment Baïf explique les rapports entre Emée et Constant :

A Nantes, un jeune homme, fils  
D'un Portugais qui, au pays  
De longtemps s'est habitué,  
Riche de biens, bien allié,  
Honnête et gentil, soulait être,  
Tandis que j'y étais, mon maître.  
Ce jeune homme y entretenait  
Une fille, qu'il y tenait  
A pain et à pot gentiment,  
Du gré et du consentement  
De la mère d'elle : qui fut  
Une marchande, laquelle eut  
Vivant son mari prou de biens :  
Lui perdu, perdit tous moyens.  
Ce qui est cause qu'étant veuve,  
Le parti de sa fille approuve,  
Qui du jeune homme était aimée,  
Bien traitée et bien estimée ;  
Elle aussi de sa part l'aimait,  
Le bien traitait et l'estimait  
Fidèle à lui et lui à elle,  
Comme où l'amour est mutuelle.



Il faut expliquer ensuite comment il se fait qu'Emée se trouve dans la maison du Soldat. Plaute, avec une candeur tout antique, montre la vertu des cadeaux et des dîners :

*Interibi hic miles forte Athenas advenit ;  
 Insinuat sese ad illam amicam heri mei* 105  
*Obcoepit ejus matri subpalparier  
 Vino, ornamentis opiparisque opsoniis.  
 Itaque intimum ibi se miles apud lenam facit.  
 Ubi primum evenit militi huic occasio,  
 Sublinit os illi lenae, matri mulieris,* 110  
*Quam herus meus amabat : nam is illius filiam  
 Conjicit in navem miles, clam matrem suam,  
 Eamque invitam huc mulierem in Ephesum advehit.*

Ce capitaine qu'avez vu,  
 De cervelle ainsi bien pourvu,  
 Descend à Nantes un matin,  
 Chargé de proie et de butin,  
 Etant fraîchement de retour  
 D'Ecosse. Il y fit séjour  
 Quelques semaines : cependant  
 Avecques une s'entendant,  
 (Qui nous était proche voisine,  
 Maquerelle, secrète et fine),  
 Il pratique notre mignonne,  
 Et sa mère la toute bonne,  
 Par présents, bijoux, bonnes chères.  
 Et conduit si bien ses affaires,  
 Qu'en ayant fait sa destinée,  
 La pauvrete il a subornée,  
 Comme depuis je l'ai bien su  
 (Car tout fut fait à mon déçu):  
 La débauche et dans un bateau  
 L'enlève, et la met dessus l'eau,  
 Un soir qu'étais dehors aux champs,  
 Et l'emmène dans Orléans,  
 Ici, d'où c'est qu'il est natif.

D'un passage à l'autre, il y a un changement d'atmosphère qui est indiqué avec une délicatesse infinie. Philocomasion est une jeune courtisane amoureuse, mais sans grands scrupules. Sa mère est une entremetteuse qui probablement aurait aimé la



laisser vivre à sa guise et offrir, aux amateurs, des filles qui n'eussent pas été la sienne. Mais elle s'est laissé convaincre par les cadeaux du Soldat : celui-ci a pris pied dans la maison et un beau jour a enlevé la fille à l'insu de la mère, qui ne la lui aurait pas donnée librement. Malgré la lâcheté du personnage, Philocomasion a peur de lui. Rien ne la protège sinon l'habileté d'un esclave juridiquement aussi faible qu'elle-même, la bonne volonté du vieux Périplectomène et la constance de son amant Pleusides. Il nous est difficile de savoir si les Romains étaient aussi sensibles que nous au tragique sous-jacent des comédies de Plaute. Ce qui est sûr, c'est que ce tragique s'efface dans les adaptations françaises. L'Emée de Baïf est une petite bourgeoise appauvrie. Sa mère veuve, éprouvée par le malheur des temps, a consenti qu'un étranger les fit vivre toutes deux. Plus tard, Rotrou et La Fontaine feront, des courtisanes, des jeunes veuves. De plus, le personnage de la mère est dédoublé, ce n'est plus elle qui est la « maquerelle », mais une voisine. Emée reste respectable et pitoyable dans une aventure où elle est toute passive.

Il va de soi que ces retouches ne vont pas sans léser la logique de la pièce. Une petite Nantaise libre de 1567 ne peut se sentir à la merci d'un Soldat qui l'aurait enlevée. Les ménagements que doit garder Palestrion qui est un esclave paraissent exagérés dans la bouche de Finet qui est un valet. Une jeune fille qui n'est pas une courtisane de profession hésitera à jouer au Soldat le tour de la fin qui consiste à se sauver en emportant tous ses cadeaux et il est moins vraisemblable encore que Constant s'applaudisse de la bonne prise, ce que le Pleusides latin fait sans scrupule. A la modernisation des sentiments devrait correspondre une modification plus complète des rapports entre les personnes. Faute de quoi toute l'action a quelque chose de flou. Baïf paraît le sentir et il ajoute au texte des détails précis pour créer un cadre. Au vers 857, l'esclave Lucrion dit simplement qu'il sort et va revenir.

FINET.

Où vas-tu ?

RATON.

Chez la couturière,  
Près de la porte de Bourgogne,  
Pour voir si quelque besogne,  
Qu'elle fait à Madame Emée  
N'est point encores achevée.



La première scène du 3<sup>e</sup> acte, entre Bontams et Finet, est très développée. Dans le texte, Périplectomène étale sa bonhomie d'une façon ridicule, mais Palestrion et Pleusides sont ridicules aussi, parce que, ayant besoin de lui, ils l'approuvent et le louent sans mesure. Dans Baïf, Constant opine à tout ce que dit le vieux, mais Finet, en *a parte*, se moque de lui. Les comiques français auront peine à garder devant la vie l'objectivité de Plaute, pour qui il n'y a pas un homme qui ne prête à rire. Ils prendront parti : cela est déjà très sensible chez Baïf et le restera chez Molière. Je transcris ici le texte, avec l'équivalent latin quand il y en a un :

BONTAMS.

Encore sens-je dans le cœur  
D'amour quelque chaude vigueur  
Et ne renonce aux amourettes :  
Vive encor l'amour des fillettes.  
Cette amour gaillarde et jolie,  
N'est pas en moi du tout tarie.

(*Et ego amoris aliquantulum habeo humorisque meo etiam in*  
[corpore. 636.]

FINET.

Si le prône suit le proème  
Voici un sermon de carême.

BONTAMS.

Je ne suis de ces vieux baveux,  
Cracheux, tousseux, chagrins, morveux,  
Qui vont bavardant sans repos,  
Et ne disent rien à propos :  
Ni ne suis de ces Montaignats,  
Grisons, Bergamats, Auvergnats ;  
Mais j'ai cet heur que ma naissance  
C'est Orléans le cœur de France.

(*Minime sputator, screator sum, itidem minime muccidus.*  
*Post, Ephesi sum natus, non in Apulis, non sum in Umbria*)

[643-4

BONTAMS.

Si sais-je plus d'un pain manger,  
L'ayant appris à voyager  
Les Itales et les Espagnes,  
Hautes et basses Allemagnes...



... Si quelque belle  
Si venait trouver d'aventure,  
Moins de cœur que d'embonpoint dure,  
Et que ne susse qu'à demi  
La poursuite de quelqu'ami,  
Je les couvre de mon manteau.

FINET.

C'est fait en très bon maquereau.

(*atque equidem plane eductum in nutricatu Venerio*)

646

BONTAMS.

... Riez, jouez, buvez, manger,  
Galopez, courez, allongez,  
Rognez, bref, prenez le couteau,  
Tranchez à même le chateau.

FINET.

Le bon président de fabrique,  
Il fait aux marguilliers la nique...

BONTAMS.

... Et celui qui ne voudra suivre  
Mon avis, qu'il s'en voise au livre  
Des Quinze joies de mariage :  
Il est fou s'il n'en vient plus sage.

FINET.

Je trouverais tous ces discours  
Assez bons, s'ils étaient plus courts.

(*Es, bibe, animo obsequere mecum, atque onera te hilaritudine.*)

[674

BONTAMS.

... Il est fou, qui ose entreprendre  
Le conseil du grand Dieu reprendre...

FINET.

... A Dieu, Bontemps et chère lie,  
Il se fonde en théologie.

BONTAMS.

... Qui du soleil épand les rais  
Sur les bons et sur les mauvais.  
Mais il faut ce propos changer :  
Parlons plutôt d'aller manger,  
Je vous veux faire bonne chère,  
Je dis chère lie et entière.



FINET.

Il laisse là Dieu et ses saints  
Et reprend ses premiers desseins.

(*Qui deorum consilia culpet, stultus inscitique sit  
Quique eos vituperet. Nunc jam istis rebus desisti decet*) 732-3

Cette scène, évidemment trop longue à notre goût, a dû être amplifiée pour permettre à l'acteur qui jouait le rôle de Bontams de mettre en valeur son talent comique. Bontams, verbeux, péroreur, enchanté de soi, est beaucoup plus ridicule que Périplectomène et il l'est d'autant plus que Finet n'est pas dupe, tandis que Palestrion semble l'être. On voit, par ces passages, ce que c'est que la verve de Baïf. *Le Brave* est écrit d'un tout autre style que *l'Eunuque*, bien plus libre, bien plus inventé, plein de trouvailles, d'expressions qui sont dans Rabelais ou qui font penser à Rabelais. Le vers des deux pièces est celui de l'ancienne comédie, l'octosyllabe à rimes plates sans mélange d'aucun autre mètre. Dans *l'Eunuque*, comme dans les pièces de Jodelle, de Grévin, de Belleau (sauf quelques morceaux bien venus), il laisse une impression d'intolérable monotonie. Mais non dans *le Brave*. Qu'on s'imagine le couplet suivant joué par un acteur qui déclame vite et qui accompagne ce qu'il dit d'une gesticulation rapide, on pardonnera à Baïf d'avoir tant développé cinq vers de Plaute :

*Facito ut venias huc ornatu nauclico,  
Causiam habeas furrugineam, culcitam ob oculos laneam,  
Palliolum habeas ferrugineum (nam is colos thalassicu'st),  
Id connexum in humero laevo, expapillato brachio,  
Praecinctusque aliqui: adsimilato quasi gubernator sies* 1167-71

Sortez tôt par l'huis de derrière,  
Et vous en venez déguisé  
En matelot, tout avisé  
De faire très bien semblant d'être  
Des autres bateliers le maître,  
Celui à qui est le bateau  
Qui attend Emée sur l'eau.  
Mais venez-vous en affublé  
D'un bonnet tanné, redoublé,  
Epais, enfumé, qui soit gras,  
Gras à lard, à double rebras :



Chaussez-vous de ces chausses vagues,  
 Qu'ils portent, qui n'ont point de bragues :  
 Envlopez-vous d'une grand mante  
 Qui vous traîne jusqu'à la plante,  
 Que vous trousserez sous le bras,  
 Cachant la main dans le rebras.  
 Qu'elle soit tannée, enfumée,  
 De la teinture accoutumée  
 De ceux qui hantent la marine :  
 Et surtout faites bonne mine,  
 Le bonnet sur l'œil enfonçant,  
 Et les deux chatunes fronçant,  
 Ayant le poil aussi rebours  
 Et mêlé, que celui d'un ours.

*Le Brave* est une pièce infiniment supérieure à toutes les comédies qui se jouaient en France à cette époque. On doit reconnaître du reste que les comédies ne sont pas au niveau des tragédies. La *Cléopâtre captive* de Jodelle est une œuvre sèche et raide, mais qui n'a nullement la gaucherie et les disproportions d'*Eugène*. Pour se rendre compte des progrès que Plaute a fait accomplir à la comédie en France, ou, pour parler plus exactement, pour comprendre tout ce que les auteurs de comédies ont pu apprendre de lui, il faut relire les comédies écrites pendant les quinze années qui ont précédé *le Brave* : *Eugène* de Jodelle (1553), *la Trésorière* et *les Ebahis* de Grévin (1559 et 1560), *la Reconnue* de Belleau (entre 1562 et 1577).

\*  
\* \*

Jodelle, Grévin et Belleau ont lu Plaute et Térence. Le passage de *la Reconnue* (V, 1) où le Capitaine prend son valet Bernard à témoin de ses exploits paraît bien être une réplique des vers du *Miles Gloriosus* où Pyrgopolinice se tourne pareillement vers son parasite Artotroque. Quant à Grévin, il a voulu être le Plaute de son temps. Dans l'avant-jeu de *la Trésorière*, il déclare qu'il ne veut pas

mêler la religion  
 Dans le sujet des choses feintes.  
 Aussi jamais les lettres saintes







Seulement, le comique se propose de représenter la vérité et naïveté de sa langue, comme les mœurs, les conditions et les états de ceux qu'il met en jeu, sans toutefois faire tort à sa pureté, laquelle est plutôt entre le vulgaire (je dis si l'on change quelques mots qui ressentent leur terroir) qu'entre ces courtisans qui pensent avoir fait un beau coup quand ils ont arraché la peau de quelque mot latin, pour déguiser le français... Tu ne trouveras donc étrange, Lecteur, si en ces comédies tu ne trouves un langage recherché curieusement et enrichi des plumes d'autrui : car je ne suis point de ceux qui font parler un cuisinier des choses célestes et descriptions des temps et des saisons : ou bien une simple chambrière française des amours de Jupiter avec Lédà et des vaillantises d'Alexandre le Grand<sup>1</sup>. Je me contente seulement *de donner aux Français la comédie en telle pureté qu'anciennement l'ont baillée Aristophane aux Grecs, Plaute et Térence aux Romains...* »

Grévin écrit cette déclaration en tête d'une pièce où il se montre incapable de rien tirer de données excellentes : un jeune homme, Louis, aime la femme du « trésorier » qui est chargé de lui verser sa pension et qui se conduit à son égard en usurier plutôt qu'en tuteur. Les deux époux, chacun de son côté, extorquent le plus possible au jeune homme, la femme sous forme de cadeaux, le mari sous forme d'intérêts. La trésorière, qui porte le nom inattendu de Constante, a un amant de cœur, étudiant en droit à l'université. Le valet de Louis apprend que Constante trahit son maître et il révèle tout. Louis renonce à son amour, envahit la maison des deux voleurs avec des gendarmes, trouve Constante en plein adultère et obtient restitution à la fois de ses quittances et de ses cadeaux. Le mari pardonne à sa femme, laquelle gardera l'étudiant comme ami. La chambrière Marion épousera le valet de l'étudiant.

Ce sujet, Grévin l'a posé sans parvenir à le traiter. On n'arrive même pas à savoir s'il a deviné la veine comique qu'il laisse inexploitée. Il se répand en maximes générales sans tracer un caractère. Le trésorier est-il mari complaisant ou mari malheureux ? Louis est assez amoureux pour se laisser duper par

<sup>1</sup> Je ne sais à quel poète pédant Grévin s'en prend ici. La thèse qu'il défend est intéressante.



Constante, mais il se détache d'elle dès qu'il sait qu'elle a un autre amant. Pas une seule scène où sa duplicité mette Constante dans l'embarras : tout se révèle par des *a parte* surpris. On se demande aussi en vertu de quelle loi Louis est remis en possession de son bien. Les comédies de Grévin sont moins confuses que *la Reconnue* de Belleau. En revanche, on n'y trouve pas trace de ce don psychologique qui ne manque ni à Jodelle, ni à Belleau. Cela dit, et *la Trésorière* étant mise à part à cause de la pauvreté de sa substance comique, que trouve-t-on dans les premiers essais de ces trois poètes qui veulent être les Plautes de la France<sup>1</sup> ?

Composition inexistante. Les dénouements d'*Eugène* et de *la Reconnue* sont forcés. Dans *les Ebahis*, il y en a deux, chacun rendant l'autre inutile : le mariage de Madalène avec le vieux Josse est impossible, d'abord parce que son père l'a livrée, sans le savoir, à l'Avocat qu'elle aime, ensuite parce que Josse est déjà marié avec Agnès. Dès la fin du premier acte de *la Trésorière*, le valet de Louis en sait assez pour édifier son maître sur le compte de Constante et la comédie peut finir ; Louis fait irruption dans la maison à la fin du quatrième acte, et le cinquième n'ajoute rien

<sup>1</sup> Jacques PELETIER, *Art Poétique*, II, ch. 7, p. 70 dit : « Nous n'avons point encore vu en notre français aucuns écrits qui eussent la vraie forme comique, mais bien force moralités et telles sortes de jeux. » M. André BOULANGER, dans la réédition qu'il a donnée de l'*Art Poétique* (Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg, fasc. 33, 1930, p. 189, n° 16) commente en disant : « On croirait que Peletier n'a pas même entendu le bruit de l'*Eugène* de JODELLE, représenté en 1553. » Ce ne serait pas impossible. Peletier est à Poitiers en 1552, puis il voyage et arrive à Lyon, probablement sans avoir passé par Paris. Il serait toutefois étonnant qu'à Lyon personne ne lui eût parlé de la représentation. Il est plus probable que Peletier, dans *Eugène*, aura reconnu, non une comédie, mais une moralité à l'ancienne mode. Vauquelin de la Fresnaye, qui dit :

Jodelle, moi présent, fit voir sa *Cléopâtre*,

ne mentionne pas davantage *Eugène*, mais on ne peut rien conclure d'un texte aussi confus que son *Art Poétique*. En revanche, Pierre Le Loyer, l'adaptateur d'Aristophane, fait allusion à *Eugène* dans sa *Néphélocygie* lorsqu'il dit :

Cependant qu'une Alix, Caille à nulle seconde,  
Procurait dans Paris les affaires du monde...



au précédent. Dans toutes ces pièces, il n'y a pour ainsi dire pas de dialogues, mais d'interminables monologues. Les acteurs ne se font pas face ; ils sont tournés vers le public. Souvenir de la scène à maisons multiples où l'intrigue s'engage à la fois sur plusieurs points différents, mais se noue rarement sur le théâtre, parce que les lignes d'action n'arrivent qu'exceptionnellement à se couper. Dans *la Reconnue*, l'exposition pourrait être contenue dans une conversation entre Janne et maître Jehan, chacun se plaignant de son maître. La chambrière et le clerc sont bien en scène, mais ils ne causent pas. Janne monologue et maître Jehan qui l'écoute ponctue par quelques vers de commentaire. Dans la même pièce, les événements qui font progresser l'action sont tous en récit, aucun n'est représenté. Les véritables conversations — c'est-à-dire celles qui ne sont pas des confidences — sont rares et elles méritent à cause de cela d'être étudiées de plus près : conversation d'Eugène et Hélène (*Eug.*, II, 4), d'Eugène, Hélène et Jehan (*Eug.*, III, 2), de Josse et Marion dans *les Ebahis* (I, 2). Les couplets italiens de Pantaleone dans *les Ebahis* sont assez drôles, mais ne font pas corps avec l'ensemble. Loin qu'un progrès se marque à mesure que l'on avance dans le temps, la dernière de ces pièces est de beaucoup la plus mal composée.

Chez Plaute, au contraire, la composition est toujours bien faite, plus solidement agencée que chez Térence : pas un détail qui ne serve, rien d'inattendu qui n'ait été habilement préparé, un sens admirable du dialogue, l'*a parte* ou la confidence surprise ne servant jamais à tirer le poète d'affaire, mais à produire un effet comique. *Le Brave* a été joué dans le décor multiple qui a servi jusqu'en plein xvii<sup>e</sup> siècle, mais on n'en a utilisé que deux maisons voisines (et l'intrigue n'est même possible que parce qu'elles sont voisines), ainsi que la place qui est devant elles. Le reste ne sert que d'ornement, comme ce sera toujours le cas lorsque les règles auront triomphé. C'est en traduisant une comédie de Plaute que Rotrou sera amené à se plier aux unités et ce n'est certainement point par hasard que l'on trouve un autre traducteur de Plaute, Mareschal, parmi ceux qui interpréteront le plus strictement l'unité de temps et l'unité de lieu.

Impossible de lire les comédies françaises de cette époque sans être rebuté par la sentimentalité dont elles débordent. Les auteurs prennent parti pour un personnage contre un autre.



Jodelle fait d'Hélène un modèle de toutes les vertus et l'oppose à la méchante Alix. Les amoureux persécutés sont d'une incroyable passivité : Hélène et même Eugène dans *Eugène*, Louis dans *la Trésorière*, l'Avocat et Madalène dans *les Ebahis*, Antoinette et l'Amoureux dans *la Reconnue* attendent qu'on les tire d'affaire. A côté de ces fantoches larmoyants, les personnages de Plaute paraissent être la vie même. Car Plaute a devant les hommes une objectivité faite par parties égales d'indulgence et de mépris ; il sait que personne n'est complètement mauvais et que personne n'est complètement bon. La caractéristique de l'influence plautienne en France sera de débarrasser la comédie du plus gênant de sa sentimentalité. Molière sera moins objectif que Plaute : il lui arrive de tenir avec l'un de ses personnages. Mais il a beau défendre Elise et Cléante contre Harpagon, il ne les idéalise pas au point de leur enlever toute vraisemblance.

Beaucoup d'éléments comiques traditionnels : le cocu trompé par une prude (*Eugène*), le vieillard amoureux berné par une servante (*Ebahis*, scène entre Josse et Marion, I, 2), l'homme d'âge épris d'une jeune fille :

« Amour n'est point pour les vieillards » (*Reconnue*, III, 1). Le bon sens et aussi la grossièreté du moyen âge remplissent ces couplets où l'on fait la satire des mariages disproportionnés (*Ebahis*, tirade d'Anthoine, I, 3), où l'on se plaint des ruses des femmes (*Ebahis*, tirade de Julien, III, 4), dans la scène où Madalène s'unit à son amoureux alors que son père, qui regarde par le trou de la serrure, croit avoir trouvé un bon tour pour la livrer au vieux Josse. Les types comiques préférés montrent sur quels points la lecture de Plaute viendra rajeunir des figures bien connues au moyen âge (si connues que Molière s'abstiendra de les reprendre) : le parasite (Messire Jehan dans *Eugène*) et surtout le soldat fanfaron (Florimond et Arnould dans *Eugène*, Pantaleone et Josse dans *les Ebahis*, le Capitaine de *la Reconnue* avec son Sancho, Bernard). Mais ces figures n'approchent pas du Taillebras en haut relief de Baïf, traducteur de Plaute.

Cependant, il faut signaler ceci : les deux seuls caractères vivants qui apparaissent au long de ces trois comédies ne doivent rien ni au comique, ni même à la psychologie des anciens. Ce sont l'hypocrite Alix d'*Eugène* et Madame l'Avocate de *la Reconnue*, une jalouse qui, par maladresse, dit toujours exactement ce



qu'il faut pour achever de détacher d'elle son mari. Alix et Madame l'Avocate sont à l'extrême lisière du domaine comique, là où Molière ira prendre, lui aussi, un hypocrite et un jaloux, Tartufe et Alceste. Ces deux rôles, c'est la part d'invention psychologique qui revient en propre à Jodelle et à Belleau. On découvre la petite pépite précieuse, après avoir surmonté l'ennui que donnent la lenteur et la maladresse de l'expression, au milieu de traits empruntés à la tradition. Satire de l'Eglise :

... La gorge des gens d'Eglise  
N'est point à autre joug soumise  
Sinon qu'à mignarder soi-même (*Eug.*, I, 1).  
Adieu, adieu, gras bénéfices (*Eug.*, III, 2).  
Il faudrait mille fouets et mille  
Pour chasser les marchands du temple.  
Le marché de Rome est bien ample (*Eug.*, V, 1).  
J'en ferai de l'Eglise deux (de mes enfants)  
Car je veux tendre aux bénéfices (*Eug.*, V, 3).

#### Satire du palais :

Eventez la mine altérée  
De quelque maigre chicaneur...  
... Ses paroles sont des sangsues,  
Ses doigts de glu, ses mains crochues... (*Reconnue*, I, 5)  
Ha ! que celui vit misérable  
Qui a procès ! (*Reconnue*, V, 3)

Ce bilan fait, on voit ce que Plaute apporte : des actions bien nouées et dénouées, où les caractères créent les événements ; une vue de l'homme plus pénétrante, plus étendue, surtout plus impartiale ; un don psychologique qui permet au dramaturge de se libérer de ses personnages ; des thèmes comiques nouveaux, grâce à quoi on pourra échapper à toute actualité, et ce sera précieux sous des régimes qui deviennent de plus en plus autoritaires. La *Reconnue* de Belleau, Antoinette, est une religieuse entrée au couvent par contrainte, libérée à la prise de Poitiers et devenue huguenote : de tels sujets sont brûlants. Bientôt, on préférera mettre la scène dans une antiquité de fantaisie, ou dans un pays assez lointain pour que l'idée qu'on s'en fait relève presque uniquement de l'imagination, ou encore on parlera de la France, mais en évitant toute allusion aux événements contempo-



rains. Il suffit de relire les comédies d'avant 1567 pour voir avec quel soin au contraire l'auteur y localise l'action dans le temps et dans le lieu. *Eugène* se passe à Paris en 1552, au temps

Que Henry, magnanime roi  
A mené ses gens avec soi  
Jusques aux bornes d'Allemagne (I, 1).

Et il y a une allusion au siège de Thionville (II, 2). Grévin, dans la préface des *Ebahis*, dit :

Que cette comédie est faite,  
Sur le discours de quelque amour  
Qui s'est conduit au carrefour  
De Saint-Sevrin.

Toute l'action est localisée entre la place Maubert et Saint-Germain-des-Prés. Elle se passe trois ans après

Que les Français furent chassés  
De Saint-Quentin et que la fuite  
De la Picardie détruite  
Etonna les Parisiens,

c'est-à-dire en 1560, et l'on voit que Grévin n'hésite pas à rappeler à son public des faits dont le souvenir ne devait pas être agréable. L'événement central de *la Reconnue*, c'est le siège de Poitiers par le maréchal de Saint-André en 1562<sup>1</sup>. Nombreuses allusions aux institutions du temps. A partir de Larivey, les comédies ne sont plus situées dans le paysage de la France contemporaine<sup>2</sup>. C'est que, dans l'intervalle, l'influence des

<sup>1</sup> *Eugène* et *Les Ebahis* sont censés se passer au moment même de la représentation. Si *La Reconnue* avait été composée suivant le même principe, elle aurait été écrite en 1562. Mais on ne peut rien inférer de sûr d'exemples si peu nombreux. Tout au plus peut-on en conclure que les comiques du temps ne désiraient aucun recul historique. BAÏF fait comme eux dans son adaptation du *Brave*. Voyez aussi la préface du *Capitan* de MARESCHAL, *infra*, p. 56.

<sup>2</sup> La seule des comédies de LARIVEY qui soit située en France autrement que par la mention d'un nom de ville, c'est *Les Esprits*, où il est question de l'exil d'un protestant à La Rochelle (IV, 3). Larivey oublie même parfois qu'il a mis la scène en France et il néglige de modifier son original italien (*Jaloux*, III, 5).



comiques latins s'est exercée deux fois, directement d'abord, par la lecture, la traduction et l'imitation du texte, ensuite par voie de transmission, à travers la comédie italienne. Puis viendra l'influence espagnole. La transfusion de sang étranger dans la comédie française l'a forcément dépaylée. Cela est encore sensible chez Molière : il place à Naples la scène des *Fourberies de Scapin*. Il y a assez d'allusions historiques dans les comédies de Grévin et de Belleau pour qu'on puisse les dater à la simple lecture. Ce ne serait pas possible pour le *Misanthrope* ni pour *Tartufe*.

\*  
\*\*

Du *Brave*, on voudrait pouvoir passer tout de suite aux trois comédies de Rotrou imitées de Plaute. Elles sont aussi écrites en vers, délicatement modernisées, à la même distance que *le Brave* entre traduction et adaptation. Mais il faut signaler une œuvre d'une autre veine : la version en prose de *la Marmite*, composée en 1580 par Jacques de Cahaigues, médecin de Caen, pour une troupe de comédiens de passage qui la jouèrent la même année<sup>1</sup>. Ce même Cahaigues traduisit quelques années plus tard *Joseph*, une tragédie religieuse composée en latin par le théologien hollandais Cornélius Crocus (Crook, né vers 1500, mort en 1550). Cette dernière pièce fut jouée également à Caen, par des étudiants.

Ce qui est intéressant dans l'*Avaricieux*, c'est qu'on y retrouve l'influence de Larivey. Celui-ci adapte ou traduit des comédies italiennes qui sont elles-mêmes des contaminations d'œuvres antiques. Ses modèles italiens se comportent à l'égard de Plaute et de Térence comme ceux-ci s'étaient comportés à l'égard de Ménandre et de Diphile : ils compriment plusieurs pièces pour en faire une seule<sup>2</sup>. Ce n'est pas sur ce terrain que

<sup>1</sup> *L'Avaricieux*, comédie traduite librement de l'*Aulularia* de PLAUTE, par Jacques DE CAHAIGNES, publiée d'après le manuscrit original avec une introduction par Armand Gasté, Rouen, 1899. L'œuvre est restée longtemps inédite. Je n'ai pu m'en procurer aucune édition ancienne.

<sup>2</sup> Les auteurs italiens que Larivey a traduits sont de bons humanistes et ne manquent pas de se réclamer du précédent : Lorenzino DE MEDICIS, dans son prologue de l'*Aridosio*, GABBIANI dans le prologue des *Gelosi*.



Cahaignes, simple traducteur, suit Larivey. Mais il lui doit une sorte de réalisme assez vert, un désir de se tenir le plus près possible du langage parlé de son temps. Larivey écrit en prose « parce que le commun peuple, qui est le principal personnage de la scène, ne s'étudie tant à agencer ses paroles qu'à publier son affection, qu'il a plutôt dite que pensée<sup>1</sup> ». Cahaignes admire tant Larivey qu'il transporte dans son *Avaricieux*, les passages de *la Marmite* — les plaintes de l'avare quand on lui a dérobé son trésor — que Larivey a insérés dans ses *Esprits*. La transcription est textuelle, sans d'ailleurs que le lecteur soit averti. C'est M. Gasté qui a découvert le plagiat. Pour le reste, Cahaignes traduit comme Larivey, assez librement, de quoi il se vante. « Je veux vous avertir en passant que, comme elle (cette comédie) lui (à Plaute) est semblable quant à l'argument et suite des personnages de scène en scène, aussi est beaucoup dissemblable quant aux discours, ne s'étant l'auteur assujetti aux mots, termes et sentences de Plaute, mais ayant discoursu partout à sa fantaisie. Si

<sup>1</sup> Dans sa préface à François d'Amboise, publiée en tête des *Six premières comédies facétieuses de Pierre de Larivey, à l'imitation des anciens Grecs, Latins et modernes Italiens... à Paris, chez Abel l'Angelier... 1579*. Cette préface est, dans tout le volume, à peu près la seule chose qui soit de Larivey, car les prologues sont simplement traduits de l'italien comme les pièces qu'ils introduisent. Elle est intéressante parce que l'auteur y insiste sur son désir d'écrire pour le peuple : « Mon intention a été, en ces populaires discours, de représenter quelque chose sentant sa vérité... Non que je veuille inférer que je suis le premier qui fait voir des comédies en prose (allusion à la *Lucelle* de son ami Louis LE JARS et aux traductions que Jean de la Taille avait faites d'Arioste)... mais... je n'en ai encore vu de françaises, j'entends qui aient été représentées comme advenues en France. » Larivey ne paraît pas s'apercevoir que les prologues italiens qu'il met en tête de ses comédies, adressés à des « seigneurs et belles dames » (prol. de la *Veuve*) sont en contradiction avec les tendances de sa préface. Il invoque comme précédent l'exemple du *Querolus* que, bien entendu, il croit de Plaute, et il rappelle que Plaute et Térence ont usé « de quelques vers iambiques, mais avec telle liberté, licence et dissolution, que les orateurs mêmes sont, le plus souvent, mieux serrés en leurs périodes et cadences ». Et il termine sa démonstration en disant que la rime n'est pas « requise en telle manière d'écrire, pour sa trop grande affectation et abondance de paroles superflues ».



vous lui demandez pourquoi il a pris une si grande licence, il vous répondra qu'il y a plusieurs mots de Plaute qui ne se peuvent bien rendre en français, qu'il y a plusieurs gauseries et discours desquels on prendrait en ce temps un bien maigre plaisir, puisqu'un autre temps apporte autre manière de vivre, autre façon de faire et de parler... Il l'a vertie seulement pour en faire présent aux comédiens qui passeront par cette ville de Caen afin de la représenter au peuple français qui prendra plus de passe-temps à l'ouïr telle qu'elle est que si elle était vertie mot à mot selon le sens de l'auteur. » J'ai cité ce long passage parce qu'il montre à quel point on considère Plaute comme un auteur vivant dont la traduction doit être inspirée par un sentiment moderne du comique. Cahaïgues est un humaniste bien au courant de la production de son temps. Contre l'aristocratie de la Pléiade, il suit la tendance de Larivey à se mettre à la portée du peuple. Déjà dans *le Brave* de Baïf, il trouve francisés les jurons, les proverbes, les noms des monnaies et des mesures. Comme Baïf, il donne aux personnages des noms parlants :

Serrant, vieillard avare,  
 Chicface, chambrière de Serrant,  
 Madame Bonne, honorable bourgeoise (Eunomia chez Plaute),  
 M. Félix, vieillard honnête et riche (Mégadorus),  
 Dariolet, pâtissier,  
 Urbain, fils de Madame Bonne,  
 Aimée, fille de Serrant (Phaedra).

Et il va bien plus loin que Baïf dans la modernisation des détails. Voici ce que devient chez lui le monologue d'Euclyon se rendant au marché ; je souligne ce qui est ajouté au texte ; en revanche, le détail du grain d'encens et de la couronne (381-3) disparaît de la version française :

« Etant donc bien aise d'avoir rencontré un tel gendre, j'ai voulu me mettre en dépense pour le bien festoyer. Je suis allé à la boucherie, à la poissonnerie, j'ai marchandé de la morue, des harengs, du bœuf, du lard, mais on m'a fait tout cela si cher que je n'ai rien osé offrir. A joindre que je n'avais pas porté d'argent sur moi, tellement que je suis parti du marché tout en colère. Mais en revenant, il m'est souvenu de ce que j'ai souvent ouï-dire que, quand on dépense trop au jour de fête, on est con-



traint de jeûner au jour ouvrier. Ce qu'ayant bien mâché et remâché, j'ai pensé qu'il ne se fallait tant ruer en cuisine *et qu'il suffirait d'apprêter une bonne salade. On m'a dit qu'à la dernière maison du faubourg on vend du petit vin à deux sols le pot. J'en aurai une quarte. Quand est de pain, je n'ai que faire d'en acheter, car j'en ai encore au logis d'assez tendre, n'y ayant que quinze jours qu'il est cuit. Dieu sait comme nous ferons gaudeamus. J'ai aussi acheté de la jonchée pour parer notre salle et ne peut, vu la dépense que j'ai faite pour le respect de mon gendre que je veux magnifiquement traiter à ce soir seulement, que la fête ne se porte bien.* Mais quoi ? je trouve ma porte ouverte ! Hé, quel grand bruit fait-on là dedans ? Jésus, quel tintamarre, on me pille ! »

Cahaignes écrit un style « assez aisé, mais un peu trop diffus et languissant » dira plus tard son biographe Pierre-Daniel Huet. Toutefois, dès qu'on y regarde de près, on s'aperçoit qu'il développe le texte moins que Baïf. Celui-ci part d'un détail pour passer à une idée voisine qu'il habille à la moderne et qu'il exprime le plus joliment possible. Cahaignes se soucie de style ni plus ni moins que Larivey : il lui arrive de rendre heureusement le mouvement du style parlé et, comme il sait écouter, il sait aussi alléger sa version par une expression vivante qui sonne juste. Mais, s'il ajoute parfois, il supprime aussi ce qui lui paraît difficile à rendre, ou incapable d'amuser son public, ou encore ce qui lui paraît faire longueur, — tout ce pour quoi Baïf aurait cherché, avec toute son ingéniosité, non pas un seul, mais plusieurs équivalents français. Quand on lit *l'Avaricieux* après *le Brave*, on se sent passer du divertissement écrit pour un cercle de lettrés à une comédie bourgeoise applaudie en province. Baïf est surtout sensible aux *mots* de Plaute et Cahaignes aux *choses*. Même quand Baïf développe une description, on sent que c'est pure verve intellectuelle, plaisir à faire se choquer les rimes et les assonnances. Cahaignes nous met en plein dans l'atmosphère lourde où s'agitent les personnages de Plaute, comprimés entre la parcimonie paysanne et une épaisse respectabilité bourgeoise.

De même que *le Brave* est une pièce bien supérieure aux comédies contemporaines en octosyllabes, de même *l'Avaricieux* est bien au-dessus des comédies de Larivey. Et cependant, un siècle plus tard, l'évêque d'Avranches consacrera une étude à son com-



patriote dans ses *Origines de Caen*, et lui, qui est l'auteur du *De optimo genere interpretandi*, paraîtra ne plus même se souvenir que Cahaïgues a traduit en français le premier, et fort bien, la pièce de Plaute qui devait avoir en France la plus brillante fortune.

Il n'y a pas une seule traduction de Plaute entre *l'Avaricieux* de Jacques de Cahaïgues et les *Ménechmes* de Rotrou, c'est-à-dire pendant cinquante ans. En revanche, pendant toute cette période, la comédie est dominée par le personnage du Soldat Fanfaron. Il n'est du reste pas facile de savoir à quoi est dû exactement le succès de cette figure. Est-ce influence directe de Plaute ? influence de la traduction de Baïf ? influence de la comédie italienne ? ou, enfin, tradition française rafraîchie par les intrigues de Philippe II avec la Ligue, puis par la guerre avec l'Espagne ? car, à en croire les auteurs italiens et français de la fin du siècle, tout Espagnol serait un tranche-montagne assez poltron.

A vrai dire, la question pourrait déjà se poser pour les comédies antérieures à Baïf. Mais les Fanfarons qu'on y rencontre sont trop peu caractérisés pour qu'on puisse les rattacher sûrement à tel ou tel type. Comme Jodelle et Belleau, Jean de la Taille avait certainement lu Plaute et Térence (il promet dans sa préface une comédie « faite au patron, à la mode et au portrait des anciens Grecs et Latins »), mais le valet Gilet qu'il met en scène dans ses *Corrivaux* ne doit rien à aucun modèle ancien ; au contraire, l'humour de Gilet ressemble à celui du Franc-Archer de Bagnolet<sup>1</sup>. A partir des vingt dernières années du siècle et surtout des trente premières du xvii<sup>e</sup>, quand le Fanfaron monte de plus en plus souvent sur la scène, il devient une figure de plus en plus complexe et difficile à analyser.

O. Fest a écrit un livre excellent sur le *Miles gloriosus* dans la comédie française antérieure à Molière<sup>2</sup>. Il y a relevé toutes

<sup>1</sup> « Je ne me suis pas enfui, non, je me suis sauvé seulement » dit Gilet.

« Je ne craignais que les dangers,  
Moi, je n'avais peur d'autre chose »

dit, du même fond, le Franc-Archer. Le Fanfaron méridional ne parle jamais ainsi.

<sup>2</sup> O. FEST, *Der Miles gloriosus in der franz. Komoedie vom Beginn der Renaissance bis zu Molière*. Erlangen et Leipzig, 1897.



les pièces où figure un fanfaron et il a bien montré l'enchevêtrement des influences, insistant notamment, et avec raison, sur l'action de la *commedia dell'arte* : parmi 50 pièces du *Teatro delle Favole rappresentative* de Scala, il n'y en a que 6 où manque un rôle de Capitano<sup>1</sup>. L'arrivée à Paris de la première troupe jouant la *commedia dell'arte* (1570-1571) est à peu près contemporaine de la représentation du *Brave* devant Charles IX. C'est aussi le moment où la politique de Catherine de Médicis permet à beaucoup d'officiers espagnols de circuler dans Paris et de s'y rendre fort impopulaires. La simultanéité de ces trois apports complique singulièrement la tâche de ceux qui veulent rechercher minutieusement ce qui est tradition latine, ce qui est transposition d'un type italien et ce qui est pure verve française excitée par le spectacle des guerres récentes. Il faut avoir le courage de relire toutes les pièces signalées par Fest et distinguer parmi tous ces Glorieux qui, à première vue, se ressemblent. On voit alors que Fest a tort de penser que « l'on ne constate dans le théâtre français aucun effort pour individualiser le *Miles* » (p. 46), que le Capitaine français est un type incapable de développement (p. 58). Son erreur vient de l'importance qu'il attache aux pièces de Larivey, traduites de l'italien, et aux comédies directement influencées par des modèles italiens, au détriment des œuvres proprement françaises. Je n'ai pas ici à reprendre cette question, pour laquelle Fest a préparé tous les textes. Il suffira de rappeler rapidement ce que fut, pendant ce demi-siècle, la place du Fanfaron dans l'histoire de la gaîté française et de distinguer, lorsque c'est possible, l'apport de l'humanisme, celui des comiques italiens et l'invention originale de nos auteurs.

Le sujet du *Miles Gloriosus* est à la base des *Contens* d'Odet de Tournebu (imprimés après la mort de l'auteur en 1581) : un couple d'amoureux, afin de pouvoir s'unir, doit écarter un Fanfaron épris de la jeune fille. C'est une pièce réaliste, en prose, qui appartient à la même veine que les œuvres de Larivey, mais qui leur est bien supérieure. Le Rodomont de Tournebu ne doit pas grand chose à Pyrgopolinice. Quand à Saucisson, que la liste des personnages présente comme « écornifleur et maquereau » il est plus maquereau qu'il n'est écornifleur. Ce qui donne à penser

<sup>1</sup> O. FEST, *Der Miles...*, p. 43.



que Tournebu n'a guère été influencé par la comédie latine, c'est qu'il n'a pas songé à faire du parasite et du capitaine le couple bien connu qui figure dans l'*Eunuque* comme dans le *Miles Gloriosus*.

Au contraire, les *Neapolitaines* de François d'Amboise (1584) sont une œuvre d'humaniste, pleine de thèmes pris aux pièces latines et bien insérés dans une intrigue française. On ne connaît pas d'intermédiaire italien entre les sources latines et cette comédie qu'on a toutes raisons de croire originale. Le prologue annonce « que c'est une histoire vraie et fort récréative, avenue de notre temps, en la ville capitale de ce royaume, entre trois personnages de diverses nations, de laquelle plusieurs se peuvent bien ressouvenir, pour avoir vu ou par ouï-dire ». Il y a une déclaration analogue dans le prologue des *Ebahis* de Grévin. Ce devait être une façon de dire, lorsqu'il s'agissait d'un sujet qui n'avait pas encore été traité. Ce qui est sûr, c'est que l'atmosphère est bien française, que les contrastes entre les Napolitaines, l'Espagnol et les Parisiens sont vus par des Français, que les rancunes et la vanité nationales s'y donnent carrière.

Angélique est une veuve, venue de Naples à Paris, avec une très jeune fille, Virginie. Elle est aimée par Augustin, « jeune marchand parisien » et par Dom Dieghos, gentilhomme espagnol. Elle aime Augustin et non Dieghos, premier type du Fanfaron espagnol que l'on rencontre dans le théâtre français ; mais elle craint Dieghos qui menace ce qui lui reste de biens à Naples. Sa position est la même que celle de Philocomasion dans le *Miles* et aussi que celle de Thaïs dans l'*Eunuque*. Camille, écolier napolitain de grande famille, s'éprend de Virginie, mais il ne peut songer à l'épouser, à cause des allures équivoques de la mère et du manque de fortune des deux femmes. Il la viole. Survient un lapidaire napolitain de passage à l'hôtellerie « de l'Escu de France » ; il révèle opportunément qu'Angélique n'est pas la mère de Virginie, mais qu'elle a simplement été la maîtresse de son feu père, homme de bonne maison. Camille épouse Virginie et Angélique restera la maîtresse d'Augustin.

Il est aisé de voir, d'après ce simple résumé, qu'Angélique vient en droite ligne de la courtisane latine que l'on aime, mais que l'on n'épouse point. Comme la Philocomasion de Plaute, elle redoute le capitaine et elle le trompe. En face de Virginie,



elle joue le rôle que Térence donne volontiers à une courtisane bonne et maternelle à côté d'une fille adoptive que l'on découvrira libre et citoyenne et qui se mariera à la fin de la pièce : Thaïs protégeant Pamphile dans *l'Eunuque*, Chrysis protégeant Glycérion dans *l'Andrienne*. Le viol de Virginie par Camille fait aussi penser à celui de Pamphile par Chéréa dans *l'Eunuque*.

Le valet Loys, qui calme le père d'Augustin inquiet de son fils, s'y prend comme le vieil affranchi Sosie dans *l'Andrienne*. Mais c'est Loys encore qui aidera Augustin à se tirer d'affaire, jouant cette fois le rôle du jeune esclave Davus. François d'Amboise a fondu en un personnage les caractéristiques avec lesquelles Térence a fait un vieil esclave indulgent et un valet fertile en ruses.

Les reconnaissances qui terminent la pièce sont possibles parce que Naples est loin de Paris. Elles sont amenées par le voyage d'un marchand, procédé fréquent dans les pièces latines : le lapidaire des *Neapolitaines* arrive aussi providentiellement à Paris que Criton d'Andros arrive à Athènes pour dénouer l'intrigue de *l'Andrienne*.

Enfin et surtout, le *Fanfaron* est accompagné d'un parasite, comme Pyrgopolinice d'Artotroque, comme le Thrason de *l'Eunuque* est doublé de Gnathon. Et François d'Amboise, lorsqu'il a écrit le rôle de Gaster, s'est souvenu à la fois d'Artotroque et de Gnathon. La scène 3 de l'acte I commence comme celle de *l'Eunuque* où Gnathon rapporte à Thrason l'effet de son cadeau sur Thaïs (« *Laeta'st ? — Non tam ipso quidem dono quam abs te datum esse* ». *Eun.* 392-3). Elle se poursuit par une adaptation du début du *Miles*, avec un long développement du thème « *amant te omnes mulieres* » (58), suivi du thème « *Mars haud ausit dicere neque aequiparare suas victorias ad tuas* » (11-12). Chez Plaute, la fanfaronnade militaire est au premier plan, chez François d'Amboise c'est la fanfaronnade amoureuse. Le monologue de la scène 4 où Gaster se vante des profits que lui vaut son métier de parasite est une amplification de celui de Gnathon dans *l'Eunuque* (232-264), avec quelques traductions aussi littérales que celles-ci :

« Tous les gens de métier, comme tailleurs, cordonniers, pâtisseries, taverniers, rôtisseurs, drapiers et autres marchands qui, par mon moyen, gagnent avec lui, me saluent, me font



honneur, me viennent au devant comme si j'étais quelque grand seigneur. »

*Concurrunt laeti mi obviam cupedinarii omnes,  
Celarii, lanii, coqui, fartores, piscatores, aucupes,  
Quibus et re salva et perdita profueram et prosum saepe ;  
Salutant, ad cenam vocant, adventum gratulantur.* 256-9

Seulement, François d'Amboise n'a pas fait de Gaster un fils de famille appauvri et il n'a traduit qu'à moitié le vers 258. Il s'en tient au parasite pittoresque de Plaute et il n'a pas vu le profond intérêt humain de certaines notations psychologiques de Térence :

*Est genus hominum, qui esse primos se omnium rerum volunt  
Nec sunt : hos consector.* 248-9

François d'Amboise, qui avait été régent au collège de Navarre, était un bon humaniste. Et en lisant *les Neapolitaines* on mesure parfaitement ce que la scène vivante pouvait s'assimiler du théâtre comique latin à la fin du xvr<sup>e</sup> siècle.

Quant à Godard dans ses *Déguisés* (1594), non seulement il traite le thème du *Brave*, mais il semble bien avoir été directement influencé par la traduction de Baïf ; il écrit en octosyllabes, comme les poètes de la Pléiade et il loue Ronsard dans son prologue en alexandrins.

Dans les autres œuvres du temps, où le Fanfaron est simplement une figure épisodique, on peut suivre une double progression : le type est beaucoup plus poussé que dans les anciennes comédies en octosyllabes et il s'achemine vers une outrance croissante ; et de plus en plus rares sont les pièces qui se passent de ce personnage dont le succès était d'avance assuré. On suit sans peine la progression. Dans le premier volume de Larivey, qui contient six comédies, il y a un seul type de bravache, celui des *Jaloux* (les *Gelosì* de Gabbiani). Deux pièces : *le Fidelle* (le *Fedele* de Pasqualigo) et *les Tromperies* (les *Inganni* de Secchi), sur les trois du second volume de 1611, contiennent un rôle de Fanfaron. Dans *les Tromperies*, Dorothée fait croire au Capitaine, pour lui extorquer de l'argent, qu'il est le père d'un enfant dont elle prétend avoir accouché : intrigue qui vient encore de Plaute, mais du *Truculentus*, et non du *Miles*. Tous ceux qui écrivaient



pour le théâtre, à cette époque, en France comme en Italie, lisaient attentivement Térence et Plaute, même s'ils ne les imitent que de loin<sup>1</sup>.

Il va de soi que les thèmes de Plaute sont maintenant accommodés au nouveau goût français qui met à l'avant-plan les jeunes filles, inconnues du théâtre médiéval comme du théâtre latin. Et cela permet aux auteurs d'user et d'abuser du ressort qui est déjà employé dans *les Ebahis* de Grévin : pour forcer la main à une mère, à un père récalcitrants, les amoureux consomment le mariage avant la cérémonie et mettent les parents devant un fait accompli<sup>2</sup>. Il est difficile de savoir si cette formule de dénoue-

<sup>1</sup> Rares sont les auteurs qui se vantent de ne rien devoir à une inspiration étrangère. Parmi eux, il faut citer François PERRIN qui dit de soi-même dans son prologue des *Escoliers* :

... Il n'a pas voulu prendre  
L'argument vers les étrangers  
Menteurs, imposteurs et légers,  
Aimant mieux la façon gauloise  
Que la Phrygienne ou Grégeoise,  
Car les fruits lui semblent meilleurs  
En nos propres vergers qu'ailleurs.

C'est reprendre, en 1589, la prétention de Jodelle, qui, en 1552, se défendait de suivre « le latin pas à pas » et entreprenait de donner à la France une comédie, non en brodequins, mais « en sabots » :

L'invention n'est point d'un vieil Ménandre,  
Rien d'étranger on ne vous fait entendre.  
Le style est nôtre, et chaque personnage  
Se dit aussi être de ce langage (Prol. d'*Eugène*).

Mais, entre 1552 et 1589, l'imitation italienne avait coulé à flots, laissant bien des alluvions latins sur le sol français et une comédie en octosyllabes sans Fanfaron (le nationalisme de Perrin considèrerait probablement, à tort du reste, ce type comme étranger) a dû paraître bien démodée.

<sup>2</sup> Vauquelin de la Fresnaye voit dans ce dénouement l'un des plus typiques de la comédie :

La comédie est donc une contrefaisance  
D'un fait qu'on tient méchant par la commune usance,  
Mais non pas si méchant qu'à sa méchanceté  
Un remède ne puisse être bien apporté,



ment disparut parce qu'on trouva la chose choquante ou parce que le procédé théâtral fut jugé trop aisé. Quoi qu'il en soit, il ne cadre guère qu'avec la comédie réaliste. Je ne crois pas que ce ressort vienne d'un autre thème voisin qui se trouve dans beaucoup de comédies latines : une jeune fille accouche d'un enfant, soit qu'elle ait été séduite, soit (ce que les Latins considéraient comme moins choquant) qu'elle ait été violée, et l'on découvre qu'elle peut épouser le père de son enfant. Ce qui assure le dénouement, ce n'est pas qu'il y ait naissance d'enfant : l'événement est généralement connu dès le début de la pièce ; c'est que, indépendamment de cette naissance, l'obstacle au mariage soit écarté. Le seul des auteurs de ce temps qui traite le thème du viol exactement comme un Latin, c'est François d'Amboise, et c'est une des raisons qui me donnent à penser qu'il a travaillé sur les originaux latins et non sur un intermédiaire italien qui aurait probablement fait la transposition. Dans les comédies françaises et italiennes, le fait que la jeune fille n'est plus vierge suffit pour emporter la résistance de ses parents. Ceux du jeune homme sont généralement consentants, en vertu de la convention de galanterie qui veut que la femme soit objet de désir, sans réciproque. Il va sans dire que cette convention est tout à fait étrangère à la comédie latine où les obstacles viennent invariablement de la famille du jeune homme : c'est à la femme à prouver sa dignité.

Ménandre

A partir des *Déguisés*, on ne trouve plus de comédie dont le sujet soit celui du *Miles Gloriosus*, mais le personnage du Fanfaron devient un « rôle de composition » à peu près obligé dans le répertoire courant. Les auteurs de farces et les directeurs de troupes populaires exploitent avec complaisance cette veine de succès faciles et assurés. Gautier Garguille, Guillot Gorju, Gros-Guillaume, Turlupin, Jodelet, Mondor mettent en scène des « Braves » de plus en plus caricaturaux qui doivent de moins en

Comme quand un garçon une fille a ravie ;

On peut en l'épousant lui racheter la vie. (*Art Poétique*, II.)

Cette allusion au théâtre du temps est assez curieuse parce qu'elle vient après une traduction des passages de *l'Art poétique* d'HORACE qui concernent la comédie. Vauquelin ne paraît pas du tout avoir senti la disparate.



moins à la tradition plautienne. La troupe de Tabarin se compose d'un valet — lui-même —, de deux vieillards, de deux jeunes femmes et d'un Fanfaron<sup>1</sup>. Quant aux œuvres littéraires, à n'en juger que par l'énumération de celles qui offrent un caractère de Rodomont, il semblerait que la vogue du personnage fût à son maximum entre 1630 et 1640. Mais c'est pour cette décade seulement que nous avons des œuvres abondantes où tous les genres sont représentés largement. La liste a été donnée par Fest (*der Miles...*, p. 68 sqq.) à qui l'on ne peut reprocher qu'une chose, c'est d'accueillir trop de titres. Le bouffon Bragard des *Corrivaux* de Troterel (1612) n'a pas la plus lointaine parenté avec Plaute ; pas davantage le Don Quichotte des *Folies de Cardénio*, de Pichou (impr. en 1629). Tout au plus peut-on remarquer que Pichou, sous l'influence de la littérature de son temps, n'a pas pu s'empêcher de représenter son Don Quichotte moins brave en actes qu'en paroles, idée étrangère au roman de Cervantès. Les autres pièces sont :

*La Comédie des Comédies* de Du Peschier, 1629 ;

*La Comédie des Proverbes*, de date et d'auteur inconnus, imprimée en 1633 ;

*La Comédie des Comédiens*, de Gougenot, imprimée en 1633 ;

*Le Railleur* de Mareschal, joué probablement en 1635, imprimé en 1637 ;

*L'Illusion Comique* de Corneille, 1636 ;

*Les Visionnaires* de Desmarets de Saint-Sorlin, 1637 ;

*Alizon*, signée de Discret, imprimée en 1637 ;

*La Comédie de Chansons*, 1640.

Il faut ajouter à ces œuvres les pièces suivantes de Rotrou : *La Bague de l'Oubli*, adaptée de l'espagnol, jouée en 1629, imprimée en 1635 ; *Amélie*, jouée probablement en 1633, imprimée en 1636 ; *Clorinde*, 1635 ; *Agésilan de Colchos*, 1636 ; *Clarice*, trad. de l'italien, 1641. Il est intéressant de remarquer que dans les pièces postérieures à *L'Illusion comique*, Rotrou n'introduit plus de Fanfaron<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> FEST, *Der Miles...*, pp. 72 sqq.

<sup>2</sup> Henry Carrington LANCASTER, *A History of french dramatic literature in the XVIIth century ; the preclassical period 1610-14*, p. 221. J'adopte dans tout ce travail les dates auxquelles s'arrête M. H. Lancaster.



Parmi les figures que l'on rencontre dans ces comédies, j'en relèverai deux, qui appartiennent à une littérature presque populaire et qui paraissent être bien françaises, c'est-à-dire se trouver à l'extrémité d'une série qui commence tout près de Plaute, avec le *Brave de Baïf*.

L'une est le soldat La Roze de la *Comédie de Chansons*, espèce de centon composé de couplets connus et rattachés à une sorte d'intrigue. La Roze ressemble moins aux Capitaines du xvi<sup>e</sup> siècle qu'aux soldats que décrit Erasme : buveur, paillard, joueur, n'ayant rien appris aux armées qui puisse servir dans la vie ordinaire, mais bon diable et n'engendrant point la tristesse.

L'autre est Maître Jérémie, dans *Alizon*, un vieux soldat qui raconte ses prouesses du siècle précédent :

... Du temps de Henri III, le dernier des Valois,  
On me nommait partout le grand Mars des François.  
Soudain qu'il se faisait quelque hardie entreprise,  
Pour être des premiers j'y courais en chemise.

Mais la vantardise du vieux se nuance de mélancolie. Au second acte, il cause avec Alizon Fleurie et M. Karolu et ils se rappellent les guerres du temps de la Ligue. Jérémie était *maheutre*, c'est-à-dire partisan de Henri IV. Il a assiégé, en 1590-1591, Paris où était Alizon. Tous deux se rappellent leurs misères :

ALIZON.

Le capitaine Jacques  
Me fit don d'une miche assez proche de Pâques.

JÉRÉMIE.

Sans doute que ce fut alors que deux bateaux  
Passèrent malgré nous à la faveur des eaux.

ALIZON.

Ce fut plutôt le jour qu'on nomme des farines.

Maître Jérémie est resté fort impartial entre « hérétiques » et « papots » ; il paraît n'admirer au monde que « le grand roi de Navarre » et il tire des faits cette conclusion dernière :

La religion seule apporte tous ces maux.

Ce demi-solde résigné qui devise sur le pas de sa porte n'a rien, ni du Capitano italien, ni du Gracioso espagnol, ni même



du Fanfaron français surchargé par celui de Plaute. Et au milieu des pièces contemporaines qui se passent hors du temps et de l'espace, celle-ci se joue dans une atmosphère aussi française que celle qui baigne *Eugène* et *La Reconnue*, et solidement rattachée au présent. Exception assez rare pour qu'il vaille de la signaler<sup>1</sup>. Au surplus, il est curieux de constater ceci : au moment où le personnage du Fanfaron arrive, dans *Alizon*, à son point extrême de transformation — et c'est le moment aussi où Corneille s'en empare — c'est alors que deux traducteurs reviennent au texte original du *Miles* et en donnent deux nouvelles adaptations. Ces deux œuvres se placent un peu après les traductions de Rotrou.

<sup>1</sup> Il n'est pas facile de dater la comédie d'*Alizon*. Jérémie dit avoir fait ses premières armes à Arles (1564), comme « petit embrelin ». Il est donc né vers 1550. Il dit, dans la pièce, avoir 80 ans, ce qui nous met en 1630. D'autre part, les livres que le Colporteur propose à Alizon sont datés de 1627 à 1634. La pièce, telle que nous la lisons, peut être de cette époque. Mais l'auteur, dans sa lettre aux beurrières de Paris, déclare « qu'il a pris fantaisie à messieurs les libraires de faire revivre dame Alizon, qui était ensevelie dans le tombeau depuis plus de vingt ans ». La lecture de la pièce prouve que cette assertion est exacte et qu'une première version de la pièce a dû être écrite et jouée tout à la fin du règne de Henri IV. Cela expliquerait que Louis XIII ne soit même pas nommé. Les souvenirs du siège de Paris doivent avoir figuré dans la première version, car, plus de 40 ans après l'événement, ils ne devaient plus intéresser que quelques vieux spectateurs. L'existence d'une version ancienne expliquerait aussi que l'auteur ait été obligé de vieillir exagérément ses personnages. Il est certain que le Jérémie de la pièce devrait avoir 60 ans et non 80, Alizon 50 tout au plus et non 65, comme on doit bien l'admettre si elle rappelle en 1630 ses souvenirs de jeune fille du temps du siège de Paris. L'auteur, en remaniant la pièce, comme il ne voulait pas sacrifier la jolie scène des souvenirs, la mieux venue de tout l'ouvrage, a été obligé de mettre les âges en rapport avec les dates (les anciennes comédies françaises considèrent les dates et les événements historiques comme de solides réalités), et il a présenté Jérémie comme le serviteur de quatre rois. La scène du Colporteur, sous sa forme actuelle, doit dater entièrement de la deuxième version. On voudra bien excuser cette digression. Nous avons si peu de comédies datant du début du siècle qu'il est intéressant de retrouver à cette date, sinon une œuvre intacte, du moins la trace d'une véritable création comique.



Il sera plus commode d'en dire un mot dès maintenant, quitte à revenir en arrière pour parler de Rotrou.

\*  
\*\*

Mareschal et le traducteur anonyme de 1639 traitent le sujet comme le faisaient Corneille, Desmarests et, à un degré moindre, Rotrou. Toute cette école, dans le caractère du fanfaron, ne voit qu'un trait, qui est indiqué par Plaute, mais qui, chez lui, a des contre-poids, c'est l'extravagance. Pyrgopolinice extravague dans sa première scène avec Artotroque, qui ressemble bien plus à une parade foraine qu'à une introduction. Dans le reste de la pièce, on a, malgré tout, assez peur de lui et, si l'on se donne tant de peine pour le tromper, c'est qu'il est autre chose qu'un bouffon ridicule. Sous l'influence de la littérature espagnole, Rotrou, et surtout Corneille, Desmarests et Mareschal mettent en scène une sorte de Don Quichotte menteur, que personne ne prend au sérieux ; son valet ne se croit même pas tenu de le ménager. Tel est Émile dans l'*Amélie* de Rotrou, Rosaran dans *Agésilan de Colchos*, Polidor dans *Clorinde* et, avec une verve beaucoup plus colorée et qui vient de l'original italien, Rinocéronte dans *Clarice* ; tel est Artabaze dans *les Visionnaires* ; tel est surtout le Taillebras du *Railleur* de Mareschal. Mais, ce qui est curieux, c'est que Mareschal paraît s'être parfaitement rendu compte que le comique de ce personnage était usé jusqu'à la corde. Il l'introduit dans les termes suivants :

CLARIMAND.

Mais la meilleure pièce, et qui vaut plus à rire  
C'est d'un vrai Capitan...

BEAUROCHER.

Est-ce un de ceux qu'on doit jouer à ces jours gras ?  
Rodomont, Scanderberg, Fracasse ou Taillebras ?

CLARIMAND.

Ce dernier <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Cela n'empêche pas Mareschal de prétendre qu'il innove. Ignorant superbement les nombreuses incarnations que le Fanfaron a eues avant lui et ses amis, il dit dans son avertissement du *Railleur* : « C'est le premier capitan en vers qui a paru sur la scène française... il n'a point eu d'exemple et de modèle devant lui, et il a précédé, au moins



Cela rejoint exactement l'opinion de Corneille qui dit, dans l'*Examen de l'Illusion Comique*, à propos des personnages de la comédie : « Il y en a même un qui n'a d'être que dans l'imagination, inventé exprès pour faire rire et dont il ne se trouve point d'original parmi les hommes : c'est un capitaine qui soutient assez son caractère de fanfaron pour me permettre de croire qu'on en trouvera peu, dans quelque langue que ce soit, qui s'en acquittent mieux. » On ne peut plus rien tirer du Gloriosus sinon en outrant tellement le type que l'on a l'air de parodier à la fois ses prédécesseurs et les romans de chevalerie. C'est bien ce que Corneille a fait dans l'*Illusion* et il y a si parfaitement réussi qu'après sa pièce le succès littéraire du fanfaron est épuisé. Rotrou ne le garde que dans une pièce traduite de l'italien et il faut des attardés comme Cyrano de Bergerac et Scarron pour se risquer encore à en mettre un sur la scène.

On peut donc se demander pourquoi, à ce moment, deux hommes ont offert, à un public saturé de fanfaronnades, des adaptations de l'original de Plaute. Il est probable que des acteurs continuaient à demander qu'on écrivît pour eux ce rôle dont le succès était encore certain. Bellemore avait joué au Marais Taillebras du *Railleur* et Matamore de l'*Illusion*. C'est pour lui que Mareschal a traduit le *Miles*. La pièce eut certainement du succès. H.-C. Lancaster pense qu'elle dut être jouée en 1637 ou 1638. Comme elle se maintenait à la scène, Mareschal hésitait à la faire imprimer. Quand il se décida, en 1640, il avait été gagné de vitesse par un autre adaptateur qui dédiait à M. d'Emanville, conseiller du roi « le Capitaine ou le Milles (sic) Gloriosus, comédie de Plaute »<sup>1</sup>. La lettre de dédicace à M. d'Emanville ne nous apprend malheureusement rien sur l'auteur.

De toutes nos adaptations de Plaute, cette œuvre anonyme est la seule qui ne transporte pas l'action en France et dans le temps

du temps, deux autres qui l'ont surpassé en tout le reste et qui sont sortis de deux plumes si fameuses et comiques dans l'*Illusion* et *Les Visionnaires*. » Les autres capitaines, pour Mareschal, appartiennent à la littérature populaire et méprisable.

<sup>1</sup> Paris, Augustin Courbé, avec privilège du roi, un vol., in-8°. Le privilège est du 10 février 1639 ; achevé d'imprimer le 1<sup>er</sup> mars. Cf. Carrington LANCASTER, *A history of french dramatic literature*, Part II, *the period of Corneille (1635-1651)* Paris, les Belles-Lettres, p. 269.



présent. Comme les détails qui seraient difficiles à comprendre pour un lecteur moderne sont supprimés, la scène se passe en réalité dans une antiquité de fantaisie où tout est admissible parce que rien n'est tout à fait réel. L'adaptateur suit en gros l'ordre des scènes de Plaute, mais il ajoute, au 1<sup>er</sup>, au 3<sup>me</sup> et au 5<sup>me</sup> acte, des scènes d'amour entre « Philomasie » et « Pleusidore » (les noms sont pris à Plaute mais rendus plus « harmonieux » <sup>1</sup>). En revanche, le long monologue de Palestrion disparaît (vers 79-155) de telle sorte que Pleusides paraît être arrivé par hasard à Ephèse. Les deux amoureux s'embarquent à la fin du dernier acte en chantant des stances en octosyllabes. On voit donc l'embarcadère : par un curieux retour en arrière, l'auteur a voulu profiter des ressources que lui offrait la scène multiple et cela, à une époque où les unités triomphaient et où la plus grande surface de la scène ne servait plus que de décoration. Artoclise reste une courtisane ; la situation sociale de Philomasie est prudemment laissée dans l'ombre. Les scènes d'amour entre elle et Pleusidore supposent qu'elle est une ingénue, mais alors on s'explique mal qu'elle dépende du capitaine.

Le texte est traduit très librement. L'auteur voit souvent dans une réplique de Plaute, non un vers à mettre en français, mais un thème à interpréter à sa manière. Il ne cherche guère à remplacer les détails qu'il supprime par d'autres capables de frapper des lecteurs français. Il a peu d'imagination pittoresque, mais ne manque pas de sens psychologique. On peut en juger par ce passage, qui correspond aux vers 13-46 :

PIRGOPOLINICE.

Dis-moi, ne te souvient-il pas  
De ces fameux duels, de ces sanglants combats  
Où mon sabre laissa de si funestes marques,  
Que l'ennemi les prit pour le ciseau des Parques,  
Où le grand Bradamant tomba sous mon effort ?

ARTOTROGUE.

Il m'en souvient fort bien, vous le mîtes à mort.

<sup>1</sup> Le cuisinier Carion porte ici le nom de Gringalet, l'acteur de l'hôtel de Bourgogne. La pièce aurait-elle été jouée ? L'esclave Milphidippe s'appelle Laurette. Pourquoi ces deux noms français au bout de cette liste copiée de l'ancien ? Si ce sont des noms d'acteurs, pourquoi cet hommage aux titulaires de rôles insignifiants ?



Et lors, pour soulager votre dextre animée,  
Un souffle au même instant dissipa son armée.

PIRGOPOLINICE.

Ce n'est rien que cela ?

ARTOTROGUE.

(*parlant bas*)

Ce n'est rien en effet :

Voilà le plus grand fat que la nature ait fait ;  
Le soleil ne voit point un plus sot personnage <sup>1</sup>.

PIRGOPOLINICE.

Que dis-tu ?

ARTOTROGUE.

Je parlais de votre grand courage  
Qui vous fit affronter ce monstrueux éléphant.

PIRGOPOLINICE.

Ne t'en étonne pas, ce sont mes jeux d'enfant.  
Les serpents, les lions, les tigres d'Hyrkanie  
Soumettent leur fierté à ma force infinie.

ARTOTROGUE.

La terre de frayeur tremble dessous vos pas.

PIRGOPOLINICE.

Trêve de ce discours.

ARTOTROGUE.

Je ne vous flatte pas.

Je dis des vérités en disant ces merveilles.

(*bas*) J'aurai par leur moyen la garde des bouteilles.

Si je ne lui contais ces grotesques souvent,  
Je deviendrais bien maigre ou je vivrais de vent.

PIRGOPOLINICE.

Que pensai-je à présent ?

ARTOTROGUE.

Je vous en tiendrai compte,  
Monsieur, j'ai l'esprit bon et la mémoire prompte,  
Il me souvient fort bien que vous fîtes alors.

PIRGOPOLINICE.

Quoi ?

<sup>1</sup> Etrange banalisation des vers si crus et si pleins de Plaute :

*Pejuriorem hoc hominem si quis viderit,  
Aut gloriarum plenior, quam illic est,  
Is me sibi habeto, et ego me mancupo dabo  
Uno epityro, ut apud illum esuriem insane bene* (Mil. Glor., 21-25).



ARTOTROGUE.

Des fleuves de sang, des montagnes de morts.

PIRGOPOLINICE.

Rien plus ?

ARTOTROGUE.

Imaginez quelque haute entreprise,  
 Quelques remparts forcés, quelque ville surprise,  
 Des peuples tout entiers rangés dessous vos lois,  
 Des géants terrassés, ce sont là vos exploits ;  
 Je les ai vus moi-même, il faut que je l'avoue.

PIRGOPOLINICE.

Dis ce que tu voudras, mais je hais qu'on me loue.

La verveur réaliste de l'original disparaît sous une accumulation d'adjectifs. D'autre part, la verve de Plaute s'appauvrit dans cette traduction qui n'ose reprendre, ni les énumérations bouffonnes de peuples vaincus, ni la description de la lutte contre l'éléphant. En revanche, le dernier vers, qui est joli, n'est pas dans Plaute.

H.-C. Lancaster a constaté entre le *Capitan* et le *Véritable Capitan Matamore* de Mareschal des ressemblances qui lui paraissent frappantes parce qu'elles portent sur des détails étrangers à Plaute. Les deux auteurs ont pu se rencontrer fortuitement pour faire ces modifications. H.-C. Lancaster, faisant remarquer que les deux privilèges sont à peu près de la même date (10 février-15 février 1639), renonce à se demander quel traducteur a imité l'autre. En réalité, le *Capitan* anonyme a été achevé d'imprimer 18 jours après l'octroi du privilège, celui de Mareschal onze mois après. Tout le texte de Mareschal indique l'envie de renchérir sur ses prédécesseurs et la préface marque clairement qu'il a lu la traduction anonyme assez tôt pour pouvoir remanier superficiellement son texte d'après elle s'il en a eu envie. Au surplus, cette préface vaut d'être résumée<sup>1</sup>.

Mareschal se défend d'être l'auteur d'une comédie qui fut exposée en vente « il y a plus d'un an sous le titre du *Capitan* ou du *Miles gloriosus de Plaute* ». Si la sienne s'appelle le *Véritable Capitan Matamore*, c'est que le libraire a voulu la distinguer

<sup>1</sup> Le véritable *Capitan Matamore* ou le *Fanfaron*, comédie représentée sur le Théâtre Royal du Marais, imitée de Plaute par A. MARESCHAL, Paris, 1640, avec priv. du roi, un vol. in-8°.



des autres pièces qu'on appelle contrefaites et qui n'ont jamais été représentées au théâtre. Celle-ci a eu grand succès depuis deux ans au Marais. Les deux auteurs ont puisé dans Plaute, mais les deux ruisseaux sont différents. Qu'on juge si « le théâtre ancien de Plaute, sec et décharné comme l'autre auteur l'a laissé, vaut mieux que l'embonpoint du nôtre et s'il n'est pas plus difficile et agréable aussi de donner la jeunesse et les traits de la mode à un visage de dix-huit cents ans que de le peindre avec ses rides et ses cheveux gris ». L'un a suivi Plaute servilement, Mareschal, avec la liberté de son siècle et, « avec quelque grâce et beauté de notre poésie ». Il n'a point introduit sur le théâtre un Pyrgopolinice plus badin que fanfaron, mais il a tâché « de peindre au naturel ce vivant Matamore du théâtre du Marais, cet original sans copie, ce personnage admirable qui ravit également les grands et le peuple, les doctes et les ignorants ». En revanche, il a purgé sa scène des personnages infâmes et des crudités. Il a « habillé ce vieil auteur à la moderne », remplacé Ephèse par Paris et pris le sujet des rodomontades « de notre histoire et de notre temps afin qu'elles fussent plus sensibles ». Toute l'action ne s'étend pas au delà d'une heure et, ce qui est plus remarquable, elle est « du jour même qu'on la joue » du moins tant que durera la guerre entre France et Espagne. Il remarque que « ces trois pièces sont pièces de semblables : *Amphitryon*, *Ménechmes* et *Capitan*.. Mais les deux premières fourmillent de fautes étranges..., dans la dernière seule Plaute a trouvé ce qu'il cherchait concernant la ressemblance et les rapports... »

Comme on le voit, cet *Avertissement* commence par une critique du *Capitan* de 1639 et se termine par une allusion malveillante aux *Ménechmes* et aux *Sosies* récemment représentés par Rotrou. S'il fallait s'en tenir à ce qu'il affirme, le *Capitan* anonyme n'aurait jamais été joué, mais Mareschal n'est pas à une inexactitude près. Le ton qu'il prend pour parler de son original est celui qu'aura Marolles pour présenter ses traductions. Ce sont ces outrecuidances qui ont donné lieu à la légende des « belles infidèles », produit spécifique du xvii<sup>e</sup> siècle : les auteurs du xvi<sup>e</sup> ne se gênent pas davantage pour embellir les textes, mais ils s'en vantent moins indiscretement<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Marie DELCOURT, *Et. sur les traductions des tragiques en France*, pp. 113-115.



La pièce tient les promesses de la préface. Elle est mise en rapport avec l'époque et les convenances contemporaines. Phylazie est une « jeune vierge captive ». Comment un capitaine gascon pouvait tenir une prisonnière à sa merci dans le Paris de 1637, c'est ce que le public devait probablement se demander. Quand Rotrou invente une situation invraisemblable, il met du moins la scène en Hongrie ou en Sicile. La seconde courtisane qui se prétend éprise du capitaine est remplacée par Artélèse nièce du vieux bourgeois. Il n'y a donc plus ici que de vertueuses jeunes filles. Elles ont des allures bien étranges, d'autant plus que Mareschal fait assister Phylazie à la première scène entre Matamore et Artotroque. C'est à elle qu'il dénombre ses amantes (*Mil. glor.* 61 sqq).

MATAMORE.

Il me vient des cartels de l'une et l'autre zone,  
Tantôt d'une Sultane, tantôt d'une Amazone.  
L'Infante du Pérou m'a fait craindre sa main,  
Celle de Tartarie arrivera demain.

ARTOTROQUE.

N'en vient-il point encor de la terre inconnue ?

PHYLAZIE.

La reine de Suède en personne est venue.  
Pour digne successeur de son vaillant époux  
Elle n'a point trouvé d'autre héros que vous.  
Pourrai-je résister à ce nombre de reines ?

Quant à la courtisane à qui l'on demande de détourner le Soldat de Philocomasion, elle répond simplement dans Plaute (875 sqq)

*Meretricem commoneri*

*Quam sane magni referat, mihi clam est ! quin ego me frustro  
Postquam adhibere aures meae tuam moram orationis  
Tibi dixi : Miles quemadmodum potis esset deasciari.*

Mareschal n'a aucun goût pour cet humour sec et cruel. Son Artélèse (qui est une jeune fille), prononce le couplet suivant :

Il n'est point de besoin de tant d'enseignements ;  
Je veux joindre à la fourbe encor mille ornements,



Pour donner de l'amour à ce vain matamore ;  
 Lui présenter mon cœur, feindre que je l'implore,  
 Faire les yeux mourants, puis les noyer de pleurs,  
 Soupirer un « hélas », ajuster un « je meurs »,  
 L'appeler mon espoir, le dieu de ma pensée,  
 Montrer ouvertement une ardeur insensée,  
 Lui faire offre de tout, lui présenter mon cœur,  
 Attirer sa pitié par le nom de vainqueur ;  
 L'appeler foudroyant, raseur de citadelles,  
 Le mignon de la cour, le favori des belles,  
 Le conjurer encor par des noms bien plus doux,  
 Gémir, baiser ses pas, embrasser ses genoux,  
 Pleurer dedans ses mains, en faire l'idolâtre,  
 Les dire par extase ou d'ivoire ou d'albâtre,  
 Ses yeux deux vrais soleils, des rayons ses cheveux,  
 Est-ce assez pour gagner et son cœur et ses vœux ?

Il va sans dire qu'à ce train et avec cette verve l'adaptation a deux ou trois fois la longueur de l'original. Malgré sa longueur, elle n'est pas ennuyeuse. Elle développe plusieurs thèmes qui auront une grande fortune dans la comédie classique : une intrigue se forme entre le valet et la soubrette parallèlement à celle qui rapproche les maîtres, thème étranger à la comédie latine (acte IV, sc. 4) ; à la fin de la pièce, le spectateur français désire revoir, heureux, les amants persécutés. Plaute faisait partir les deux jeunes gens, Mareschal les rappelle en une scène qui groupe tous les acteurs. Henry Carrington Lancaster rapproche du prologue du *Tiers Livre* cette énumération d'armes :

Chaînes, bêches, mortiers, crochets, échelles, pieux,  
 Haches, pelles, hoyaux, hanicroches, épieux... (IV, 1).

Mais il y a une énumération analogue, détaillant les parties d'une maison, dans l'*Illusion comique* (III, 4). Corneille et Mareschal ont trouvé chez Plaute lui-même ce procédé qui est déjà chez Aristophane :

*Os habet, linguam, perfidiam, malitiam atque audaciam,  
 Confidentiam, confirmatatem, fraudulentiam*  
 (Mil. glor., 189-90 et les vers suiv.).

Ils s'en sont servis avec une verve que stimulait le sujet



choisi. Toutefois, il est assez significatif de constater que le nom de Rabelais, qui vient à l'esprit lorsqu'on lit la vieille adaptation du *Miles* de Baïf, se présente de nouveau à propos de celle de Mareschal. On se demande si Rabelais, grand lecteur d'Aristophane, ne lui aurait pas emprunté le procédé des accumulations, de telle sorte que, si Rabelais et Plaute rendent parfois un son identique, c'est parce qu'on retrouve en eux l'accent d'Aristophane.

\*  
\* \*

Il nous manque, sur Rotrou, une bonne étude qui verrait, dans ses œuvres, moins des réalisations que des efforts et qui leur demanderait ce qu'il nous faut pour connaître l'homme. Ce qui l'a empêché d'être un vrai dramaturge, c'est qu'il trouve difficilement le contact avec la réalité et que, l'ayant trouvé, il lui est impossible de le tenir jusqu'au bout. Ses intrigues sont des créations de pure fantaisie, dénouées arbitrairement au moment où l'auteur les abandonne tout à coup : un amour change d'objet, une inimitié se détend, une malchance cesse parce qu'il faut que la pièce finisse. Avec cela, aucune sensualité, aucun don de faire sentir les passions qu'il exprime : il faut toujours le croire sur parole. Mais une intelligence délicate et le sentiment du monde extérieur. Ses pièces, qui ne se passent pas entre des êtres de chair et de sang, sont situées dans une campagne où il y a des fleurs, où les ruisseaux bruissent et s'endorment : à tel point que la musique des eaux et des feuillages est peut-être la seule perception par laquelle Rotrou touche le réel et nous le fasse toucher. Dans presque toutes ses pièces, il reprend des sujets déjà traités en Italie ou, de préférence, en Espagne. Il fait un *Hercule mourant* d'après Sénèque, une *Antigone* d'après Sophocle, Euripide et Sénèque contaminés. Et il traduit trois pièces de Plaute, le poète le plus réaliste, le plus âpre, celui chez qui les hommes rappellent le plus impudemment qu'ils ont faim, qu'ils dorment sur la dure, qu'ils courent le risque d'être roués de coups. A vrai dire, Rotrou atténuera tout cela et il choisit des pièces fondées sur des méprises (*Ménechmes*, *Amphitryon*, *Captifs*) ce qui lui permet de nouer ces imbroglios qu'il aime. Mais les quiproquos ne suffisent pas à expliquer l'élection : Rotrou



aime Plaute et il ose le dire à une époque où il était de bon ton de préférer Térence. La seule page de prose de Rotrou que nous offre l'édition de 1820, celle qui est accessible à l'immense majorité des lecteurs, c'est un éloge de Plaute qui sert de préface à *Clarice*. La prédilection de Rotrou pour l'homme du monde qui semble lui ressembler le moins, c'est un trait que ne devra pas négliger celui qui écrira sur le « père » de Corneille.

L'influence de Plaute sur Rotrou ? On ne peut pas répondre à une question de ce genre. *Les Ménechmes* semblent avoir converti leur traducteur aux unités qui ne sont pas observées dans les pièces précédentes et qui le sont généralement ensuite. Cela est assez sûr. Vers 1640, les personnages de Rotrou prennent quelque chose de la pesanteur du vivant. Ils ne s'évadent plus aussi aisément vers le ciel des fantasmagories. Mais qui oserait dire à quoi sont dues de telles évolutions ? La seule chose que l'on puisse faire, c'est constater que les trois traductions — rencontre de deux talents exactement complémentaires — sont des œuvres charmantes, surtout les deux dernières et que le don d'écrivain de Rotrou, appliqué à une matière psychologique puissamment élaborée, fait merveille.

Le sujet des frères jumeaux avait été traité plusieurs fois avant l'adaptation de Rotrou. Charles Estienne, le traducteur de Térence, avait mis en français, sous le titre des *Abusés*, les *Ingnati* d'un Siennois inconnu, où l'on voyait un frère et une sœur aussi semblables que ceux de la *Twelfth Night* séparés pendant le siège de Rome et se retrouvant ensuite. Une version italienne des *Ménechmes* avait été jouée en italien devant Marie de Médicis en 1613. Scudéry, d'après Urfé, avait mis en scène deux sosies dans *Ligdamon et Lidias* (imprimé en 1631). Rotrou n'a jamais dû entendre parler de la charmante *Comedy of Errors*, car, s'il en avait eu quelque écho, cet amateur de romanesque n'eût pas résisté au plaisir de doubler le couple des *Ménechmes* d'un couple de valets également jumeaux et de clore par un dénouement qui fût se reconnaître le père, la mère et les deux fils. Telle qu'elle est, sa pièce a dû avoir du succès. Elle a probablement été créée en 1631 ; elle n'a été vendue au libraire Sommaville qu'en 1636, ce qui semble indiquer une longue carrière théâtrale.

Elle se passe dans une antiquité de fantaisie : Rotrou cite le



moins possible de noms de lieux et ceux qui passent ici ont aussi peu de réalité que s'ils figuraient dans une de ses comédies romanesques. La scène représente, comme chez Plaute, une place, dont trois maisons sont utilisées : celle de Ménechme Ravi, celle de la courtisane, celle du médecin. Messénie, dont la liste des personnages fait le « valet » de Ménechme Sosiclès, est affranchi à la fin, comme l'esclave de l'original. La courtisane Erotie devient une « jeune veuve » que Ménechme Sosiclès épouse au dernier acte. Le spectateur non prévenu devait trouver assez étrange de lui voir accepter les hommages équivoques d'un homme marié. Chez Plaute, les deux frères ne sont pas des hommes d'une extrême délicatesse : l'un vole sa femme au profit de la courtisane, l'autre se prête au quiproquo à cause des cadeaux que la courtisane lui impose. Chez Rotrou, le voyageur est tout à fait honnête et la vraisemblance s'en ressent fâcheusement, car l'action ne peut progresser que si l'un des personnages a intérêt à faire durer les méprises. C'est ce qu'a très bien compris Regnard : son chevalier Ménechme n'est pas dupe un instant et connaît son frère depuis le début ; c'est un fripon qui prolonge par des tromperies délibérées les erreurs des autres.

Rotrou garde l'économie de la pièce latine en supprimant le prologue (que Shakespeare remplace ingénieusement par la belle scène entre le vieil Ægion et le duc d'Ephèse). C'est seulement au début du second acte que l'on apprend qu'il y a deux frères. Mais, bien loin que Rotrou s'efforce de suppléer au prologue absent, il ne dit même pas, dans la conversation entre le voyageur et son valet, que les deux frères sont jumeaux. Ce détail en dit long sur le goût du public pour les énigmes et les intrigues compliquées.

La pièce devient sentimentale. Chez Plaute, Ménechme n'éprouve que du désir, Erotie que de la cupidité. La femme légitime n'a même pas un nom. Dans le dénouement latin, on ne dit rien concernant aucune des deux femmes, si ce n'est ceci, que Ménechme Ravi va retourner dans son pays, après avoir vendu sa maison, « *vendebit uxor quoque etiam, si quis emtor venerit* » (V. 1143). En 1630, le public ne supporte plus une pièce sans amour. Au dénouement, l'un des deux frères se réconcilie avec sa femme et l'autre épouse Erotie. Et cela est préparé depuis le



début. Ménechme Ravi, dans Plaute, quitte sa femme (v. 110 sqq) en la menaçant de répudiation. Rotrou fait dire au mari :

Je t'aimais trop, jalouse...

L'épouse latine, découragée par les infidélités de son mari, fait venir son père et lui dit :

*At enim ille hinc amat meretricem ex proximo* (v. 778).

Le vieux donne raison à son gendre :

*Sane sapit*

*Atque ob istanc industriam etiam, faxo, amabit amplius.*

Tant de cruauté n'est pas dans la manière de Rotrou et le père donne chez lui des conseils un peu différents :

Souffre un peu cette ardeur dont son âme est atteinte :  
Crois-tu que par tes pleurs elle puisse être éteinte ?  
Feins de ne la voir pas, cache tes déplaisirs...  
... Réchauffe tes baisers quand les siens refroidissent.

Toutes les scènes d'amour sont développées et inclinées dans le sens de la galanterie, l'homme cherchant maintenant à plaire à la femme. D'autre part, Rotrou efface de son original ce qui trahit les façons de vivre d'un peuple pauvre, où la nécessaire est chaque jour mis en question. Ce n'est pas une robe que Ménechme vole à sa femme, mais un bijou. Le parasite se réjouit moins de pouvoir trop manger que de pouvoir trop boire. La verve sèche et rapide de Plaute s'étoffe. Erotion commande à dîner à son cuisinier : lequel s'enquiert :

*Quojusmodi hi homines erunt ?*

— *Ego et Maenechmus et parasitus ejus.* —

*Jam isti sunt decem* (215).

EROTIE.

... Il faut que trois personnes  
Trouvent un bon repas en ce que tu me donnes.  
Ménechme fait un tour et vient dans un moment.

CILINDRE.

Il n'en faut apprêter que pour dix seulement !  
Pour Ménechme, pour vous et pour son parasite,



Qui tout seul dîne autant que huit mangeurs d'élite.  
 Quoi qu'on puisse apprêter, je n'imagine pas  
 Qu'après lui vos valets fassent un bon repas.  
 Surtout il boit des mieux et nous verrons merveille  
 Si ce goinfre altéré gouverne les bouteilles. (I, 4.)

A la fin de la pièce, une scène transposée indique chez Rotrou une singulière habileté dramatique. Plaute donne de l'importance au rôle de l'esclave Messénion, qui sera affranchi pour avoir sauvé son maître. En réalité, c'est pour l'autre jumeau qu'il s'est battu sans le savoir. Mais la promesse d'affranchissement est tenue dans l'allégresse de la reconnaissance. Plaute donne dans l'ordre suivant les détails de cet épisode :

Amorce de la bagarre. Le médecin et le beau-père croient Sosiclès fou et vont chercher du renfort pour le saisir.

Monologue de Messénion (946-976) : il appartient à la bonne espèce des esclaves, ceux qui craignent les coups et se conduisent sagement de manière à les éviter.

Retour du médecin et de sa troupe, qui se saisissent d'un jumeau, sans voir que c'est Ménechme Ravi. Messénion le défend, croyant défendre son maître et demande sa liberté en récompense de son courage. Ménechme, qui ignore qui est cet esclave, finit par lui accorder ce qu'il demande « *si quid imperi est in te mihi* » (v. 1018), restriction que l'autre ne comprend pas. Un instant après, Messénion se retrouve devant son véritable maître qui ne sait ce que veut dire cette histoire d'affranchissement et lui dit cruellement :

*certissimum'st*

*Mepte potius fieri servum quam te unquam emittam manu* (1045).

Reconnaissance. Sosiclès paie à Messénion la dette de gratitude de son frère.

Rotrou a fait durer davantage le dénouement proprement dit, parce que, à la mode française, il désire ramener tous les personnages en scène. En revanche, il a rendu beaucoup plus rapide la scène de la bagarre. Le monologue ne la coupe plus en deux, de telle sorte qu'il peut être plus long. Venant après la déception, il est aussi plus pathétique. Il est d'une qualité littéraire telle qu'on peut bien le citer en entier :



Dieu, le malheur extrême où mes jours sont réduits !  
 Dure condition de l'état où je suis !  
 Il va cueillir les fruits où son désir le porte  
 Durant que je m'amuse à garder cette porte <sup>1</sup> ;  
 Il considère peu le froid ou la chaleur,  
 Il me croit bien partout et rit de mon malheur.  
 Sous quel astre inclément le ciel m'a-t-il fait naître ?  
 Que n'est-il en ma place et que ne suis-je maître ?  
 Que le ciel eut pour moi d'aveugle aversion  
 De ne me tirer pas d'une autre extraction !  
 Que je porte d'envie à ses bonnes fortunes !  
 A-t-il des qualités qui ne me soient communes ?  
 A-t-il meilleure mine ? est-il plus généreux ?  
 Pourquoi ne suis-je pas également heureux ?  
 S'il l'emporte sur moi, c'est d'un peu d'apparence :  
 Les habits seulement font notre différence ;  
 Et, pour le rare exploit que j'ai fait en ces lieux,  
 Le superbe qu'il est me dût voir d'autres yeux.  
 La valeur en ce siècle est bien mal reconnue ;  
 Le vice va couvert et la vertu va nue ;  
 Le monde est abruti ; ses inclinations  
 Ne donnent plus de prix aux belles actions ;  
 L'esprit n'a point de rang ; le sort et la naissance  
 Donnent toute la gloire et toute la puissance.  
 Mais à quoi serviront ces doctes entretiens ?  
 Que m'arrivera-t-il des discours que je tiens ?  
 Mon sort ne peut changer, et toute ma science  
 Me profitera moins qu'un peu de patience. (V, 2).

Dans aucune des œuvres de Rotrou contemporaines de celle-ci, on ne trouve des vers aussi pleins. Cela est d'autant plus remarquable que Plaute montre simplement un esclave qui proteste de sa docilité, alors qu'ici on entend un révolté qui annonce Figaro. C'est un thème que Rotrou aime développer et il le trouve fréquemment chez Plaute. Au début d'*Amphitryon*, Sosie se plaint de devoir servir un homme riche :

*Ipsè dominus dives operis et laboris expers,  
 Quodcumque homini accidit libere, posse retur ;  
 Aequum esse putat, non reputat laboris quid sit.*

170-2

<sup>1</sup> Ménechme est entré chez Erotie.



Chez les grands le servage est plus rude en ce point  
Qu'aux forces le travail ne s'y mesure point,  
Qu'on n'y distingue point le droit de l'injustice,  
Et qu'il faut que tout ploie au gré de leur caprice.  
Leur esprit, franc de soins en son oisiveté,  
Trouve à tous nos travaux de la facilité,  
Et, sans considérer jour, nuit, chaud, ni froidure,  
Veille, course, ni peine à leur avis n'est dure. (I, 2.)

Au surplus, il est inutile de s'arrêter longtemps aux *Sosies*, pièce qui a été abondamment commentée parce qu'elle est une des sources de l'*Amphitryon* de Molière. Elle fut jouée probablement dès 1636, puis en même temps que le *Cid*, avec, l'un et l'autre, grand succès. Imprimée par Sommaville en 1638, elle fut réimprimée trois fois en 1668, par Barbin, Girard et Jolly : le public qui venait de voir représenter *Amphitryon* désirait relire la vieille adaptation de Rotrou<sup>1</sup>. Celui-ci a imprimé au texte quelques modifications que Molière reprendra en les accentuant.

Le personnage de Sosie prend plus d'importance. On voit s'alléger l'humour épais du grossier esclave de Plaute. C'est encore un esclave pour lequel on craint quand Mercure, ayant pris son apparence, berne Amphitryon. Mais il devient plus hardi, plus fripon et, sous l'esclave pitoyable, point le valet de comédie. Comme chez Plaute, il fait encore le *gloriosus* et essaie de se donner pour brave. Chez Molière, il étalera sa lâcheté. Plaute met auprès d'Alcmène deux servantes : Thessala, qui l'accompagne au début de la pièce et Bromia qui vient raconter la naissance d'Hercule. Rotrou donne une existence à Thessala et lui fait échanger quelques mots avec Sosie : indication dont profitera Molière pour placer le couple Sosie-Cléanthis en face du couple des maîtres.

On peut passer rapidement sur les modifications qui se retrouvent dans toutes les adaptations de ce temps, mais il faut dire un mot de celle-ci que personne n'a relevée. Rotrou ouvre la pièce par un prologue de Junon qui est chassée du ciel par les infidélités de Jupiter et particulièrement menacée par l'imminente naissance d'Hercule. Ce prologue est traduit des cinquante

<sup>1</sup> Henry Carrington LANCASTER, *A history of french dram. liter.* T. II, p. 262, n. 2.



premiers vers de l'*Hercule Furieux* de Sénèque. Henry Carrington Lancaster fait remarquer avec raison que Rotrou, en traduisant les *Ménechmes*, y respecte scrupuleusement les unités, à quoi il n'avait pas grand mérite puisqu'il les trouvait dans sa source. Dans les pièces suivantes, il continue à les observer, et même, dans son adaptation d'*Hercule mourant*, il est plus « régulier » que Sénèque<sup>1</sup>. Nous constatons la même chose dans les *Sosies*. Rotrou s'intéresse au personnage d'Hercule, qu'il suit dans deux pièces ; dans l'histoire d'Amphitryon, il sentait encore ce que les Anciens y sentaient aussi : une « Naissance d'Hercule ». Il garde tout le dernier acte de Plaute, relatant l'accouchement d'Alcmène que Molière laissera de côté. Seulement, pour des modernes qui ne connaissent plus la légende d'Hercule, cela ne suffit pas et Rotrou encadre la pièce entre un monologue de Junon qui rend hommage à Hercule tout en le maudissant et les stances de Jupiter qui prédisent la gloire du nouveau-né. C'est-à-dire que Rotrou, plus scrupuleux que Sénèque quant à l'unité de temps et de lieu, cherche ici à marquer le centre d'intérêt plus nettement, plus explicitement que Plaute.

Dans le prologue latin, Mercure appelle la pièce une *tragico-comœdia* parce que les dieux y jouent un rôle. Rotrou l'intitule comédie, malgré le prologue de Junon, qui est un morceau tragique : les vieilles distinctions des théoriciens du xvi<sup>e</sup> siècle sont bien effacées et l'on ne distingue plus tragédie et comédie d'après la condition des personnages ni d'après le sujet, mais d'après le ton général de l'ouvrage.

*Les captifs* ou *les prisonniers* ont dû être joués en 1638 et imprimés en 1640. C'est l'époque où Rotrou donne *Antigone* et *Crisante*, qui sont des tragédies. Il adapte la plus tragique des comédies de Plaute à un moment où lui-même s'oriente de plus en plus nettement vers la tragédie. Il accentue le pathétique de son modèle et aussi, par contre-poids, le côté comique. La scène se passe en Etolie : Rotrou, qui adore les histoires compliquées, ne demande pas mieux que de les situer le plus loin possible dans le temps et dans l'espace.

Hégion a perdu ses deux fils, l'un qui lui a été enlevé tout jeune, l'autre qui vient d'être fait prisonnier de guerre à Elée.

<sup>1</sup> *Op. cit.*, T. I, pp. 373-8 et 686.



Il a chez lui deux prisonniers dont il compte se servir pour négocier la rançon de son fils cadet. L'un des deux est l'esclave de l'autre. Hégion envoie l'esclave amorcer les pourparlers et il garde le maître en otage. A ce moment, il apprend qu'on l'a trompé, que c'est l'esclave qui est resté et il s'apprête à faire supplicier ce malheureux. Or celui-ci, c'est le fils volé jadis. Le spectateur tremble pour le jeune homme chevaleresque qui va souffrir et aussi pour le père qui risque de torturer son propre fils sans le connaître. Revient alors le prisonnier avec l'esclave qui autrefois enleva le petit garçon d'Hégion. Reconnaissance générale. Hégion retrouve sur-le-champ son fils aîné et il pourra racheter l'autre.

Rotrou ajoute trois personnages de femmes : Olympie, fille d'Hégion ; Philénie, pupille riche promise jadis à l'enfant volé, et qui s'éprend opportunément de lui sous le déguisement du prisonnier de guerre ; la suivante Clélie.

Le prologue plautien est supprimé ; une scène entre Philénie et Olympie sert d'introduction. Comme dans ses autres adaptations, Rotrou prend plaisir à proposer des énigmes à son public et à rendre l'intrigue difficile à suivre. Philénie aime le prisonnier de son tuteur. Jusque-là, rien de déshonorant. Mais elle est consternée quand elle apprend que celui qu'elle croyait un seigneur élien est, en réalité, un esclave. A la fin, Hégion, qui sait déjà que l'esclave est son propre fils, use envers elle de la même insistance qu'Hercule présentant à Admète une femme voilée qui est Alceste : il la somme d'exécuter son serment et d'épouser le fiancé de son enfance. Elle refuse jusqu'au moment où elle se trouve devant l'homme qu'elle aime et qui est celui auquel elle était destinée.

Les scènes d'amour s'ajoutent aux autres, ainsi qu'une scène finale de reconnaissance où, bien entendu, tous les acteurs sont réunis sur le théâtre.

La partie comique est très réussie. Le redoutable *lorarius* de Plaute devient un geôlier poète et amoureux qui écrit des vers pour la suivante et qui parle le meilleur style Louis XIII.

Geôlière des geôliers, adorable Clélie,  
J'en mets d'autres aux fers et ta beauté me lie ;  
J'emprisonne le monde et suis ton prisonnier...

Le parasite Ergasile reparait ici, aussi empressé que chez Plaute auprès du malheureux Hégion :



*Ego, qui tuo maerore maceror,  
 Macesco, consenesco et tabesco miser,  
 Ossa atque pellis sum miser a macritudine.  
 Neque unquam quicquam me juvat quod edo domi ;  
 Foris aliquantillum etiam quod justo id beat.*

133-137

Hélas, demandez-vous quelle douleur me presse ?  
 C'est de votre malheur que je suis macéré,  
 Triste, pâle, transi, maigre, défiguré ;  
 Je suis vieux à trente ans du mal qui vous afflige ;  
 Ne remarquez-vous pas comme je me néglige,  
 Et que je ne suis plus qu'un squelette mouvant  
 Qui dedans le tombeau va choir au premier vent ?  
 De moi-même déjà je tombe de faiblesse ;  
 Le moindre bruit m'abat, une mouche me blesse.  
 Jamais homme affligé ne le fut à ce point.  
 Ce que je prends chez moi ne me profite point.  
 Et comme ailleurs aussi je prends fort peu de chose,  
 J'ai le cerveau tout vide et jamais ne repose. (I, 3.)

Tout ce rôle du reste est remarquablement écrit.

*Tum denique homines nostra intelligimus bona  
 Cum quae in potestate habuimus ea amisimus.*

142-3

Nous ne reconnaissons, malheureux que nous sommes,  
 L'heur que nous possédons qu'alors qu'il est absent (I, 3.)

*Miser homo est qui ipsus sibi quod edit quaerit et id aegre invenit  
 Sed ille est miserior qui et aegre quaerit et nihil invenit.*

458-9

Malheureux qui court tant pour un mauvais repas !  
 Plus malheureux encor qui court et ne l'a pas. (III, 1.)

Le souci de traduire Plaute brièvement et de frapper vers pour vers est assez neuf dans une adaptation française pour qu'on puisse le signaler. Or, Roland Brisset, traduisant Sénèque en 1590, excelle à exprimer des idées abstraites avec sobriété et exactitude<sup>1</sup>. Si, jusqu'à Rotrou et, même, jusqu'à une œuvre de la maturité de Rotrou, on ne trouve pas de beaux vers-maximes dans les comédies adaptées du latin, ce n'est certes pas que les auteurs eussent été incapables de le faire, c'est qu'ils n'ont pas pensé à

<sup>1</sup> Marie DELCOURT, *Et. sur les trad. des trag. grecs et lat. en France*, pp. 95 sqq.



le faire. Il est très probable qu'à leurs yeux, le *style comique* exigeait une certaine accumulation de détails. Devant le modèle ancien, le traducteur de tragédie cherche à dégager le trait, le traducteur de comédie à l'épaissir, fût-ce en le noyant sous des lignes accessoires. C'est ce que font, à des degrés différents, tous nos traducteurs en vers, les seuls qui aient un style, aussi bien ceux de Térence que ceux de Plaute. Et Rotrou traduit en un style plus dépouillé à l'époque de sa vie où il se met, pour son propre compte, à écrire des tragédies.

\*  
\*\*

Pendant ce siècle et demi, a-t-on beaucoup lu Plaute en France ? Il ne semble pas. Jacques Peletier dit « que les comédies de Térence sont entre les mains de chacun ». Entend-il dire par là que celles de Plaute sont moins répandues ? Certainement, car on constate ceci : Graesse relève 48 éditions de Plaute antérieures à 1658 ; dans le nombre, il n'y en a que 7 qui aient été imprimées en France, à Paris ou à Lyon. La plus ancienne est probablement de 1513. Parmi ces éditions, les plus remarquables sont celle de Robert Estienne (1530) et celle que procura Denis Lambin en 1576, avec les notes de Juste Lipse. A la même époque, on lit Plaute bien davantage en Italie et dans les pays germaniques : rien que pour les régions de langue néerlandaise (Anvers, Leyde, Amsterdam), on trouve 7 éditions, autant que pour toute la France. Je sais bien qu'on ne peut pas tirer de ces chiffres des conclusions trop absolues, d'abord, parce que toutes les éditions ne représentent pas le même nombre d'exemplaires imprimés, ensuite parce que des lecteurs français pouvaient parfaitement lire le texte dans un exemplaire imprimé à Bâle ou à Venise. Il n'en est pas moins certain que si les libraires français avaient été sûrs de vendre facilement les comédies de Plaute, ils les auraient imprimées plus souvent. Autre chose tend encore à prouver que Plaute n'a pas été lu par le grand public : jamais il n'a été traduit avant 1658. Presque tous les auteurs, même les plus faciles, ont été mis en français au xvi<sup>e</sup> siècle. Or, celui-ci ne se lit pas couramment et bien des lecteurs ont dû être rebutés par les difficultés de l'original. On pourrait croire que les personnes qui allaient voir ses comédies adaptées en français eussent souhaité



prendre contact avec le modèle, de même que les spectateurs de l'*Amphitryon* de Molière ont provoqué deux rééditions des *Sosies* de Rotrou. Il n'en est rien : au moment où le Fanfaron triomphe sur toutes les scènes de Paris, celles où vont les délicats et celles où s'épanouit la canaille, on ne trouve même pas une édition séparée du *Miles gloriosus*. Plaute était lu par peu de gens qui le lisaient attentivement, avec de bons commentaires. L'immense majorité des gens le connaissaient presque sans le savoir, à travers les adaptations que l'on avait faites de ses pièces, par son action sur le théâtre vivant.

Pour une fois, Michel de Marolles ne se vante donc pas lorsqu'il déclare au roi, en lui offrant le volume de 1658<sup>1</sup>, que sa traduction est la première en date. C'est dans la préface de ce *Plaute* que Marolles fait étalage de sa prodigieuse facilité : « J'ai composé cette traduction à mesure que la presse roulait pour en faire l'édition... De vingt comédies de Plaute que je devais expliquer je n'en avais que quatre devant moi quand le libraire en entreprit les frais... Je n'ai pas mis plus de huit ou dix jours, quelquefois moins, à chaque comédie... Y eussé-je mis plus de temps, elles n'auraient pas été meilleures : les uns font en dix mois ce que les autres ne feraient pas en dix ans... » On a souvent voulu voir dans cette outrecuidance l'attitude typique de l'humaniste du XVII<sup>e</sup> siècle en présence des anciens. Mais que l'on y regarde de près : Marolles n'a pas mal travaillé. Il a étudié le texte avec Ménage ; il a lu les commentaires de tous ses prédécesseurs : Scaliger, Dorat, Passerat, Muret, surtout Camerarius, Taubmann et Goujet ; il établit soigneusement le texte ; il connaît les éditions qui ont précédé la sienne ; il écrit une bonne dissertation sur la chronologie plautienne. Voilà pour l'éditeur. Le traducteur promet uniquement d'être exact, de rendre « jusqu'aux moindres minuties » de son modèle : « J'ai gardé plusieurs façons de parler proverbiales et j'en ai même employé quelques-unes de triviales quand je m'y suis trouvé obligé, mais non pas dans cette bassesse infâme qui donnerait du dégoût aux esprits les plus médiocres. » Il est vrai que, dans la préface de son *Térence*, paru l'année

<sup>1</sup> *Comoediae in quatuor tomos digestae* ex recogn. Fr. Gujeti op. et st. Mich. de Marolles, cum ejusdem interpretatione gallica, Lut. apud Petrum l'Amy, 1658.



suivante, il énonce ce principe dangereux « qu'il vaut mieux trahir son modèle en le rendant plus élégant que traduire fidèlement une laideur<sup>1</sup> ». En fait, les traductions de Marolles ne sont ni plus ni moins exactes que les versions en prose du siècle précédent. Et, au surplus, on aurait tort de croire que sa prose molle et traînante a enchanté ses contemporains. Chapelain écrit le 2 janvier 1659 à Heinsius : « Cette traduction française de Stace par l'abbé de Marolles est un de ces maux dont notre langue est affligée. Ce personnage qui a fait vœu de traduire tous les vers latins anciens a presque déjà accompli son vœu, n'ayant pardonné ni à Plaute, ni à Lucrèce, ni à Catulle, Tibulle, Properce, ni à Horace, ni à Virgile, ni à Lucain, ni à Perse, ni à Juvénal, ni à Stace même comme vous avez vu. Votre Ovide s'en est défendu, avec Senèque le Tragique, Térence, Valerius Flaccus, Silius Italicus et Claudian, mais je ne les en tiens pas pour sauvés et, toute la grâce qu'ils peuvent prétendre, c'est celle du Cyclope à Ulysse, c'est d'être assassinés des derniers<sup>2</sup>. » Chapelain est trop sévère : Marolles écrit mal, comme tous les gens de son temps qui ne sont pas écrivains. Ce n'est que vers 1730 que la prose courante s'allège et devient lisible. Le consciencieux Dacier est aussi pénible à lire que Marolles l'improvisateur. Et il sera beaucoup pardonné à celui-ci pour avoir souhaité, dans la préface de son *Plaute*, qu'il se trouvât quelqu'un qui traduisît les poèmes dramatiques des Grecs.

\*  
\* \*

Entre *l'Eunuque* de Baïf et celui de La Fontaine, dont je parlerai plus bas, trouve-t-on trace d'une influence de Térence sur le théâtre vivant ? Peu de chose. J'ai montré (p. 43) comment François d'Amboise, dans ses *Néapolitaines*, rapproche un Fanfaron qui vient de Plaute et un Parasite qui vient de Térence. Il faudrait ajouter ceci : la première scène de *l'Illusion comique* paraît inspirée par le début de *l'Heautontimoroumenos*. Prida-

<sup>1</sup> *Les six comédies de Térence en latin et en françois*, de la traduction de M. de Marolles, abbé de Villeloin, avec les rem. néc. sur les lieux difficiles, Paris 1659.

<sup>2</sup> *Lettres* de Chapelain, éd. Tamizey de Larroque, II, p. 6.



mant, comme Ménédème, se désole d'avoir traité son fils trop rudement, à la suite de quoi le jeune homme est parti :

Sous ombre qu'il prenait un peu trop de licence,  
Contre ses libertés je roidis ma puissance ;  
Je croyais le dompter à force de punir,  
Et ma sévérité ne fit que le bannir.  
Mon âme vit l'erreur dont elle était séduite :  
Je l'outrageais présent et je pleurai sa fuite ;  
Et l'amour paternel me fit bientôt sentir,  
D'une injuste rigueur un juste repentir.

Du reste, Pridamant ne s'inflige pas les travaux et les fatigues que Ménédème assume pour expier sa faute et Corneille se trouve être ici moins chrétien que Térence. Mais, si court que tourne l'imitation, elle n'est pas moins sensible. Et il est curieux de trouver, dans une même pièce et qui marque l'aube d'un temps nouveau, un cliché venu de Plaute, ce Matamore aux articulations raidies qui n'est plus qu'un pantin et qu'on va bientôt jeter dans la boîte où dorment les marionnettes hors d'usage — et une délicate imitation du passage de Térence qui rend le son le plus moderne.



### CHAPITRE III

#### Aristophane

Le début d'une adaptation que Ronsard pensait faire de *Plutus*, une curieuse adaptation des *Oiseaux* par Pierre Le Loyer, complète et très longue, c'est toute la trace qui reste de l'influence d'Aristophane sur les lettres françaises avant le classicisme. Encore faut-il ajouter que ces tentatives d'acclimatation ont passé complètement inaperçues. Elles ne sont mentionnées nulle part, ni dans les *Recherches de la France*, ni dans aucun *Art poétique* du temps. Cependant, on a lu Aristophane en France : Rabelais s'en est nourri et Joachim du Bellay, pour le louer, l'appelle « celui qui fit renaître Aristophane<sup>1</sup> ». Mais, à partir du milieu du siècle, on paraît ne plus le connaître. Les éditions deviennent rares. Les humanistes seuls lisaient encore ses comédies et les gens simplement cultivés, qui savaient son nom, ignoraient son œuvre. Grévin promet une comédie « en telle pureté qu'anciennement l'ont baillée Aristophane aux Grecs, Plaute et Térence aux Latins », — et il donne *la Trésorière*. Ni personne de son public ni lui-même n'a jamais lu une ligne d'Aristophane. Suess, dans son excellent chapitre sur le sillage d'Aristophane en France<sup>2</sup>, attache une certaine importance à l'*Art poétique* de Vauquelin de la Fresnaye où il croit trouver une connaissance d'Aristophane fondée sur le texte et sur les scholies. Voici le passage tout entier :

<sup>1</sup> *Deffence et Illustration*, éd. Person, p. 159.

<sup>2</sup> SUESS, *Aristophanes und die Nachwelt*, pp. 55-101. Tout au plus peut-on lui reprocher de reproduire quantité de jugements de Sainte-Beuve sans dire où il les a pris. Mais il a vu tous les livres dont il parle.



Or, aux Grecs vint ainsi la vieille comédie,  
 Non sans grande louange outrageuse et hardie.  
 Quand en vice tomba cette grand liberté  
 Qui de tout blasonner prenait autorité  
 Et par édit exprès elle fut réformée,  
 Ce qui fut bien reçu, la vieille étant blâmée,  
 Et le chore dès lors s'en tut honteusement  
 Et de piquer ne fut permis aucunement.  
 Ainsi, dedans Paris, j'ai vu par les collèges  
 Les sacrilèges être appelés sacrilèges  
 Es jeux qui se faisaient, en nommant franchement  
 Ceux qui de la grandeur usaient indignement,  
 Et par son nom encor appeler toute chose.  
 Médire et brocarder de plus en plus on ose.  
 Alors vous eussiez vu les paroles, d'un saut,  
 Comme balles bondir, volant de bas en haut.  
 Mais cette liberté depuis étant restreinte,  
 Mille gentils esprits sentant leur âme atteinte  
 De la divinité d'Apollon, ont remis  
 Le soulier du comique aux limites permis.  
 Fuyant d'Aristophane en médisant la faute,  
 Et prenant la façon de Térence et de Plaute,  
 Ils ont en leurs moraux, d'un air assez heureux,  
 De Ménandre mêlé mille mots amoureux.  
 Mais les Italiens exercés davantage  
 En ce genre eussent eu le laurier en partage  
 Sans que nos vers plaisants nous représentent mieux  
 Que leur prose ne fait cet argument joyeux.  
 Grévin nous le témoigne et cette *Reconnue*,  
 Qui des mains de Belleau naguères est venue,  
 Et mille autres beaux vers, dont le brave farceur  
 Chasteauvieux a montré quelque fois la douceur.

11

Il suffit de lire ce texte et le délayage que Vauquelin lui-même en a donné dans son *Discours sur la satire* pour voir que l'auteur ne connaît, relativement à l'ancienne comédie, que ce qu'il a lu chez Horace. Par amour de la symétrie, il invente de toutes pièces une comédie de collège qui aurait comporté des éléments de satire directe et d'attaque personnelle. Comme exemple de comédie à la manière des Latins, il cite, à côté de Belleau et de Grévin, un inconnu, Chasteauvieux. Il s'en faut de beaucoup que les gens du xvi<sup>e</sup> siècle aient toujours lu les livres



des auteurs dont ils écrivaient les noms sur leurs drapeaux. Lorsqu'on arrive à la *Pratique du théâtre*, on respire plus à l'aise : l'abbé d'Aubignac reprend durement les irrégularités d'Aristophane, mais il l'a lu et bien lu.

\*  
\* \*

J'ai bien de la peine à croire à l'existence d'une traduction complète de *Plutus* que Ronsard aurait fait jouer, dit Binet, au collège de Coqueret<sup>1</sup>. Si elle avait été écrite en entier, on ne voit pas pourquoi elle n'aurait pas été conservée et, plus tard, reprise à l'occasion d'une de ces fêtes de cour pour lesquelles Baïf écrivait des adaptations du même genre. En tous cas, on la trouverait citée quelque part ; car les hommes du xvi<sup>e</sup> siècle se sont intéressés à *Plutus* et la pièce a été éditée seule à Paris en 1549, 1550, 1557 et 1585<sup>2</sup>. En revanche, je ne vois aucune raison sérieuse de douter de l'authenticité du fragment qui nous en est conservé. Laumonier, dans sa belle édition critique de la *Vie de*

<sup>1</sup> Ed. Blanchemain, t. VII, pp. 280-305. A la fin se trouve l'*avis au lecteur*, signé Claude Garnier, qui dit :

A vingt ans, le grand Vendômois  
Sortant de la maison des rois  
Mit cette comédie entière  
Dessus le théâtre en lumière.  
Au bout de soixante et douze ans,  
Comme une relique du temps,  
Ce fragment que sa dent nous laisse  
Est mis au jour devant tes yeux  
Sur le théâtre de la presse,  
Afin qu'il y reluise mieux.

S'il fallait prendre au pied de la lettre le renseignement donné par Garnier, la version serait de 1544. Elle est probablement un peu plus tardive.

<sup>2</sup> Les éditions parisiennes d'Aristophane sont : les neuf premières comédies chez Egede Gourmont en 1528, — l'œuvre complète chez Wechel en 1540, plusieurs fois reproduite, — *Plutus*, *Nuées*, *Grenouilles*, éd. par Neobarius la même année, — *Plutus* de Girard en 1549 avec trad. latine et notes, dédiée à Marguerite de Navarre. — *Assemblée des femmes*, 1544, — *Paix*, 1589, — *Nuées*, 1604, 1628.



Ronsard de Binet, pp. 102 sqq., conteste à la fois le renseignement de Binet et l'attribution de Claude Garnier, qui cependant se corroborent l'un l'autre. Il rejette le premier parce qu'il n'a pas grande confiance en Garnier et il croit le fragment inauthentique parce qu'il ne figure pas dans les éditions antérieures à 1617. C'est le cas de plusieurs autres pièces dont personne, que je sache, ne discute l'origine. Les inédits d'adjonction tardive sont presque toujours des morceaux dans le genre de celui-ci, qui ne prennent d'intérêt qu'à mesure que les réputations grandissent. Quoi qu'il en soit, le morceau n'est certainement pas de Dorat, car il amorce, non une traduction, mais une adaptation assez libre, qui a pu

<sup>1</sup> Laumonier, à l'appui de sa thèse, dit que Ronsard, dans son *Hymne à Dorat*, ne cite pas Aristophane. Cela ne prouverait pas grand chose, car Aristophane parle de Ploutos, non de Chrysos, et le traducteur du fragment appelle son dieu Argent. De plus, Aristophane parle, dans sa pièce, de la *répartition* des richesses et l'*Hymne à Dorat* de la *possession* des richesses. Il suffit de relire les deux textes pour se rendre compte que Ronsard n'aurait pu citer tel quel un seul passage d'Aristophane sans gauchir le sens. En revanche, voici quatre endroits où il semble bien que Ronsard, écrivant l'hymne, s'est inspiré d'Aristophane :

*C'est Plutus qui arme les peuples* (Plutus, v. 172 sqq.)

« Mais aussitôt que Mars anime les batailles... »

*Absurdité égale de l'avarice et de la prodigalité* (Plutus, v. 237 sqq.)

« Jusqu'à ces vers ici nous avons estimé

La richesse et avons la pauvreté blâmée... »

*Horreur devant la pauvreté* (Plutus, v. 443 sqq.)

« L'homme est vraiment maudit que la pauvreté loue... »

Et, après ces trois rencontres qui ne portent que sur des lieux communs, cette dernière qui est plus curieuse :

*Le pauvre est contraint de voler pour vivre* (Plutus, v. 565)

« ... Le pauvre au contraire, ayant senti la faim,

Dessus le bien d'autrui toujours mettra la main,

Et deviendra brigand, affronteur, homicide. »

Je crois que tout s'explique si l'on admet que Ronsard a commencé une adaptation et ne l'a jamais achevée. On comprend alors que, dans l'*Hymne à Dorat*, il n'a pas voulu écrémer le texte d'Aristophane qu'il gardait pour un autre usage. Le morceau, inachevé, n'avait pas grand intérêt : personne, ni lui, ni un autre, n'en a parlé de son vivant.



être faite même par un helléniste médiocre armé de l'édition de 1549 et de la traduction latine qui la double. Le sujet de *Plutus* se prête admirablement à une transcription où l'on fasse entrer toute la vie moderne. Et c'est bien une refonte de ce genre que prévoyait l'auteur. Continuons à l'appeler Ronsard, faute de pouvoir dire mieux, et, plutôt que d'épiloguer sur sa personne, lisons ses vers.

Il trouve chez Aristophane un couplet de 10 vers criblé de noms propres où Carion montre le rôle de l'Argent dans la politique athénienne de son temps :

Μέγας δὲ βασιλεὺς οὐχὶ διὰ τοῦτον κομᾷ, κ. τ. λ. 170-180

et il le remplace par le dialogue suivant :

CHRÉMYLE.

Et le grand Turc, est-il pas par Argent ?  
Si grand seigneur que d'une telle gent ?

CARION.

Les grands marchands de Venise et de Rome  
Ne font-ils pas leur courretier cet homme ?

CHRÉMYLE.

Quoi ? les soldats, les patrons des galères,  
Servent-ils pas le roi pour des salaires ?

CARION.

Les lansquenets, quand le temps s'y adonne,  
Ne vont-ils pas servir qui plus leur donne ?

CHRÉMYLE.

Les généraux qui sont sur la monnoie,  
Après qu'ils ont du roi bien mangé l'oie,  
Rendent-ils pas cent ans après la plume ?

CARION.

Ceux sur lesquels, comme sur une enclume,  
Le bourreau frappe, et que si fort rabroue,  
Est-ce pas toi qui les mets sur la roue ?

CHRÉMYLE.

Est-ce pas toi par qui l'on pète au nez  
Du médecin ? et il est bien punais  
S'il ne le sent ; néanmoins il l'endure  
Et se nourrit toujours dedans l'ordure.

CARION.

Est-ce pas toi par qui le vénérable



Frère Frappart dit souvent une fable  
Au lieu...

CHRÉMYLE.

Holà ! laisse-là le clergé,  
Què tu ne sois d'hérésie chargé.  
Tu sais qu'il a la charge de nos âmes.

CARION.

Et du corps, qui ? les seigneurs ou les dames ?

CHRÉMYLE.

Aussi par toi, Argent, par grand effort  
Plusieurs mignons n'ont la vérole à tort ;  
Car acheté ils ont argent comptant  
Le grief ennui qui les va tourmentant.

Les six premières répliques remplacent les attaques directes d'Aristophane par des idées générales. Cela est bien français. Si jamais il y avait eu de la satire personnelle dans les comédies de collège, ce serait ici qu'elle pourrait s'insérer. Le fragment de Ronsard suffirait à montrer, si c'était nécessaire, que la comédie d'attaque individuelle avant 1550 est une invention de Vauquelin de la Fresnaye. Le quatrain sur le médecin vient de *Plutus*, mais d'un autre endroit, du passage où Carion raconte la nuit dans le temple (699 sqq.). L'histoire de Frère Frappart est, bien entendu, de Ronsard seul ainsi que celle de la vérole qui est ensuite étirée en 18 vers qui n'ajoutent pas grand chose aux quatre premiers. On saisit ici sur le vif la méthode de Ronsard qui se grise, à mesure qu'il avance, de sa propre facilité, remplaçant d'abord un détail par une idée convenable pour tous les temps, puis insérant du neuf, mais avec la même brièveté que dans l'original, puis développant tout à son aise un thème nouveau.

Il y a des choses charmantes dans cette traduction :

Τῶν μὲν γὰρ ἄλλων ἐστὶ πάντων πλησμονή.

ἔρωτος, — ἄρτων, — μουσικῆς, — τραγημάτων,

— τιμῆς, — πλακούντων, — ἀνδραγαθίας, — ἰσχυάδων,

— φιλοτιμίας — μάζης, — στρατηγίας, — φακῆς.

190-193

De toute autre chose (que d'argent)

On devient saoul. — De pain. — De vers et prose.

— De petits choux. — D'honneur. — De tartelettes.



- De cœur vaillant. — De petites figuettes.
- De bruit, renom. — De pois, fèves, lentilles.
- D'aller au camp. — Et d'aller voir les filles.

Comment ne pas remarquer que les « filles », qui commencent l'énumération grecque, doivent, dans la série française, être frappées de l'accent d'intensité qui est à la fin ?

L'invitation aux paysans, a bien de la grâce aussi :

Hé ! bons voisins, nos amis et compères,  
 Qui habitez en ces proches repères,  
 Bons laboureurs, aimant peine et travail,  
 Qui avec nous d'un oignon ou d'un ail  
 Souvent mangez, venez et vous hâtez,  
 Marchez, courez, galopez et trottez !  
 Il n'est pas temps, bonnes gens, à cette heure  
 De trop songer, l'occasion est meure,  
 Prête à cueillir, hâtez-vous de la prendre. (*Plutus*, 253-6)

Les passages les mieux réussis sont dans la dernière partie du travail. Le début est moins aisé. L'auteur a de la peine à faire aller de pair la phrase et le vers. Celui-ci est, ou bien incomplètement rempli, ou bien débordé et le rythme cesse d'être sensible. Comme le traducteur rend gauchement les articulations du grec, il arrive que sa version soit difficile à comprendre. Tout cela, dès la quatrième ou la cinquième page, s'allège et s'organise. Et ce progrès donne à penser que la tradition est exacte qui veut que ce fragment soit l'œuvre d'un apprenti dont le métier s'améliore de vers en vers.

\*  
\* \*

Pierre Le Loyer est une figure curieuse. Il a été lié avec Ronsard, Jodelle et Baïf, mais il a vingt ans de moins qu'eux et il meurt très âgé en 1634. A le lire, on le croirait antérieur à la Pléiade. Il goûte Rabelais et l'imité volontiers ; sa *Néphélocygie* est pleine de thèmes archaïques. Je ne compte même pas parmi ceux-ci sa passion pour l'alchimie et les sciences occultes, car Bodin a écrit une *Démonologie*, Képler fut astrologue et tous deux sont des hommes de sa génération. Il faut souhaiter que quelqu'un écrive un jour une étude complète sur la vie et les



livres de ce jurisconsulte toulousain, excellent humaniste, qui s'exprime sur l'amour comme si le platonisme et la courtoisie n'avaient point passé sur les lettres françaises. Il ne nous appartient que par une adaptation des *Oiseaux*, très prolixe, mais pleine d'inventions amusantes. Elle a été étudiée par Toldo et par Suess<sup>1</sup>. Le texte est à peu près introuvable. On est donc heureux de rencontrer chez ces critiques des citations assez longues, auxquelles nous en ajouterons quelques-unes.

La *Néphélocygie* a paru en 1578 avec les poèmes de l'auteur<sup>2</sup>. Les vers ne traitent que de l'amour « parce que c'est le sujet auquel en France on semble s'intéresser le plus ». Un mauvais calembour transforme la *Néphélocygie* d'Aristophane en une cité aérienne pour les coucous, ou pour les cocus, car le second mot désigne encore les oiseaux au xvi<sup>e</sup> siècle. Toute la pièce repose sur le double sens. Les deux Athéniens dégoûtés de la ville et de la politique deviennent deux Toulousains trompés par leurs femmes et cherchant un monde où de telles aventures n'arrivent plus. La sentimentalité française banalise l'invention d'Aristophane et toute la pièce est disjointe, car le reste de l'action aboutit, comme dans l'original, à créer une cité indépendante des dieux et des hommes, ce qui n'a plus aucun rapport avec les données du début. Le Loyer ne s'est certainement pas aperçu de l'illogisme. C'est un humaniste à la vieille mode, qui a tout lu, la récente édition de Lycophron, celle d'Euripide par Canter, les astrologues et les alchimistes, qui se souvient de Rabelais et qui demande aux *Oiseaux* un cadre commode pour une comédie à tiroirs. Génin et Cornard se sont égarés dans le pays des oiseaux ; ils demandent leur chemin, non à une corneille, mais à leur bouteille :

O le bon vin, le vin a une oreille ;  
Je sens déjà que je dirai merveille.

Ce sont les rimes mêmes de l'oracle de la dive Bacbuc. Longue tirade contre les femmes, « notre mal nécessaire » où

<sup>1</sup> TOLDO, *Rev. d'hist. litt. de la France*, 1898. — SUESS, *loc. cit.*

<sup>2</sup> *Les œuvres et mélanges poétiques* de Pierre LE LOYER, Angevin, ensemble, la comédie *Néphélocygie* ou la nuée des cocus, non moins docte de facétieuse, à Paris, 1578.



l'on retrouve l'âpre mécontentement d'Hésiode (plusieurs vers sont traduits de l'épisode de Pandore) traversé par l'humour des fabliaux, car la littérature française n'a jamais été très pitoyable pour ceux qui montrent un front

... dont la cime se borne  
De ça, de là, d'une bessonne corne.

Le royaume des oiseaux a pour roi, non plus Térée, mais Jean Cocu, dont l'ennemi est Priape. Il est peuplé de cocus, cocu mitré, cocu cocué, cocu cocuant. Genin propose de bâtir

Une ville ceinte de murs,  
A la façon de ceux de Babylone  
Pour mieux souffrir, s'il est nécessité,  
L'artillerie et Jupin irrité.

Il gagne la confiance de ses hôtes en leur chantant leur louange et l'ancienneté de leur race :

Alors le ciel, l'air, le feu et la terre  
Et toute l'eau qu'Amphitrite resserre  
Dessous ses bras larges et étendus,  
N'étaient encor en leur place épandus.  
Tout était plein de la nuit ténébreuse,  
Laquelle étant de soi-même amoureuse  
De deux beaux œufs fit engrosser son sein.  
De l'un naquit l'archeret inhumain,  
Ce dieu Amour portant au dos des ailes  
Et un carquois plein de flèches mortelles ;  
De l'autre vint un cocu printanier  
Qui fut l'auteur des cocus le premier,  
Noble cocu dont la race féconde  
Peuple aujourd'hui la plus grand part du monde.

Ce passage vient dans les *Oiseaux* beaucoup plus loin, dans la parabase<sup>1</sup>, et il serait cruel de citer l'admirable original à côté du pauvre couplet de Le Loyer. L'adaptateur a de la verve, de l'humour, mais il n'a pas le plus mince sentiment poétique.

La Caille, une sorte de fille de joie, dit la parabase, où il y a des choses assez drôles. Les coucous ont des modèles illustres :

<sup>1</sup> V. 694 sqq. : Γῆ δ' οὐδ' ἀῆρ' οὐδ' οὐρανὸς ἦν. Ἐρέβους δ' ἐν ἀπείροσι κόλποις τίχτει πρῶτιστον ὑπηνέμιον Νύξ ἡ μελανόπτερος φόν...



... Cybèle bailla son enfant Jupiter  
 A la nymphe Amalthée afin de l'allaiter  
 Dans un antre de Crète, et Junon immortelle  
 Ne nourrit point Vulcain de sa propre mamelle,  
 Ains l'envoya nourrir aussitôt qu'il fut né  
 Dans l'île de Lemnos son séjour fortuné.  
 Ainsi en vont usant vos plus riches bourgeoises,  
 Vos dames de la cour et vos riches Françaises,  
 Qui laissent leurs enfants aussitôt qu'il sont nés,  
 Sous une autre nourrice à nourrir destinés,  
 Laquelle en prend le soin, les baise, leur fait chère,  
 Et les va plus aimant que ne ferait leur mère.

Reviennent les vieillards transformés en oiseaux et l'on commence à bâtir la ville. Arrivée des fâcheux, que l'on chasse, comme dans l'original. Ce sont, successivement, un poète :

... Platon de sa ville les chasse,  
 Et a bien pris même cette audace,  
 D'en déchasser ce grand Méonien,  
 Qui est leur prince et leur père ancien,

Un astrologue qui sait

Interpréter les songes de la nuit,  
 Les points cachés de la géomantie,  
 Les jugements de la chiromantie,  
 Les sorts trouvés des vers virgiliens,

et qui cite interminablement toutes ses autorités ; puis un alchimiste qui fait un cours complet sur l'art sacré d'après

... un Zénon,  
 Un Démocrite, Héraclite et Platon,  
 Un Epicure, un Cléanthe, un Speusippe,  
 Un Carnéade, Empédocle et Chrysippe,  
 Un Aristote à qui nature avait  
 Appris beaucoup de secrets qu'il savait,  
 Ains poursuivant roidement à la piste,  
 Ce grand docteur Mercure Trismégiste  
 Qui a parlé plus hautement que tous.

Le sophiste d'Aristophane est un régent habile à bien placer

... Un beau *quamquam* ou un *vero* latin.



Le messager annonce que la ville est terminée et il en décrit la construction :

... Les cigognes volaient  
 Dedans la terre et de là s'en allaient,  
 De leur long bec à la pointe crochue,  
 Portant en l'air de l'ardoise menue  
 Et de la brique, et jetaient leurs fardeaux  
 Tout étendus sur la nue à monceaux :  
 D'un ordre long les grues accourantes  
 De çà, de là apportaient diligentes  
 De gros tuffeaux qu'elles tenaient aux pieds,  
 Et les baillaient aux hérons dédiés  
 A les tailler, les mettre en escarrure,  
 Et les orner de subtiles moulures...  
 — Qui fournissait le mortier, dis-le moi ?...  
 — De toutes parts couraient les arondelles...  
 — Qui épandait le mortier amassé ?...  
 — A nous aider, nous louâmes des oies...

Sur quoi Genin rappelle l'histoire de la « pédocque » de Toulouse et demande qui commandait. — Le roi. — Seul ? — Non. Couplet sur les devoirs d'un roi qui doit savoir se faire aider. Genin expose la division des citoyens d'après Platon, et, pour ne rien laisser perdre de son érudition, il la contamine avec le mythe des âges des *Travaux et des Jours* :

Comme Platon philosophe ancien  
 Dessous le nom de Socrate dit bien  
 Que tout le corps d'un peuple qui s'assemble  
 Dans une ville en union ensemble  
 Contient en soi trois sortes de bourgeois :  
 Les uns sont d'or, qui règnent comme rois,  
 Nobles de cœurs, de vertus et de race...  
 ... Et les seconds sont de l'argent formés...  
 ... Riches de biens, d'honneurs, d'autorités,  
 De hauts états et grandes dignités...  
 ... Et les derniers sont de bronze ou de cuivre,  
 Lesquels sans nom en leur ville on voit vivre,  
 N'ayant esprit ni force aucunement  
 Pour être craints en leur commandement.

On chasse encore une nouvelle série de fâcheux : Chicanoux

... de libelles, d'exploits  
 Et d'écritoire armé en tous endroits ;



un Soldat

... des plus lestes de France  
Sachant fort bien rançonner les marchands ;

un Enfant de la Matte

... du rang des hommes sans moyens  
Qui n'ont un sol de rente en tout leur bien.

La pièce se termine comme chez Aristophane, par l'arrivée de Prométhée, la capitulation des dieux, le mariage de Genin avec Zélotypie. Je citerai le couplet suivant, pour montrer comment Pierre Le Loyer assemble les choses les plus étrangères les unes aux autres. Dans sa *Néphélocygie*

L'homme n'est plus jaloux de son épouse,  
Et du mari n'est la femme jalouse,  
Sans nul scandale et sans aucun ennui  
Les deux époux pondent au nid d'autrui.  
Ores à l'homme est la femme publique,  
Comme Platon veut en sa république,  
Et l'homme aussi à la femme est commun,  
Et les enfants sont communs à chacun.  
Tous sont cocus, sinon par le plumage,  
Au moins d'esprit, de vœu et de courage.

Voilà le communisme platonicien ramené au niveau de compréhension d'un lecteur de fabliaux. La *Néphélocygie* est le monument le plus caractéristique de l'humanisme débutant qui admire tout sans rien classer et qui se grise d'érudition. Et l'on a peine à s'imaginer que Le Loyer écrit alors que les commentaires de Louis le Roy à Platon, si intelligents, si habiles à établir les plans, sont déjà publiés en français, à la portée de tous.



## CHAPITRE IV

### Les comiques anciens et la doctrine classique

Les critiques du xvi<sup>e</sup> siècle ont trouvé toute faite chez les critiques latins l'antithèse commode qui oppose Plaute à Térence. « Les comédies de Térence, dit Jacques Peletier, sont élégantes, subtiles et accommodées à la vie... Si nous avisons que la comédie est expressément introduite pour complaire au peuple (non pourtant sans artifice et jugement) et qu'elle se doit accommoder aux conditions des temps et des hommes présents, nous trouverons celles de Térence grandement telles... Plaute est facétieux quasi jusques à scurrilité : autrement propre et élégant. »

Peletier écrit à une époque où tout le monde lit Térence, où beaucoup de gens lisent Plaute sans que personne ait encore songé à imiter l'un ou l'autre. Que Montaigne préfère à Plaute Térence « qui sent bien mieux son gentilhomme » (II, 10), cela n'a rien d'étonnant. Mais vers la fin du siècle, quand les personnages de Plaute, le Fanfaron, le Parasite, commencent à envahir le théâtre, on pourrait s'attendre à voir la critique mettre Plaute au-dessus de Térence. Il n'en est rien. On dirait que les Français rougissent de leur propre goût. Pierre Ravel, éditant les *Contens* d'Odette de Tournebu, met en tête ce sonnet :

Réjouis-toi, Paris, ceil unique de France,  
Un de tes citoyens monte sur l'échafaud  
Du théâtre français, à qui point il ne chaut  
De céder la couronne au comique Térence.

Ainçois, si nous voulons peser à la balance  
Du sage Cristolas le fait ainsi qu'il faut,  
Nous trouverons enfin que de Tournebu vaut  
Trop plus que l'Africain et que son éloquence.



Térence ne faisait lui seul son beau latin :  
 Deux grands seigneurs romains avaient part au butin  
 Et au los qu'il gagnait par sa douce Thalie.

Il n'est ainsi du nôtre : ains il a ce bonheur  
 Qu'il n'a second ni tiers qui partisse l'honneur,  
 N'ayant pour compagnons Scipion ni Lélie.

Or, la pièce, écrite en prose et très réaliste, ne doit rien à Térence. François d'Amboise, dans sa préface des *Neapolitaines*, reprend l'anecdote et compare Charles de Luxembourg, auquel il dédie sa comédie, à Scipion et Laelius aidant Térence. Personne, même ceux qui l'imitent le plus fructueusement, ne se réclame de Plaute.

Les latinistes sont plus hardis. Juste-Lipse, dans une lettre à André Schott (*Ep.*, II, 19), reprend vertement ceux qui, par pruderie, blâment les inconvenances de Plaute et s'étonne qu'on ne censure pas Aristophane, auprès duquel Plaute est chaste comme la grande Vestale. Quant à Térence, *nihil peccat nisi quod non peccat*. Mais Lipse n'est pas Français, pas plus que Scaliger et, quand Dorat et Passerat osent exprimer des idées analogues, c'est en latin. La doctrine classique s'exprime dans ce passage de Guez de Balzac :

« Quand Lipse préfère Sénèque à Cicéron, je lui pardonne cette injustice, car il plaide sa cause et son intérêt le fait parler. Mais de préférer Plaute à Térence, c'est ce qui ne se peut souffrir... Estimer moins l'honnête et agréable conversation que la bouffonnerie des mauvaises farces, qu'un jargon d'équivoques et de mots à deux ententes, qu'une foule de proverbes traînés par les rues, que des pointes de Turlupin qu'on va chercher au bout du monde et qu'on fait venir sur le théâtre à force de bras et de machines, bon Dieu ! quelle dépravation de goût et quelle maladie de jugement ! Scipion et Laelius en auraient dépit s'ils ressuscitaient. Lipse néanmoins n'est pas seul de son opinion et le plus mauvais parti n'est pas le plus faible. N'y eût-il pas même un certain faquin de l'antiquité [Volcatius Sedigitus] qui, s'étant mêlé de donner les rangs aux poètes comiques, a eu l'effronterie d'en mettre six devant Térence, après lequel tous les autres doivent être<sup>1</sup>. »

<sup>1</sup> VII<sup>e</sup> *Dissert. crit.*, Œuvres, éd. de 1665, t. II, p. 596.



Balzac ne dit plus « Plaute et Térence » comme les humanistes du milieu du siècle précédent qui admiraient toute l'antiquité sans se demander quelle doctrine impliquait l'une ou l'autre préférence. Et il oppose les gens du monde, qui ont bon goût, aux savants, qui se laissent guider trop aveuglément par le jugement des anciens. Ce qu'il redoute surtout, c'est que les hommes de théâtre ne se mettent du côté des savants :

« Nos gens ont cherché de l'éclat et de la force où il ne fallait que de la clarté et de la douceur. Ils ont fait de la comédie ce que les maîtres font de leurs servantes quand ils les épousent : ils lui ont fait changer d'état et de condition ; ils sont cause que ce n'est plus elle. Aussi, je m'assure que Scipion et Laelius ne la reconnaîtraient point s'ils la voyaient habillée de cette sorte<sup>1</sup>. »

Même thèse dans une lettre de Chapelain à Magliabecchi de Florence, qui lui avait écrit à propos des comédies de Cecchi :

« Je ne vois rien paraître en ce genre depuis longtemps qui ait le vrai air et le bon caractère comique qui lui a donné tant de vogue chez les anciens Grecs, principalement en celles de la comédie nouvelle où Ménandre, Apollodore et quelques autres ont été aussi loin que l'esprit peut aller. Pour les Latins... ils ne font bien que quand ils traduisent les Grecs, desquels ils empruntent surtout l'invention et la disposition comme ceux qui en sont tout à fait pauvres, en quoi le bon Térence, connaissant son faible de ce côté-là, a du moins montré de la cervelle, s'attachant à eux pour l'une et pour l'autre, sans y mêler du sien ni les abandonner d'un pas ; au lieu que Plaute, lorsqu'il a voulu s'en écarter, est tombé dans l'extravagance dont le Cecchi l'accuse et qui a fait un monstre de l'*Amphitryon*<sup>2</sup>. »

Un tel purisme devait amener une réaction :

« Aujourd'hui, écrit Chapelain à Balzac le 20 mars 1639, M. de Bellejoye m'est venu voir et m'a entretenu à son ordinaire, toujours Plaute, toujours Apulée, Tertullien, Cassiodore et Sido-nius Apollinaris, et pour Térence c'est un châtré et Cicéron lui passe pour élumbe<sup>3</sup>. »

Rotrou, au nom du théâtre vivant, — l'alliance n'a rien d'étonnant car les latinistes jugent d'après les critiques anciens.

<sup>1</sup> *Prem. Dissert. crit. ibid.*, t. II, p. 510.

<sup>2</sup> *Lettres de Chapelain*, éd. Tamizey de Larroque, t. II, p. 577.

<sup>3</sup> *Ibid.*, t. I, p. 407.



pour qui le théâtre de Plaute était vivant, — se met du côté des latinistes et il écrit, en tête de *Clarice* (imprimée en 1642), « un panégyrique de Plaute, pour te dire, cher lecteur, qu'on ne peut faillir en l'imitant ». « Cette comédie tient du style et de l'air de presque toutes celles de ce fameux ancien ; et tu remarqueras que le bon raisonnement de ses personnages sérieux, le ridicule de ses vieillards et l'extravagance de ses capitans y sont merveilleusement copiés. Il est impossible de s'égarer sur les pas de cet illustre père du comique : ce qu'il a fait de beau l'est au dernier point et ce qui ne l'est pas absolument pour lui l'est parfaitement pour nous. Il nous passe de si loin aux endroits mêmes où il se néglige que nous serions assez riches de ce qu'il jette et assez parés de ses défauts. Enfin, c'est de lui qu'un célèbre auteur a dit que, si les Muses avaient voulu parler latin, elles auraient parlé comme lui. Si son langage est beau, son invention ne l'est pas moins : deux ou trois de ses pièces sur qui j'ai jeté les yeux et qui ne doivent rien à celles que j'ai déjà mises en notre langue, feront encore admirer cet incomparable comique sur la scène française, si l'inclination que j'ai pour le théâtre et la passion que j'ai l'honneur de divertir encore le premier esprit de la terre me peuvent faire trouver le temps de leur version. »

Un des éloges que Rotrou adresse ici à Plaute, c'est d'avoir su créer des types. Et c'est justement ce qu'on commence à lui reprocher, même parmi ceux qui ne se sont pas fait faute de l'imiter. Mareschal, dans la préface du *Railleur*, dit avoir cru « qu'une courtisane plus adroite que vilaine et un filou son protecteur valaient mieux qu'un parasite et qu'une effrontée dedans Plaute ou chez les Italiens ». Et Corneille louant la nouveauté de *Mélite* dit (dans l'*Examen*) : « On n'avait jamais vu jusque là que la comédie fit rire sans personnages ridicules, tels que les valets bouffons, les parasites, les capitans, les docteurs, etc. Celle-ci faisait son effet par l'humeur enjouée de gens d'une condition au-dessus de ceux qu'on voit dans les comédies de Plaute et de Térence, qui n'étaient que des marchands. » La remarque de Corneille est pénétrante. Il est exact que l'on demande maintenant à la comédie des caractères plus généraux, où beaucoup d'hommes puissent se reconnaître, et non plus seulement des caricatures reconnaissables à des tics de pensée et de sentiment. La phrase sur les « marchands » de la comédie latine



demande à être interprétée. Les personnages de Plaute ont un métier, un rang social, un chiffre de fortune. Tant de précision déplaît aux dramaturges français de 1630, qui, presque tous, situent l'action dans un monde de fantaisie. Même les traducteurs de Plaute effacent les distinctions que l'original marque si nettement. Molière, sur ce point, reprendra la tradition des auteurs de comédies en octosyllabes et ses personnages, comme ceux d'*Eugène* ou de *la Trésorière*, auront leur place très précise dans le Paris social du temps. Mais je n'oserais pas dire que c'est sous l'influence de Plaute.

Ce que l'on continue à demander à celui-ci, même au moment où la critique le traite le plus mal, ce sont des leçons de pratique théâtrale. L'abbé d'Aubignac, comme presque tous ceux de son temps, estime que « Térence est le meilleur modèle », mais il est trop bien averti des choses de la scène pour ne pas reconnaître que « les pièces de Plaute, qui sont bien plus actives et moins sérieuses que celles de Térence, ont toujours mieux réussi dans la représentation, encore que les autres aient plus d'agrément à la lecture<sup>1</sup> ».

Dès le milieu du siècle, on peut dire que Térence l'a emporté, un Térence interprété par les théoriciens et ils le font plus « régulier » que lui-même n'a jamais songé à l'être. Gilles Ménage pensait, comme les Italiens, que le ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου d'Aristote représente un jour naturel, c'est-à-dire vingt-quatre heures prises à n'importe quel moment de la journée. Son *Discours sur la Troisième comédie de Térence* date de 1640.

<sup>1</sup> *La pratique du Théâtre*, la première édition est de 1657, je cite d'après celle de 1669. Pour la question qui nous intéresse, voyez surtout pp. 180, 287-8. L'abbé d'AUBIGNAC paraît se rendre compte du rôle qu'ont joué les traducteurs dans la formation de la comédie française : « La comédie est longtemps demeurée parmi nous, non seulement dans la bassesse, mais dans l'infamie... Je sais bien que nos poètes se sont quelquefois efforcés de rétablir l'ancienne comédie [il entend celle des anciens, non celle d'Aristophane], ou par la traduction des vieux auteurs, ou par imitation, mais cela ne s'est fait que rarement et n'a pas toujours eu le succès qu'ils avaient espéré, pour plusieurs raisons, mais principalement pour n'avoir pas choisi des sujets conformes à nos mœurs et pour n'avoir pas changé dans les anciens ce qu'ils y avaient trouvé de peu conforme à nos sentiments. » (Pp. 187-8.)



L'abbé d'Aubignac estimait qu'une comédie régulière ne doit pas s'étendre sur une durée supérieure à douze heures et il essayait de démontrer que l'action de l'*Heautontimoroumenos* peut se passer entre 8 heures du soir et 8 heures du matin. Les deux amis ne se sont brouillés (pour l'amour de l'unité de temps) qu'en 1655. L'année suivante, l'abbé d'Aubignac lance son *Térence justifié*<sup>1</sup> où il foudroie les grammairiens après avoir loué les critiques. Les critiques de ce temps étaient infiniment plus timorés que les grammairiens.

Le *Térence justifié* est à peu près contemporain de l'*Eunuque* de La Fontaine, pièce charmante, qui n'a certes pas été jouée. C'est une délicate adaptation. La scène où l'on raconte comment Chéréa viole Pamphile est remplacée par un dialogue exquis où le jeune homme lui fait sa cour. Elle paraît donc sur le théâtre, alors qu'elle ne fait que le traverser, muette et voilée, au début de la pièce latine. L'entretien est du meilleur La Fontaine de *Psyché*. Chéréa, déguisé en eunuque, s'adresse à la jeune fille silencieuse :

C'est trop rêver, Pamphile, et mon zèle indiscret  
Ne saurait plus souffrir cet entretien secret.  
Dans quelques doux pensers qu'une âme soit plongée,  
Souvent elle a besoin d'en être dégagée ;  
Et dès qu'on l'abandonne à ce triste plaisir,  
Elle songe à ses maux avec plus de loisir ;  
Souffrez donc...

Elle répond :

Sans amis, sans parents et partout étrangère  
J'ai sujet de rêver...

Chéréa lui révèle aussitôt qui il est :

Par un excès d'amour, sous cet habit trompeur  
Je me suis pour esclave offert à votre sœur ;  
Né libre cependant, on m'appelle Chérée,  
La noblesse des miens ne peut être ignorée,

<sup>1</sup> *Térence justifié ou deux dissertations concernant l'art du théâtre*, par Messire François Hédelin... abbé d'AUBIGNAC, contre les erreurs de maître Gilles Ménage, Paris, 1656.



Peu de partis ici voudraient me refuser ;  
Mon zèle est toutefois plus que tout à priser ;  
Ne le dédaignez point...

Elle, d'abord effarouchée, s'apaise bientôt, mais lui demande de s'éloigner :

Veux-tu rendre mon cœur plus esclave que moi ?  
Va, ne réplique point, étouffe ton envie ;  
Crains d'attacher tes jours aux malheurs de ma vie.  
Va-t-en, laisse-moi seule et me plaindre et souffrir. (IV, 2.)

Dans la scène suivante, où Pythie fait son rapport à Thaïs, elle n'a que ceci à lui dire :

Votre sœur a tantôt, pour ne rien déguiser,  
Laissé prendre à Doris sur sa main un baiser.

Nous voilà loin de la scène correspondante de Térence, l'une des plus brutales du théâtre latin. Il est bon de se rappeler cela lorsqu'on lit la préface de La Fontaine :

« Peu de personnes ignorent de combien d'agrémens est rempli l'*Eunuque* latin. Le sujet en est simple, comme le prescrivent nos maîtres... Quant au nœud, c'est un des plus beaux et des moins communs de l'antiquité... La bienséance et la médiocrité, que Plaute ignorait, s'y rencontrent partout. Le Parasite n'y est point goulé par delà la vraisemblance, le Soldat n'y est point fanfaron jusqu'à la folie ; les expressions y sont pures, les pensées délicates, et, pour comble de louange, la nature y instruit tous les personnages et ne manque jamais de leur suggérer ce qu'ils ont à faire ou à dire. Je n'aurais jamais fini d'examiner toutes les beautés de l'*Eunuque*... Térence s'est servi des modèles les plus parfaits que la Grèce ait jamais formés : il avoue être redevable à Ménandre de son sujet et des caractères du Parasite et du Fanfaron. Je ne le dis point pour rendre cette comédie plus recommandable... Je ne prétends pas non plus empêcher la censure de mon ouvrage, ni que ces noms illustres de Térence et de Ménandre lui tiennent lieu d'un assez puissant bouclier contre toutes sortes d'atteintes. »

J'ai cité cette préface presque entièrement parce qu'elle montre à quel point les noms sont devenus des mots d'ordre et ne représentent plus aucune réalité historique précise. La Fon-



taine, comme les humanistes du xvi<sup>e</sup> siècle, comme les critiques du xvii<sup>e</sup>, parle de Ménandre comme s'il pouvait le lire. Il vante la bienséance de Térence dans la pièce la plus inconvenante que l'antiquité nous ait laissée, celle, à coup sûr, où l'inconvenance est, pour nous, le plus difficile à supporter, justement parce qu'elle ne s'accompagne d'aucune exagération verbale et que nous la prenons davantage au sérieux. Les « noms illustres de Térence et de Ménandre » ne sont plus qu'un manifeste du classicisme enfin en possession de sa doctrine. C'est à Ménandre et à Térence que l'on compare Molière, alors que Molière imite presque exclusivement Plaute et lui emprunte trois fois un sujet<sup>1</sup>. Exactement comme au siècle précédent, mais d'une façon bien plus universelle, Plaute est un auteur dont on rougit, un maître que l'on n'avoue pas. Racine, dans la préface des *Plaideurs*, met parfaitement en lumière le divorce entre la doctrine et la pratique. Il lit *les Guêpes* et y prend grand plaisir. Ses amis lui demandent de mettre sur la scène française un échantillon d'Aristophane. Il hésite : « Je leur dis que, quelque esprit que je trouve dans cet auteur, mon inclination ne me porterait pas à le prendre pour modèle si j'avais à faire une comédie ; et que j'aimerais beaucoup mieux imiter la régularité de Ménandre et de Térence que la liberté de Plaute et d'Aristophane. » Puis il se met au travail et la pièce est achevée : « On examina d'abord mon amusement comme on aurait fait une tragédie. Ceux mêmes qui s'y étaient le plus divertis eurent peur de n'avoir pas ri dans les règles, et trouvèrent mauvais que je n'eusse pas songé plus sérieusement à les

<sup>1</sup> Le squelette des *Fourberies de Scapin* vient de *Phormion*, mais combien la pièce doit plus au charmant *Epidicus* ! Auger a patiemment relevé toutes les imitations de détail que Molière a faites des auteurs latins : ces *loci similes* figurent en note de l'édition des Grands Ecrivains de France. A les lire on voit que Molière, même dans les petites choses, imite souvent Plaute et rarement Térence ; que ces imitations, nombreuses dans les comédies du début (quatre ou cinq par pièce), deviennent de plus en plus rares à mesure qu'on avance : il n'y en a plus une seule dans *Tartufe*. Ramon FERNANDEZ, dans sa *Vie de Molière*, dit (p. 15) : « Tous les biographes de Molière conviennent qu'il était un excellent humaniste, mais ils n'en savent rien. » Il suffit de lire les rapprochements établis par Auger pour voir que l'affirmation est basée sur de très suffisantes preuves.



faire rire... Si j'appréhende quelque chose c'est que des personnes un peu sérieuses ne traitent de badineries le procès du chien et les extravagances du juge. Mais enfin je traduis Aristophane, et l'on doit se souvenir qu'il avait affaire à des spectateurs assez difficiles. Les Athéniens savaient apparemment ce que c'était que le sel attique... »

Ménandre et Térence sont les seuls maîtres que l'on avoue. Mais Plaute, et même Aristophane, sont ceux que l'on imite. Comme Rotrou, avec moins de candeur, Racine réagit contre le purisme des critiques. Comme Rotrou, il est à la fois homme de théâtre et excellent humaniste, ayant lu tout le théâtre ancien et incapable d'accepter sur la comédie ancienne le tableau arrangé par Chapelain dans la lettre à Magliabecchi. Cependant, que l'on y regarde de près : Racine se moque de ceux de ses spectateurs qui ont ri contre les règles ; lui-même ne s'excuse-t-il pas très discrètement d'avoir écrit contre les règles et les noms de Ménandre et Térence ne sont-ils pas là comme une sorte de captation de bienveillance ?

Pour trouver quelqu'un qui ose parler de Plaute comme Rotrou en parlait en 1642, il faut aller jusqu'aux *Comédies de Plaute traduites en français avec des remarques et un examen, selon les règles du théâtre*, par M<sup>lle</sup> Le Fèvre (1683). Dans sa préface, l'auteur reprend la division Aristophane et Plaute, Ménandre et Térence, les comiques des savants et des dramaturges pour une fois réunis dans le même camp et les comiques des critiques. Mais c'est pour mettre Molière parmi ceux qui sont véritablement ses parents. Elle dit :

« Les pièces de Molière sont l'honneur de notre théâtre et le plaisir de la France ; ce grand homme, ayant connu le fort de la vieille comédie et le faible de la nouvelle, ne s'est pas tant attaché à celle-ci qu'à celle-là. Il a plus suivi Aristophane et Plaute que Térence. Ce choix lui a même si bien réussi que, dans l'antiquité il n'y a rien de si semblable à Plaute et Aristophane que Molière... Cependant, comme il a pris leurs vertus, il n'a pas évité leurs défauts et il est tombé dans ces jeux de mots et dans ces bouffonneries que Plutarque reproche à Aristophane et qu'Horace ne pouvait souffrir dans Plaute. »

Le vent a tourné, mais les deux thèses continueront à s'affronter. En 1769, l'Académie Française met au concours un éloge



de Molière, pour lequel Chamfort remporte le prix. Comme il a parlé avec mépris d'Aristophane et des comiques latins (car la querelle des anciens et des modernes est venue modifier les anciennes alliances), Fréron reprend l'idée de M<sup>me</sup> Dacier, fait remarquer que Molière, comme Aristophane, a pratiqué l'attaque directe et que les contemporains se désignaient ses modèles. Il ajoute : « La force comique d'Aristophane et de Plaute, voilà ce que Molière a si bien saisi et qui le caractérise et non l'intrigue romanesque et la faiblesse élégante de Ménandre et de Térence<sup>1</sup>. »

\*  
\* \*

On ne termine pas un travail comme celui-ci sans éprouver le sentiment d'une disproportion entre le temps qu'il a demandé et l'intérêt du résultat qu'il apporte. Il a été entrepris pour étudier un point d'histoire de l'humanisme. Mais il a dévié assez tôt vers des recherches concernant l'histoire de la comédie en France. On peut décrire les traductions des tragiques grecs et latins presque sans avoir à parler des tragédies françaises contemporaines. Il est impossible au contraire d'isoler de la comédie vivante la tradition des comiques anciens.

Cela tient, lorsqu'on veut bien y regarder de près, à la nature même du comique et du tragique. Le tragique est une matière inaltérable. A deux millénaires de distance, un récit tragique provoque des réactions identiques. On n'adapte pas une tragédie : on n'a qu'à la traduire ou à en écrire une nouvelle. De plus, un fait, pour nous apparaître comme tragique, doit sembler irréparable, c'est pourquoi il a besoin d'être détaché de la vie courante où tout se répare et se refait. Aussi, les œuvres tragiques qui viennent d'un temps et d'un pays lointains ne peuvent que gagner en efficacité : l'éloignement accomplit le dépouillement que le poète a commencé et il ajoute à l'œuvre elle-même cette beauté spéciale qui vient de ce qu'elle apparaît rattachée à un ensemble dont seul a survécu ce qui était précieux.

Au contraire, la comédie est faite d'une substance qui se dénature rapidement. Ceux qui veulent la transporter dans un autre temps et dans un autre pays constatent aussitôt que certaines

<sup>1</sup> *Année littéraire*, t. VII (1769), pp. 28 sqq.



parties sont devenues inintelligibles, que d'autres n'amuseront plus, que d'autres au contraire amuseront davantage (Plaute aurait-il compris le succès du *Miles* et des quiproquos entre 1630 et 1640 ?). Il faut donc arranger, replâtrer, modifier des proportions, retoucher des rapports. En outre, à l'inverse du fait tragique, le fait comique nous paraît d'autant plus risible qu'il est plus près de nous. Tout ce qui est loin participe à une sorte de mystère qui atténue le ridicule. Cela est si vrai que presque tous les auteurs, pour faire rire d'une histoire qui se passe dans l'antiquité, y ajoutent le comique supplémentaire et facile de l'anachronisme. Ceux qui veulent naturaliser les comédies anciennes ont donc essayé de placer l'action en France, au prix de quels illogismes, on l'a vu plus haut.

Il résulte de tout cela qu'on ne connaît les comédies d'une époque passée que dans deux sortes de livres : ou bien des traductions littérales, auxquelles le public prend peu de plaisir, si peu qu'il faut attendre jusqu'à 1658 pour trouver Plaute traduit, jusqu'à 1696 pour trouver deux comédies seulement d'Aristophane ; ou bien des adaptations qui s'éloignent fortement du texte. L'écart sera d'autant plus grand que le traducteur aura affaire à un homme qui est vigoureusement de son temps et de son pays ; plus grand pour Aristophane que pour Plaute, plus grand pour Plaute que pour Térence.

Ces adaptations ne se peuvent isoler du théâtre vivant. Elles s'y insèrent d'une façon qui est souvent inattendue. Le fait le plus paradoxal que révèle l'histoire de la tradition des comiques anciens en France est certainement ceci : la plus grande vogue de Plaute coïncide avec le plus beau temps de la préciosité, si bien que Mareschal et Rotrou ont gagné la gageure de faire parler phoebus à Plaute lui-même.





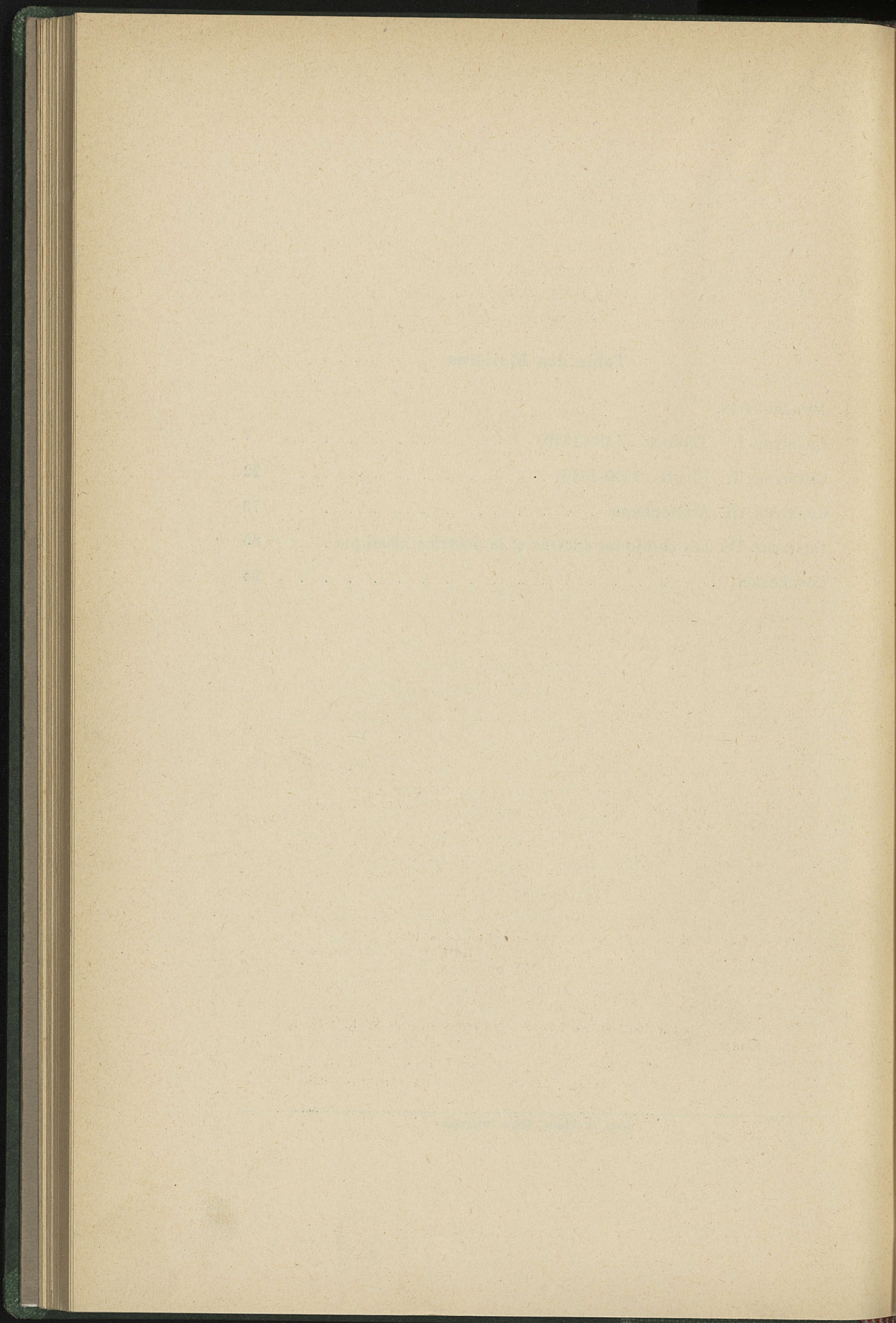


## Table des Matières

### INTRODUCTION.

CHAPITRE I. Térence (1480-1570) . . . . .	7
CHAPITRE II. Plaute (1560-1640) . . . . .	22
CHAPITRE III. Aristophane . . . . .	73
CHAPITRE IV. Les comiques anciens et la doctrine classique . .	85
CONCLUSION . . . . .	94







BIBLIOTHÈQUE  
DE LA FACULTÉ DE PHILOSOPHIE ET LETTRES  
DE L'UNIVERSITÉ DE LIÈGE

Directeur : A. L. CORIN. — Secrétaire : M. DELBOUILLE.

SÉRIE GRAND IN-8° (JÉSUS) 27,5 × 18,5.

Fasc. I. — MÉLANGES GODEFROID KURTH. Tome I. <i>Mémoires historiques</i> . 1908. 466 pp. . . . .	75 fr. 00
Fasc. II. — MÉLANGES GODEFROID KURTH. Tome II. <i>Mémoires littéraires, philologiques et archéologiques</i> . 1908. 460 pp. . . . .	75 fr. 00
Fasc. III. — J. P. WALTZING. <i>Lexicon Minucianum</i> . Praemissa est <i>Octavii recensio nova</i> . 1909. 281 pp. . . . .	Epuisé
Fasc. IV. — HENRI FRANCOTTE. <i>Mélanges de Droit public grec</i> . 1910. 336 pp. . . . .	60 fr. 00

SÉRIE IN-8° (23 × 15).

Fasc. I. — LÉON HALKIN. <i>Les esclaves publics chez les Romains</i> . 1897. 255 pp. . . . .	40 fr. 00
Fasc. II. — HEINRICH BISCHOFF. <i>Ludwig Tieck als Dramaturg</i> . 1897. 128 pp. . . . .	Epuisé
Fasc. III. — PAUL HAMELIUS. <i>Die Kritik in der englischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts</i> . 1897. 214 pp. . . . .	35 fr. 00
Fasc. IV. — FÉLIX WAGNER. <i>Le livre des Islandais du prêtre Ari le Savant</i> . 1898. 107 pp. . . . .	15 fr. 00
Fasc. V. — ALPHONSE DELESCLUSE et DIEUDONNÉ BROUWERS. <i>Catalogues des actes de Henri de Gueldre, prince-évêque de Liège</i> . 1900. 467 pp. . . . .	45 fr. 00
Fasc. VI. — VICTOR CHAUVIN. <i>La recension égyptienne des Mille et une Nuits</i> . 1899. 123 pp. . . . .	20 fr. 00
Fasc. VII. — HENRI FRANCOTTE. <i>L'industrie dans la Grèce ancienne</i> (tome I). 1900. 343 pp. (Prix Gantrelle). . . . .	Epuisé
Fasc. VIII. — LE MÊME. <i>Même ouvrage</i> (tome II). 1901. 376 pp. . . . .	Epuisé
Fasc. IX. — JOSEPH HALKIN. <i>L'enseignement de la géographie en Allemagne et la réforme de l'enseignement géographique dans les universités belges</i> . 1900. 171 pp. . . . .	30 fr. 00
Fasc. X. — KARL HANQUET. <i>Etude critique sur la Chronique de Saint-Hubert</i> . 1900. 155 pp. . . . .	25 fr. 00
Fasc. XI. — JULES PIRSON. <i>La langue des inscriptions latines de la Gaule</i> . 1901. 328 pp. . . . .	Epuisé
Fasc. XII. — HUBERT DEMOULIN. <i>Epiménide de Crète</i> . 1901. 139 pp. . . . .	20 fr. 00
Fasc. XIII. — ARMAND CARLOT. <i>Etude sur le Domesticus franc</i> . 1903. 115 pp. . . . .	15 fr. 00
Fasc. XIV. — ALBERT COUNSON. <i>Malherbe et ses sources</i> . 1904. 239 pp. . . . .	35 fr. 00



Fasc. XV. — VICTOR TOURNEUR. <i>Esquisse d'une histoire des études celtiques</i> . 1905. 246 pp. . . . .	35 fr. 00
Fasc. XVI. — HENRI MAILLET. <i>L'Eglise et la répression sanglante de l'hérésie</i> . 1907. 109 pp. . . . .	15 fr. 00
Fasc. XVII. — PAUL GRAINDOR. <i>Histoire de l'île de Skyros jusqu'en 1538</i> . 1906. 91 pp. . . . .	15 fr. 00
Fasc. XVIII. — J. BOYENS. <i>Grammatica linguae graecae vulgaris per Patrem Romanum Nicephori Thessalonicensem</i> . 1908. 175 pp. . . . .	30 fr. 00
Fasc. XIX. — AUG. BRICTEUX. <i>Contes persans</i> . 1910. 528 pp. . . . .	Epuisé
Fasc. XX. — T. Southern, <i>The Loyal Brother</i> , edited by P. HAMELIUS. 1911. 131 pp. . . . .	20 fr. 00
Fasc. XXI. — J. P. WALTZING. <i>Etude sur le Codex Fuldensis de Tertullien</i> . 1914-1917. 523 pp. . . . .	60 fr. 00
Fasc. XXII. — J. P. WALTZING. <i>Tertullien. Apologétique</i> . Texte établi d'après le Codex Fuldensis. 1914. 144 pp. . . . .	Epuisé
Fasc. XXIII. — J. P. WALTZING. <i>Apologétique de Tertullien. I. Texte établi d'après la double tradition manuscrite, apparat critique et traduction littérale revue et corrigée</i> . 1920. 148 pp. . . . .	Epuisé
Fasc. XXIV. — J. P. WALTZING. <i>Apologétique de Tertullien. II. Commentaire analytique, grammatical et historique</i> . 1919. 234 pp. . . . .	Epuisé
Fasc. XXV. — J. P. WALTZING. <i>Plaute. Les Captifs</i> . Texte, traduction et commentaire analytique, grammatical et critique. 1921. 100 + 144 pp. . . . .	50 fr. 00
Fasc. XXVI. — A. HUMBERS. <i>Etude sur la Langue de Jean Lemaire de Belges</i> . 1921. 244 pp. . . . .	35 fr. 00
Fasc. XXVII. — F. ROUSSEAU. <i>Henri l'Aveugle, comte de Namur et de Luxembourg</i> . 1921. 125 pp. . . . .	15 fr. 00
Fasc. XXVIII. — J. HAUST. <i>Le dialecte liégeois au XVII<sup>e</sup> siècle. Les trois plus anciens textes (1620-1630)</i> . Edition critique, avec commentaire et glossaire. 1921. 84 pp. . . . .	15 fr. 00
Fasc. XXIX. — A. DELATTE. <i>Essai sur la politique pythagoricienne</i> . 1922. 295 pp. (Prix Bordin, de l'Institut) . . . . .	Epuisé
Fasc. XXX. — J. DECHAMPS. <i>Sainte-Beuve et le sillage de Napoléon</i> . 1922. 177 pp. . . . .	Epuisé
MÊME SÉRIE (25 × 16).	
Fasc. XXXI. — G. TISON. <i>La Principauté et le Diocèse de Liège sous Robert de Berghes (1557-1564)</i> . 1923. 331 pp. (Avec deux cartes) . . . . .	45 fr. 00
Fasc. XXXII. — J. HAUST. <i>Etymologies wallonnes et françaises</i> . 1923. 357 pp. (Prix Volney, de l'Institut) . . . . .	50 fr. 00
Fasc. XXXIII. — A. L. CORIN. <i>Sermons de J. Tauler. I. Le codex Vindobonensis 2744, édité pour la première fois</i> . 1924. 372 pp. . . . .	60 fr. 00
Fasc. XXXIV. — A. DELATTE. <i>Les Manuscrits à Miniatures et à Ornaments des Bibliothèques d'Athènes</i> . 1926. 128 pp. et 48 planches . . . . .	Epuisé
Fasc. XXXV. — OSCAR JACOB. <i>Les esclaves publics à Athènes</i> . 1928. 214 pp. (Prix Zographos, de l'Assoc. des Etudes Grecques en France) . . . . .	30 fr. 00
Fasc. XXXVI. — A. DELATTE. <i>Anecdota Atheniensia. Tome I : Textes grecs inédits relatifs à l'histoire des religions</i> . 1927. 740 pp. avec des figures . . . . .	Epuisé
Fasc. XXXVII. — JEAN HUBAUX. <i>Le réalisme dans les Bucoliques de Virgile</i> . 1927. 144 pp. . . . .	Epuisé

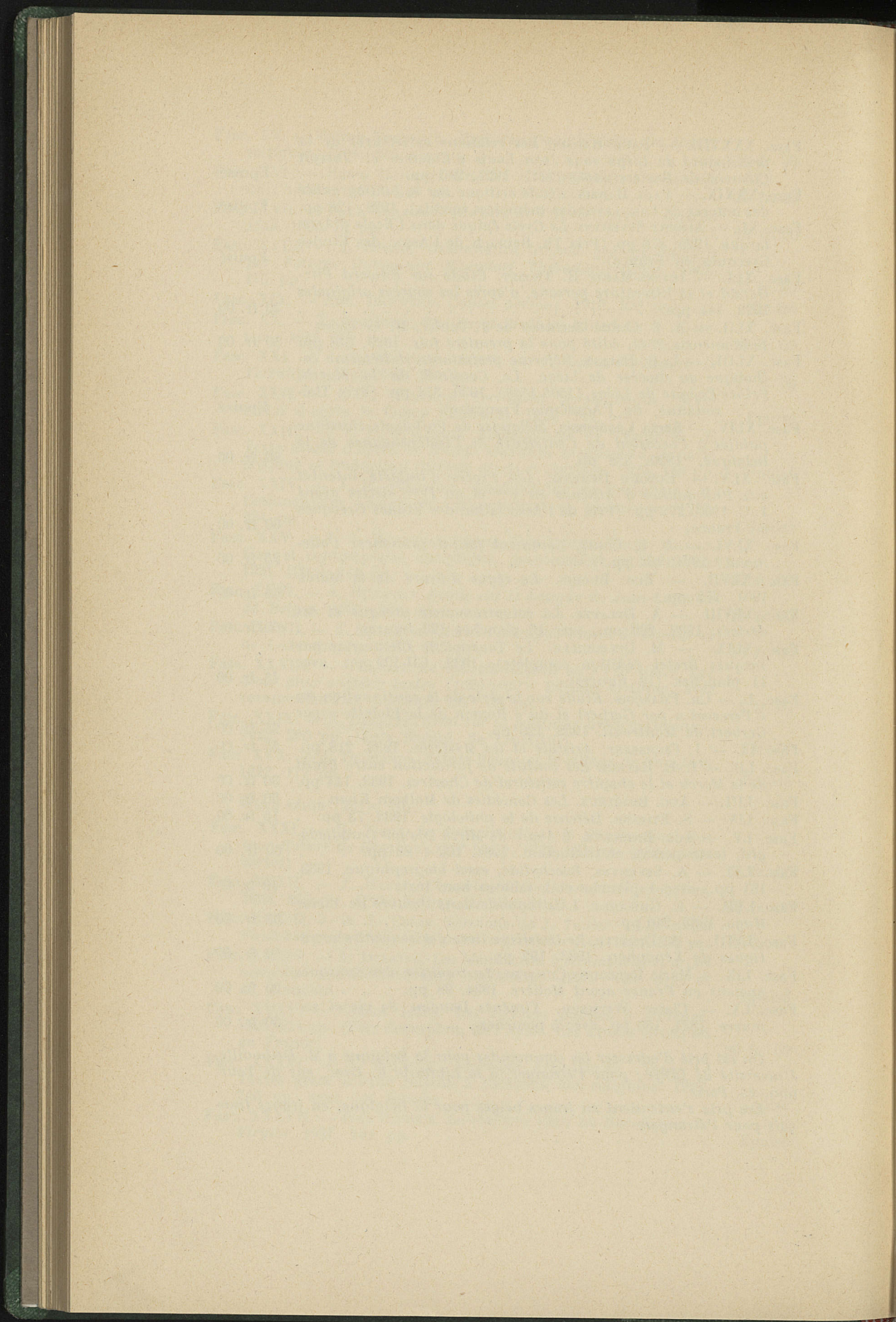


Fasc. XXXVIII. — PAUL HARSIN. <i>Les relations extérieures de la principauté de Liège sous Jean Louis d'Elderen et Joseph Clément de Bavière (1688-1723)</i> . 1927. 280 pp. . . . .	Epuisé
Fasc. XXXIX. — PAUL HARSIN. <i>Etude critique sur la bibliographie des œuvres de Law (avec des mémoires inédits)</i> . 1928. 128 pp. . . . .	Epuisé
Fasc. XL. — ALBERT SEVERYNS. <i>Le Cycle épique dans l'Ecole d'Aristarque</i> . 1928. 476 pp. (Prix Th. Reinach, de l'Assoc. des Etudes Grecques en France) . . . . .	Epuisé
Fasc. XLI. — JEANNE-MARIE H. THONET, <i>Etude sur Edward Fitzgerald et la littérature persane, d'après les sources originales</i> . 1929. 144 pp. . . . .	30 fr. 00
Fasc. XLII. — A. L. CORIN. <i>Sermons de J. Tauler. II. Le coder Vindomensis 2739, édité pour la première fois</i> . 1929. 548 pp. . . . .	80 fr. 00
Fasc. XLIII. — L.-E. HALKIN, <i>Réforme protestante et Réforme catholique au diocèse de Liège. Le Cardinal de la Marck, Prince-Evêque de Liège (1505-1538)</i> . 1930. 314 pp. (Prix Thérouanne, de l'Académie Française) . . . . .	Epuisé
Fasc. XLIV. — <b>Serta Leodiensia</b> . <i>Mélanges de Philologie classique publiés à l'occasion du Centenaire de l'Indépendance de la Belgique</i> , 1930. 328 pp. . . . .	80 fr. 00
Fasc. XLV. — EUDORE DERENNE. <i>Les Procès d'impiété intentés aux Philosophes à Athènes au V<sup>me</sup> et au IV<sup>me</sup> siècles avant J.-C.</i> 1930. 272 pp. (Prix de l'Association des Etudes Grecques en France) . . . . .	60 fr. 00
Fasc. XLVI. — A. L. CORIN. <i>Comment faut-il prononcer l'allemand?</i> 1931. 164 pp. . . . .	25 fr. 00
Fasc. XLVII. — EUG. BUCHIN. <i>Le règne d'Erard de la Marck</i> 1931. 272 pp. . . . .	55 fr. 00
Fasc. XLVIII. — A. DELATTE. <i>La catoptronomie grecque et ses dérivés</i> . 1932. 222 pp., avec 13 planches (23 figures) . . . .	60 fr. 00
Fasc. XLIX. — M. DELBOUILLE. <i>Le Tournoi de Chauvency par Jacques Bretel</i> (édition complète). 1932. CII-192 pp. avec 11 planches (18 figures) . . . . .	75 fr. 00
Fasc. L. — CH. FRANÇOIS. <i>Etude sur le style de la continuation du « Perceval » par Gerbert et du « Roman de la Violette » par Gerbert de Montreuil</i> . 1932. 126 pp. . . . .	25 fr. 00
Fasc. LI. — J. CROISSANT, <i>Aristote et les Mystères</i> . 1932. 218 pp. . . . .	55 fr. 00
Fasc. LII. — L.-E. HALKIN. <i>Les conflits de juridiction entre Erard de la Marck et le chapitre cathédral de Chartres</i> . 1933. 144 pp. . . . .	30 fr. 00
Fasc. LIII. — AUG. BRICTEUX. <i>Les Comédies de Malkom Khan</i> . . . . .	30 fr. 00
Fasc. LIV. — S. ETIENNE. <i>Défense de la philologie</i> . 1933. 73 pp. . . . .	15 fr. 00
Fasc. LV. — AUG. BRICTEUX, <i>L'Avare de Mirzâ Dja'far Qarâdjaddghî, texte persan et traduction</i> . 1934. 102 + 88 pp. . . . .	60 fr. 00
Fasc. LVI. — A. SEVERYNS, <i>Bacchylide, essai biographique</i> . 1933. 181 pp., avec 1 planche et 1 tableau hors texte . . . . .	40 fr. 00
Fasc. LVII. — E. GRÉGOIRE. <i>L'astronomie dans l'œuvre de Victor Hugo</i> . 1933. 246 pp. . . . .	55 fr. 00
Fasc. LVIII. — A. DELATTE, <i>Le troisième livre des souvenirs socratiques de Xénophon</i> . 1933. 192 pp. . . . .	50 fr. 00
Fasc. LIX. — Marie DELCOURT-CURVERS, <i>La tradition des comiques anciens en France avant Molière</i> . 1934. 98 pp. . . . .	20 fr. 00
Fasc. LX. — Claire WITMEUR, <i>Ximénès Doudan. Sa vie et son œuvre</i> . 1934. 150 pp. avec 5 planches . . . . .	30 fr. 00

On est prié d'adresser les commandes pour la Belgique à M. Delbouille, Université de Liège ; pour l'étranger, à la Librairie E. Droz, rue de Tournon, 25, Paris.

Les prix s'entendent en francs belges pour la Belgique, en francs français pour l'étranger.

















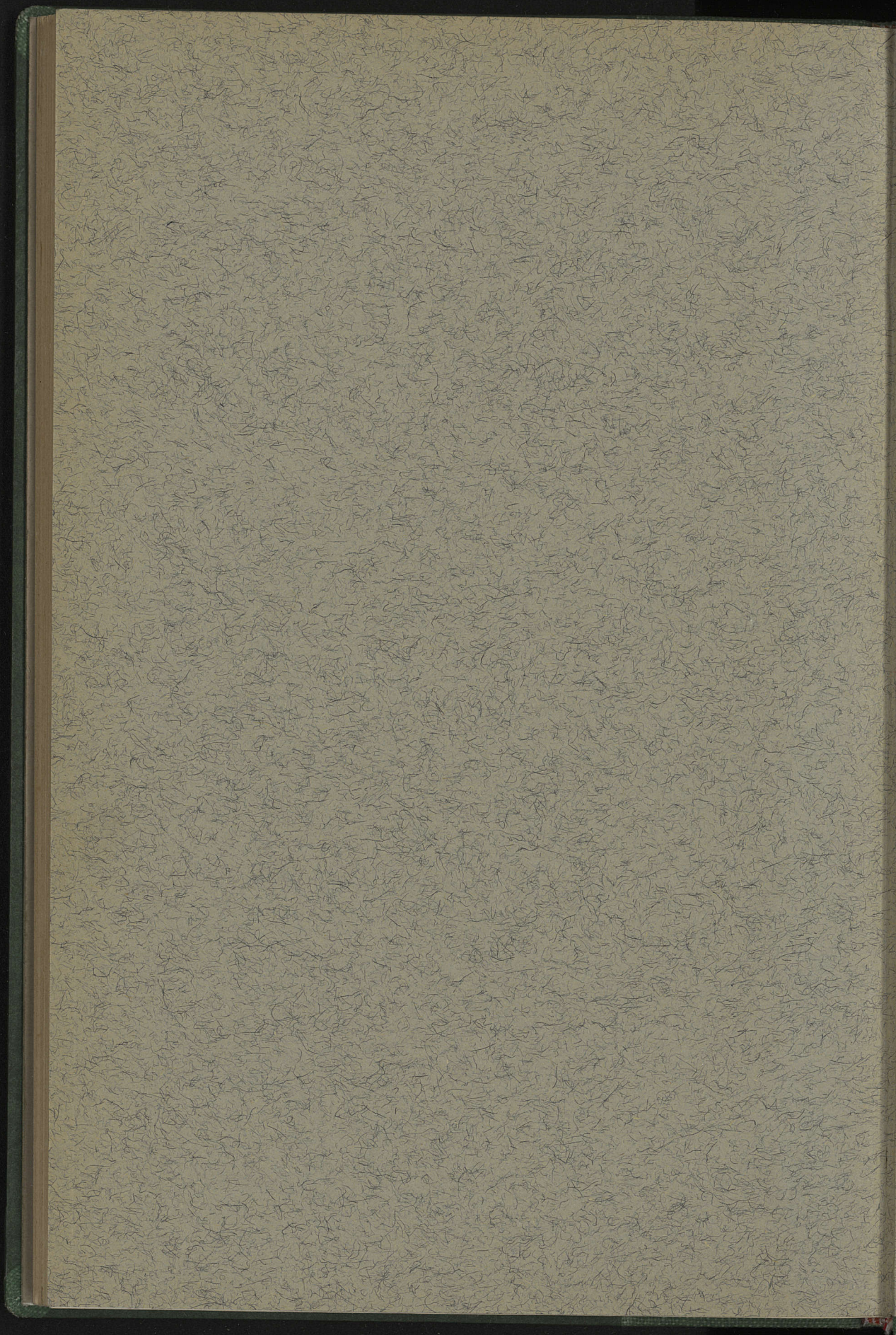


Imp. G. Thone,  
Liège (Belgique)











ULg - C.I.C.B.



\*709809195\*

LIBER



