Théâtres du Monde
Cahier hors-série n°5
2020

LA COMÉDIE ET L'ÉTRANGER
(ANTIQUITÉ - XXe SIÈCLE)

Actes du colloque organisé les 17 et 18 octobre 2019
à l'Université d'Avignon
par Jean-Claude Ternaux et Florence Bistagne,
réunis par Jean-Claude Ternaux

AVIGNON UNIVERSITÉ
Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle
Collection Theatrum Mundi

THÉÂTRES DU MONDE
Cahier hors-série n°5
2020

LA COMÉDIE ET L'ÉTRANGER
(ANTIQUITÉ – XXe SIÈCLE)

Actes du colloque organisé les 17 et 18 octobre 2019
à l'Université d'Avignon
par Jean-Claude Ternaux et Florence Bistagne,
réunis par Jean-Claude Ternaux

AVIGNON UNIVERSITÉ
Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle
Collection Theatrum Mundi

THÉÂTRES DU MONDE

Revue Interdisciplinaire
de l'Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle
Avignon Université
***

Bureau

Directeur et fondateur : Maurice ABITEBOUL
Rédacteur en chef : Marc LACHENY
Rédactrice en chef adjointe : Carine BARBAFIERI
Trésorière et **Secrétaire** : Brigitte URBANI
Secrétaires adjoints : René AGOSTINI et Olivier ABITEBOUL

Comité de Lecture

Maurice Abiteboul (Avignon)
René Agostini (Avignon)
Christian Andrès (Amiens)
Marie-Françoise Hamard (Paris III)
Marc Lacheny (Metz)
Aline Le Berre (Limoges)
Brigitte Urbani (Aix-Marseille Université)

Comité de Rédaction

Maurice Abiteboul (Avignon)
Olivier Abiteboul (Nice)
René Agostini (Avignon)
Christian Andrès (Amiens)
Michel Arouimi (Dunkerque)
Jacques Coulardeau (Paris I Panthéon-Sorbonne)
Marcel Darmon (Montpellier)
Edoardo Esposito (Avignon)
Marie-Françoise Hamard (Paris III)
Marc Lacheny (Metz)
Aline Le Berre (Limoges)
Eric Lecler (Aix-en-Provence)
Thérèse Malachy (Jérusalem, Israël)
Jean-Pierre Mouchon (Marseille)
Théa Picquet (Aix-Marseille Université)
Henri Suhamy (Paris-Nanterre)
Brigitte Urbani (Aix-Marseille Université)
Claude Vilars (Montpellier)
Ouriel Zohar (Haïfa, Israël)

SOMMAIRE

LA COMÉDIE ET L'ÉTRANGER (ANTIQUITÉ- XXe SIÈCLE)

Jean-Claude TERNAUX ---------- p. 7
Introduction

Jean-Claude TERNAUX ---------- p. 17
La farce des étrangers : *les Acharniens* d'Aristophane

Liza MÉRY ---------- p. 27
Figures de l'altérité dans la comédie romaine :
l'exemple du *Poenulus* de Plaute

Daniele SPEZIARI ---------- p. 43
Les *Supposez* de Jean-Pierre de Mesmes et la rencontre
avec l'étranger, entre fiction et histoire littéraire

Rosanna GORRIS CAMOS ---------- p. 51
Pro bono malum : le Négromant venu d'ailleurs

Jean-Claude TERNAUX ---------- p. 87
Messer' Coioni : l'étranger dans *Les Esbahis* de Jacques Grévin

Aurore TARICO ---------- p. 97
François d'Amboise et l'étranger : *les Néapolitaines*

Patrizia De CAPITANI ---------- p. 107
L'étranger dans le théâtre comique du dramaturge napolitain
Giambattista Della Porta (1535-1615)

Naïma LAMARI ---------- p. 123
La figure de « l'inquiétant étranger » dans *Le chevalier d'Olmedo*
de Lope de Vega.

Pascal DEBAILLY ---------- p. 135
Molière et l'étranger

Frank GREINER ---------- p. 149
Mazarin ou le fripon divin

Jennifer RUIMI ---------- p. 159
Venise, Londres, Paris : les détours de l'*Écossaise* de Voltaire

Corinne FRANÇOIS-DENÈVE ---------- p. 169
Étrangers en bande : voyage dans la Suisse de Rodolphe Töpfer

Edoardo ESPOSITO ---------- p. 191
Eduardo De Filippo et l'héritage de Shakespeare

Nathalie MACÉ---------- p. 213
Genousie de René de Obaldia : de l'invention fantaisiste
d'une langue à la question de la communication

Index des noms d'auteurs ---------- p. 227

Résumés ---------- p. 231

Précédents numéros de *Théâtres du Monde*---------- p. 237

INTRODUCTION

Le colloque international *La Comédie et l'étranger (Antiquité*[1]*-XX*[e] *siècle)* qui a eu lieu les 17 et18 octobre 2019 à Avignon Université a permis de faire converger les deux axes du Laboratoire *Identité culturelle, théâtre et théâtralité* de l'Université d'Avignon, le théâtre et les minorités. L'étranger est par définition minoritaire dans un pays qui n'est pas le sien, et le théâtre, conformément à son étymologie, porte un regard, délivre une représentation sur le personnage, en l'occurrence celui de l'intrus. Lié au collectif, le théâtre, pour reprendre les catégories mentales de la Renaissance, est le microcosme en qui se reflète le macrocosme constitué par le public, lui-même partie du grand tout qu'est la société. « Un chariot comique contient tout un monde. En effet, le théâtre n'est-il pas la vie en raccourci, le véritable microcosme que cherchent les philosophes en leurs rêvasseries hermétiques ? Ne renferme-t-il pas dans son cercle l'ensemble des choses et les diverses formes humaines représentées au vif par fictions congruantes ?[2] » écrivait Théophile Gautier. Il s'agissait donc de s'interroger sur la façon dont est « représenté au vif » l'étranger, sur le visage qui lui est donné, car ces fictions ne sauraient reproduire fidèlement la réalité. Le miroir que le théâtre tend aux spectateurs est un miroir plus ou moins déformant.

Dans la tragédie, l'étranger est lié à la menace et suscite donc l'inquiétude. Ainsi, la *Médée* d'Euripide et de Sénèque présentent l'héroïne comme l'étrangère absolue, la barbare qui n'appartient pas au monde civilisé et qui ne peut donc en respecter les valeurs. Elle est sans loi comme elle est sans lieu. La belle étrangère qu'est Bérénice représente, quant à elle, un danger pour Rome qui refuse le mélange des sangs. Il en va de même dans la tragi-comédie : Lope de Vega fait du bel étranger une figure sur laquelle se concentre la peur dans *El Caballero de Olmedo*. Le héros est diabolisé, avec lui, c'est le mal qu'il faut chasser (voir la contribution de Naïma Lamari).

Dans la comédie, au contraire, le sentiment d'inquiétude fait place à l'amusement suscité par des personnages qui appartiennent à une sphère non pas princière, comme dans la tragédie, mais ordinaire. Dans le genre de la comédie sérieuse, il arrive néanmoins que les personnages principaux soient nobles, comme dans *Gli duoi fratelli rivali* de Giambattista Della Porta (voir la contribution de Patrizia de Capitani). Mais, dans leur majorité, les personnages sont des roturiers et des caricatures. Le divertissement est d'abord le but recherché, comme dans le vaudeville. On a pu ainsi étudier

[1] L'intitulé du colloque était « XVIe-XXIe siècles ». L'Antiquité se devait d'être représentée, les actes répondent à ce devoir. Le *terminus ad quem* a été lui aussi modifié, le XXIe siècle n'ayant fait l'objet d'aucune communication.

[2] Théophile Gautier, *Le Capitaine Fracasse*, chronologie et préface par Geneviève Van den Bogaert, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 116.

« l'irréalisme comique » de Feydeau[3] qui frise souvent la folie. La société réelle peut alors être perdue de vue. « Tout l'art du véritable comique est de préparer [d]es saillies énormes et sans aucune vraisemblance au moyen d'une fable acceptable », écrivait Alain[4]. Peu importe le degré d'adhésion à la réalité, une logique s'installe, aussi étrange soit-elle, et l'on prend pour argent comptant des situations extravagantes : « Les grands artistes donnent toujours leurs leçons de chant dans les escaliers … il y a plus d'espace. » affirme « avec aplomb » Bois d'Enghien à l'anglaise Miss Betting étonnée, à l'acte III d'*Un fil à la patte.* Un monde irréel existe, le temps d'une réplique qui permet de justifier une réalité prosaïque, en l'occurrence le fait que Bois d'Enghien ne peut plus rentrer chez lui. L'irréalisme peut être total, comme dans *Genousie* de René de Obaldia où le pays d'où vient l'héroïne est imaginaire et merveilleux (voir la communication de Nathalie Macé).

Dans la comédie, par exemple celle de Molière, l'organisation politique, l'ordre social, la famille, en particulier la tyrannie des pères, le pouvoir, l'autorité, la religion, les valeurs sont souvent mises à mal (voir la contribution de Pascal Debailly). La norme est plaisamment remise en question par un intrus. C'est lui le grain de sable qui vient dérégler un mécanisme pourtant bien huilé. La marque du genre comique est d'offrir le spectacle d'une bizarrerie qui surgit et se développe pour le plaisir d'un spectateur dont le plaisir est nourri par le sentiment de supériorité. Assis sur les bancs de pierre des théâtres antiques ou dans les fauteuils confortables des théâtres à l'italienne, il est heureux de rester dans la norme bousculée par des personnages insolites qui, sur scène, se comportent bizarrement pour rompre un équilibre : *suave mari magno…*

Dans cette perspective, l'étranger est un personnage d'intrus privilégié pour la comédie. Le rire du spectateur relève alors de ce sentiment de supériorité devant la différence. Les dramaturges peuvent tirer de l'étranger des effets spectaculaires. Il suffit pour eux de reprendre les stéréotypes nationaux, tels quels, ou de leur faire subir des variations pour produire facilement des effets comiques. Tout ce qui est signe d'altérité, vêtement, accessoires, langage, gestuelle, habitudes, par sa bizarrerie, provoque l'étonnement, l'amusement et le rire. La simplicité des effets, le peu d'épaisseur des personnages, rapprochent alors la comédie de la farce.

Les étrangers de comédie sont donc souvent des pantins qui apparaissent de façon épisodique, avec des incidences mineures sur l'évolution de l'intrigue. Ils interviennent dans des morceaux de bravoure. Le vaudeville, peu abordé pendant le colloque, abonde en scènes de ce genre. Il est révélateur de constater que, dans la genèse d'*Un fil à la patte*, Feydeau a d'abord en tête le pittoresque général sud-américain Irrigua,

[3] Jacqueline Blancard-Cassou, « L'irréalisme comique de Georges Feydeau », *Cahiers de l'AIEF*, 1991, 43 (*Le Boulevard comique de Dancourt à Sacha Guitry*), pp. 201-216.
[4] Alain, *Système des Beaux-Arts*, Paris, Gallimard, 1920, p. 185. Cité par J. Blancard-Cassou, *art. cit.*, p. 201.

mais que celui-ci passe au second plan[5]. Ce « rastaquouère » pèse peu dans l'évolution de l'action, il sert surtout'à poursuivre le pauvre Bouzin présenté, de façon mensongère, comme l'amant de Lucette Gautier. Dans *Doit-on le dire ?* de Labiche et Duru, le marquis Inès de Papaguanos, « commodore de carton », venu de l'Etat de Mosquitos, n'est que l'époux de Blanche sur qui, avec sa nièce Lucie, repose l'intrigue. Il est témoin de l'action sur laquelle il n'a pas de prise. Le spectateur se réjouit de le voir évoquer les quarante deux décorations de son pays, dont « celle de la Grande Pivoine jaune qu'[il a] seul le droit d'infliger » (I, 3) et d'apprendre que son titre de gloire est d'avoir « découvert sous le 87e degré de longitude ouest … une montagne de guano ».

La gratuité n'est cependant pas de mise avec Aristophane. Dans *Les Acharniens*, l'étranger n'est présent que dans le prologue. Il a un rôle d'adjuvant épisodique. Il ne veut pas venir au secours d'Athènes, Dicéopolis va donc négocier une paix séparée. L'ex-ennemi Perse est alors réifié de façon comique. Dans certaines pièces l'étranger joue un rôle important. Le Carthaginois Hannon et ses deux filles, Adelphasie et Antérastile, devenues propriétés du *leno* Lycus, sont les personnages centraux du *Poenulus* de Plaute. Son théâtre présente bon nombre de *peregrini* dont l'intérêt repose sur la ruse, qu'ils en soient les victimes ou les maîtres. Mazarin l'Italien devient le personnage cible de ballets et de farces pendant la Fronde (voir la communication de Frank Greiner). Grinçant, le rire permet de faire perdre à l'inconnu ou au mal connu sa dimension inquiétante. C'est un rire moqueur qui devient libérateur. Devenu personnage de farce, sorte de *leno* cupide, trompeur, diabolique, Mazarin le corrupteur, qui faisait peur, est un bouffon, mais un bouffon sympathique qui peut renvoyer à notre part obscure.

Le rire permet d'attaquer sur scène un ennemi en le travestissant, de façon transparente, en étranger. Tel est le cas du critique Fréron devenu le gazetier Frélon dans la « comédie sérieuse et sentimentale » *L'Écossaise* de Voltaire, qui lui-même se cache malicieusement derrière un nom étranger, David Hume, « pasteur de l'église d'Édimbourg » (voir la communication de Jennifer Ruimi). Le recours à l'étranger est, en ce cas, un moyen utilisé pour faire avancer les Lumières. Le personnage de l'étranger est un auxiliaire efficace dans la polémique.

Le décalage caractérise le personnage de l'étranger. Ce décalage peut prendre la forme de l'anachronisme. L'étranger amoureux se montre incapable d'être de son temps, il se réfère à des valeurs archaïques. Tel est le cas de Panthaleoné dans *Les Esbahis* de Grévin (voir la communication de Jean-Claude Ternaux) et de don Alonso dans la tragi-comédie *Le Chevaier d'Olmedo* de Lope de Vega.

Le comique peut reposer très efficacement sur le langage approximatif, fautif d'un personnage venu d'ailleurs. L'étranger fait entendre un fort accent pittoresque en donnant une caricature de la langue. Dans leur comédie en un acte, *Le Brésilien* (1863), Meilhac et Halévy font suivre la liste des personnages des indications

[5] Voir Violaine Heyraud, « Les étrangers conquérants dans le vaudeville », *L'altérité en spectacle : 1789-1918*, Nathalie Coutelet, Isabelle Moindrot (dir.), Rennes, P. U., 2015, p. 122 ; Henry Gidel, *Feydeau*, Paris, Flammarion, 1991, p. 123.

suivantes : « Il importe que l'artiste chargé du personnage de Greluche fasse du Brésilien un type caractérisé et lui donne une voix très différente de la voix naturelle de Greluche. L'accent dont se sert M. Brasseur [l'acteur] se rapproche de l'accent portugais. » Le « Brésilien pour rire » (scène 6), le pseudo-Prince Acapulco, « plusieurs fois millionnaire » (scène 14) parle comme les autres rastaquouères de vaudeville, à cette différence près qu'il ne commet que des erreurs de prononciation (non transcrites). Sa prétendue méconnaissance du français lui sert d'excuse : « Il y a dans la langue française des finesses qu'un étranger ne peut pas… » (scène 10). Plus souvent, l'étranger multiplie les fautes de syntaxe et les erreurs de mots. Maggy dans *Le Dindon* alterne un mauvais français, prononcé avec un fort accent, et la langue de son pays. La Maggy de Tristan Bernard (*L'Anglais tel qu'on le parle*) présente les mêmes caractéristiques. La duchesse de Maulévrier de *L'Habit vert* de Flers et Caillavet fait entendre un accent américain et multiplie les barbarismes. L'entrée en scène du général Irrigua dans *Un fil à la patte* (I, 16) est une entrée en fanfare : il parle un français mêlé d'espagnol, prononce toutes les lettres et souligne les incohérences de la langue française quant à la prononciation : « « Tout à l'heure yo l'ai dit "squeptique", vous disse "sceptique" ! bueno. Maintenant yo dis "sandale", vous dis "scandale… » (III, 6). L'Anglais de la « folie en un acte » de Töpffer intitulée *Les Quiproquos* se risque à parler un français accentué à l'anglaise dont la syntaxe calque celle de la langue d'outre-Manche (voir la communication de Corinne François-Deneve). La façon de parler des Anglais, dans l'ensemble du théâtre de Töpffer fait l'objet d'une retranscription rigoureuse. La maîtrise approximative d'une autre langue que la sienne entraîne pour l'étranger de fâcheuses conséquences, puisqu'elle peut être source de quiproquos. Qu'ils soient sud-américains, ou anglais, les personnages d'étrangers donnent au français la musique de leur langue. Les grammaires espagnole et anglaise envahissent la grammaire française. Pour utiliser une image culinaire, les étrangers de comédie mettent la langue française à leur sauce, plus ou moins piquante, pour le plaisir des spectateurs

L'utilisation d'une langue étrangère inventée, en partie ou complètement, est aussi un des ressorts de la déformation parodique, source de comique. Elle peut être gratuite, ne visant que le divertissement. Chez Töpffer, l'échange entre Coquemolle et le Maure est drôle parce qu'alors que le valet Jaquot reconnaît humblement n'entendre goutte au sabir, son maître prétend avoir « de la lecture » et le comprendre. La sanction de cette prétention est le vol des bagages. Le comique de mots est renforcé par le comique de situation (*Les Aventures de Coquemolle*, scène 2). Coquemole est également un germaniste de fantaisie. Dès Aristophane, le procédé est utilisé. Dans *Les Acharniens*, le message du grand Roi est énoncé dans un persan fautif du point de vue de la syntaxe, mais qui comporte des mots authentiques, tout comme le grec utilisé par le faux Perse qui trouve là un moyen de dire des insultes à connotations sexuelles. De même, Plaute, dans le *Poenulus* fait entendre un pseudo-punique composé à partir de quelques mots authentiques qui peuvent être reconnus comme tels par les spectateurs. Au cours de la turquerie du *Bourgeois gentilhomme* (IV), le sabir vient réjouir les oreilles de M. Jourdain. Ces mots assemblés sans raison constituent un procédé qu'on retrouve encore chez

Meilhac et Halévy (« Greluche - *Quo resta buena avatas salem porto nixa voronidis pampas.* », *Le Brésilien*, scène 13) ou chez Tristan Bernard (« Eugène- *Soda water cherry brandy, Manchester, Littletich, Regent Street*. », (*L'Anglais tel qu'on le parle*, I, 2). Réduit à une suite de vocables choisis pour leurs sonorités caractéristiques, le langage perd sa signification. Sur un mode ludique, la comédie met en cause aussi la communication. Le genousien de René de Obaldia associe au plus haut point comique et étrangeté. Il comporterait du russe, de l'eskimo, du quetchoua.

La pseudo-traduction permet de jouer avec les langues. Il peut s'agir d'une réflexion sur l'arbitraire du signe, comme dans *Genousie* : « Nous ajoutons à la confusion en persistant à croire que le mot dit par Pierre correspond au même mot dit par Paul » (I, 1). La pièce montre des personnages qui se comprennent seulement quand leur langue est différente : « Le pire des malentendus vient peut-être de ce que nous parlons la même langue. » (I, 1). De son propre aveu, Obaldia veut « donner au spectateur à travers le divertissement, matières à réflexion ». Mais ce n'est pas la préoccupation première de tous les auteurs. Il ne faut pas chercher un sens profond à la comédie quand elle ne prétend pas être autre chose qu'un « divertissement insouciant ». Le plus souvent, la langue étrangère et sa pseudo-traduction ne sont pas à prendre au sérieux. Le spectateur qui entend une pseudo-traduction jouit encore de sa position de supériorité par rapport au personnage dupé. Il sait que le truchement facétieux, pour reprendre la formule du commissaire de *L'Anglais tel qu'on le parle*, « peut […] raconter ce qui [lui] plaît » (scène 9). Les effets de discordance font surtout rire, mais la traduction fantaisiste peut aussi avoir son utilité dans l'intrigue. L'imposture langagière sert alors l'action. Dans la pièce de Tristan Bernard, elle participe à l'exposition. Eugène n'a de traducteur que le nom qui est écrit sur sa casquette. Alors qu'Hogson expose la situation (sa fille a été enlevée par un Français et s'est rendue à Paris), le traducteur imposteur déclare au commissaire qu'il s'agit d'un vol de portefeuille et, en improvisant, dit n'importe quoi. Le décalage entre les propos de l'Anglais à la recherche de sa fille, Hogson, qui ne sait pas un mot de français, et leur restitution par l'« *interpreter* » amuse par le fossé qui les sépare. C'était déjà le cas dans le *Poenulus* quand l'esclave Milphion rendait compte, de façon fantaisiste, des paroles d'Hannon (voir la communication de Liza Méry). De même, Covielle déguisé en Turc est censé traduire le sabir du faux fils du Grand Turc (Cléonte) dans *Le Bourgeois gentilhomme*. Le jargon utilisé a pour fonction d'éblouir M. Jourdain qu'il faut faire consentir au mariage de sa fille Lucile avec Cléonte dont le défaut est la roture. *Bel men* fait l'objet d'une translation particulièrement développée de Covielle qui rend ainsi les deux mots : « Il dit que vous alliez vite avec lui vous préparer pour la cérémonie, afin de voir ensuite votre fille, et de conclure le mariage » (IV, 4). La mèche serait vendue si Monsieur Jourdain n'était pas si crédule. C'est l'invraisemblable écart qui produit le comique, comme dans la fameuse tirade du *Goddam* du *Mariage de Figaro* (III, 5) où le valet, qui ne connaît de l'anglais que ce juron, prétend qu'il suffit de ces deux syllabes pour se procurer aussi bien un bœuf, que du vin, de la bière, ou pour aborder une jeune fille. Si cette fameuse tirade se recommande par sa fantaisie, elle n'est pas pour autant détachée de l'intrigue. Elle

sert à faire croire à Almaviva que Figaro accepte de l'accompagner à Londres, et donc d'être séparé de Suzanne, comme le souhaite le comte.

Le comique langagier n'est pas le seul à découler de la présence de l'étranger dans la comédie. Le spectacle se trouve renforcé par le costume, signe plus ou moins fort d'extranéité, voire d'étrangeté et de ridicule. Le costume est en effet un marqueur qui permet de distinguer instantanément, comme le signe sonore de l'accent, le pays d'un personnage. La déformation parodique s'adresse aussi bien à l'œil qu'à l'oreille. À ce titre il est un élément du stéréotype. Quand on revient de Perse, on est accoutré comme à Ecbatane dans *Les Acharniens*. Chez Plaute, cependant, le costume du *peregrinus* n'est pas d'un exotisme outré, alors que le regard y occupe une place capitale. Il est quand même l'objet de plaisanteries de la part de Milphion et d'Agorastoclès : Hannon est un drôle d'oiseau qui ressemble à un Phénicien (vv. 975-977). La cape et la toque (le *berretino*) caractérisent Panthaleoné dans *Les Esbahis* (III, 3, 1356-1357). L'Italie est terre de luxe et d'élégance. Dans *Le Bourgeois gentilhomme*, Cléonte travesti porte un habit oriental, douze danseurs et musiciens sont vêtus de même. Le mufti est affublé d'un turban à bougies, bien évidemment inconnu chez les Ottomans. Le baragouin prononcé à l'occasion de l'investiture à la dignité de mamamouchi trouve son équivalent vestimentaire, l'habit est lui aussi caricatural. Grotesque jusqu'au bout, Monsieur Jourdain passe de l'indienne portée par les « gens de qualité » (I, 2) à un vêtement turc de fantaisie (IV, 10). C'est dire que le burlesque triomphe. De façon surprenante, les didascalies chez Feydeau, si nombreuses et si précises, ne donnent pas d'indications sur les habits portés par les étrangers, alors que Meilhac et Halévy prennent soin de préciser le travestissement de Greluche dans *Le Brésilien*, quand il endosse le rôle que lui a demandé de jouer l'actrice-cocotte Rafaëli : « habill[é] comme il faut » : « *perruque et favoris noirs. – Teint cuivré ; – habillement riche et excentrique ; – couleurs voyantes* […] » (scène 9). Dans la scène 6, l'entrée de Greluche était accompagnée de cette didascalie « *[...] perruque blonde, ni favoris ni moustaches, habillement très simple.* ») La subite métamorphose en étranger, réalisée pour jouer la comédie et se venger de son amie Micheline et faire revenir son amant, le bien nommé M. de Blancpartout, est un bon tour imaginé par Rafaëli. Le comique est certain : « Ça va être drôle … » (scène 8). Le costume extravagant des étrangers de vaudeville est l'exact opposé du bon goût français. Il permet lui aussi de jouer sur le sentiment de supériorité. Dans la *comedia* dramatique *Le Chevalier d'Olmedo* on ne rit cependant pas quand allusion est faite au costume des Juifs qui les différencie des Chrétiens.

Les accessoires servent aussi à la déformation parodique de l'étranger dans un certain nombre de comédies. Le masque de Pseudartabas, dans *Les Acharniens,* composé d'un œil immense sous lequel pend une barbe de cuir carrée, est une caricature du Perse, l'ancien ennemi devenu ridicule. Ce masque grotesque permet surtout de dénoncer l'imposture qui est mise en scène pour abuser l'Assemblée. Dans *Le Carthaginois*, les folkloriques compagnons d'Hannon portent leurs bagues aux oreilles (v. 978-981), signe de leur nature étrangère et efféminée, les Romains et les Grecs ne portant pas de boucles d'oreilles. Les accessoires de coiffure destinés à obtenir le fameux blond vénitien servent de prétexte pour écarter Dom Dieghos (*Les*

Neapolitaines de François d'Amboise, II, 1 ; voir la communication d'Aurore Tarico). À la troisième entrée de ballet, le pseudo-muphti donne un sabre à Monsieur Jourdain et les pseudo-Turcs le bastonnent à l'aide des leurs (*Le Bourgeois* gentilhomme, IV, 13). L'intronisation se transforme en bastonnade de farce. Greluche-Acapulco porte des bijoux dans *Le Brésilien* (scène 10).

Si la présence de l'étranger sur scène permet de rire, on ne saurait cependant donc la réduire toujours au simple divertissement. Elle permet à l'autochtone, le Français, mais aussi au Grec ou au Romain, de considérer son pays comme le plus civilisé. Les étrangers sont plus ou moins des barbares. Il s'agit rarement de « faire réfléchir le public », comme le veut le personnage d'Eduardo chez Eduardo de Filippo qui fait alors basculer la comédie dans la tragi-comédie (voir la communication d'Edoardo Esposito). C'est encore le cas avec théâtre de l'éveil préconisé par René de Obaldia, qui, avec les moyens du rire et de l'imagination, va également dans ce sens.

Il s'agit surtout de partager des préjugés et des représentations stéréotypées. L'idéologie du temps n'est que rarement remise en cause. Pour Coquemolle, l'Afrique est peuplée de canailles qui ne valent pas mieux que des Chinois (*Les Aventures de Coquemolle*, II, 11) et Moustacha ne supporte pas qu'on regarde la jeune captive française Juliette (II, 7). Obaldia utilise des stéréotypes, avec humour : « Christian – Mon grand-père était mexicain. Ne vous étonnez pas de son goût pour la violence et pour le sang. » (I, 7). Les rastaquouères de vaudeville ont le sang chaud et brûlent donc de jalousie. C'est le cas d'Irrigua amoureux de Lucette Gautier ; Histangua est « un volcan », jaloux malgré ses dénégations : « Yhaloux moi ! Oh ! non ! yé né lé souis pas. » (*La Puce à l'oreille*, I, 12). Les faux rastaquouères sont priés de donner le change : « […] … de la jalousie, de l'emportement …. ») (*Le Brésilien,* scène 12). La gestuelle est en accord avec la violence des propos. Dans *Les Acharniens*, Aristophane présente les Perses comme des efféminés ainsi que les Thraces, également voleurs (d'ail). Même dans la si peu pittoresque et si peu comique comédie de Voltaire, *L'Écossaise* un stéréotype est repris, littéraire il est vrai, celui de la jeune fille belle et vertueuse telle que la popularise Richardson avec les personnages de Pamela ou de Clarisse. Car la comédie, on l'a vu, peut être sérieuse et ne pas chercher le rire. Elle ne partage alors avec les comédies drôles qu'un dénouement heureux.

Enfin, le recours à l'étranger pour les auteurs de comédie ne se borne pas à la création de personnages fictifs. Sources et modèles peuvent venir d'ailleurs. L'imitation est en effet au cœur de la création de l'Antiquité jusqu'au XVIIIe siècle. Les comédies romaines reprennent des comédies grecques. La Renaissance redécouvre les dramaturges antiques, mais se tourne aussi vers l'Italie. *Les Esbahis* de Grévin ont ainsi une dette envers *Gl'Ingannati* des *Intronati* de Sienne et envers Piccolomini (*Alessandro*) ; *Les Néapolitaines* de François d'Amboise s'inspirent des mêmes auteurs ainsi que de Boccace (*Décaméron,* VII, 6). Jean-Pierre de Mesmes traduit *I Suppositi* (voir la communication de Daniele Speziari) et Jean de La Taille la première version d'*Il Negromante* de l'Arioste (voir la contribution de Rosanna Gorris Camos). Autre « papillon du Parnasse », Molière ne procède pas autrement. Le premier acte du *Bourgeois gentilhomme* doit beaucoup à *O Figalgo aprendiz*

(*L'Apprenti gentilhomme*) du portugais Francisco Manuel de Melo. Molière est allé chercher une partie du pseudo-turc du *Bourgeois gentilhomme* dans *La Sorella* de Giambattista Della Porta. *L'Écossaise*, dont l'intrigue est censée se dérouler en Angleterre, doit à Goldoni une partie de ses personnages et de sa scénographie. Le titre complet est *Le Café ou l'Écossaise*, qui rappelle *La Bottega del caffè*. Madame Denis, la nièce de Voltaire, avait traduit la comédie dramatique *Pamela*, inspirée de Richardson. Enfin, Eduardo de Filippo (avec Luciana Luppi) utilise *Le Marchand de Venise* pour écrire *L'Erede di Shylock*. L'étranger participe au renouvellement du théâtre en général et de la comédie en particulier. Qu'il s'agisse de modèles importés ou de personnages inventés, l'étranger renforce l'identité nationale.

Jean-Claude TERNAUX
Avignon Université
ICTT (EA 4277)

REMERCIEMENTS

Nous adressons nos remerciements aux organismes qui ont apporté leur soutien à ce colloque : la Commission Recherche du Conseil académique de l'Université d'Avignon, le Laboratoire *Identité culturelle, théâtre et théâtralité* de l'Université d'Avignon, et la revue pluridisciplinaire *Théâtres du Monde.* Nous remercions Madelena Gonzalez, Directrice de l'Équipe d'accueil 4277. Nous remercions aussi Bernadette Rey-Flaud qui a présidé une de nos sessions et, enfin, Brigitte Urbani pour sa relecture.

LA FARCE DES ÉTRANGERS : *LES ACHARNIENS* D'ARISTOPHANE

Si la guerre du Péloponnèse est une guerre civile qui met aux prises des Grecs contre des Grecs, les étrangers n'en sont pas totalement absents. On sait qu'Athènes et Sparte, dès le début des hostilités, ont demandé à l'ancien ennemi perse d'intervenir dans les affaires grecques dont ils s'étaient désintéressés depuis le traité de Callias (- 449). Dans *Les Acharniens*, Aristophane se fait l'écho des ambassades envoyées à Ecbatane pour faire pencher la guerre dans le sens d'une victoire athénienne. Les vers 60 à 125 du prologue sont consacrés au retour des émissaires qui font une relation de leur mission. L'Œil du Roi, Pseudartabas, les accompagne, avec des officiers. D'autre part, les Athéniens cherchaient l'alliance des Thraces : le roi Sitalcès la leur octroya et son fils, Sadoc, reçut le droit de cité à Athènes. Aristophane fait parler Théôros, un ambassadeur envoyé auprès de Sitalcès, qui rend compte lui aussi de sa mission (v. 134-173). De même que la véracité de la mission en Perse doit être garantie par la présence sur scène de l'Œil du Roi et d'officiers de sa suite, de même celle de la mission en Thrace doit l'être par la présence de soldats Odomantes. Les effets comiques produits par ces deux ambassades symétriques sont les mêmes. Toutes deux jouent des mêmes ressorts. Dans les deux cas, des stéréotypes sont utilisés, dont il faut apprécier la pertinence en considérant ces deux passages comme les éléments d'une intrigue qui se noue. Il ne s'agit pas, en effet, de donner un point de vue sur ces barbares que sont Perses et Thraces, l'approche n'étant pas essentialiste, mais d'utiliser leurs figures dans une comédie qui entend dénoncer le parti de la guerre. Réelles ou imaginées, ces manières de vivre de deux peuples étrangers servent de contrepoint à celle du héros de la pièce, Dicéopolis, qui représente le point de vue du dramaturge. La caricature des étrangers s'accompagne d'une dénonciation de l'imposture politique grecque.

L'éloignement étranger

Le premier point commun que l'on peut relever entre la Perse et la Thrace est la difficulté d'accès. Pour l'empire achéménide, il s'agit de la distance, qui suggère la puissance. Quatre années semblent nécessaires pour se rendre à Suse selon un des envoyés : « la quatrième année de notre mission nous arrivâmes au palais royal[6] ». Il faut remonter le long fleuve Caystre qui relie Éphèse à Suse (v. 69). Pour la Thrace, ce sont des obstacles d'ordre climatique qui la rendent lointaine. Theôros y est resté

[6] ἔτει τετάρτῳ δ'ἐς τὰ βασίλει' ἤλθομεν : (v. 80). Les traductions du grec sont personnelles.

longtemps (à la différence de l'expédition pour la Perse, toutefois, la durée exacte n'est pas précisée), si les éléments ne s'en étaient mêlés : « Nous n'y serions pas attardés tout ce temps […] si la neige n'était pas tombée sur la Thrace entière et si les fleuves n'avaient pas gelé.[7] » Suzanne Saïd remarque justement que le pays des Barbares du nord « est évoqué de manière sommaire par un cliché [8] ». La Thrace, c'est la glace comme l'écrivent, à l'époque même d'Aristophane, Euripide[9], ou, après lui, Callimaque[10]. Au théâtre, la description n'est guère de mise, il faut donner des caractéristiques qui parlent immédiatement au spectateur. L'étranger évolue dans un milieu hostile, les connotations sont négatives. En outre, l'éloignement spatial est chargé de dire l'éloignement culturel. Plus on s'éloigne d'Athènes, plus les différences s'accentuent. L'étranger respire un autre air et vit dans un monde régi par des lois et des coutumes différentes de celles des Grecs.

Étrangeté des lointains : turquerie et têtes de turcs

Le vêtement est le premier signe visible, spectaculaire, de cette étrangeté. Réduit à quelques traits, il permet la caricature. Ainsi, la tenue chamarrée que les envoyés ont rapportée de Perse suscite non pas la fascination, comme le pense Michèle Daumas[11], mais la consternation. Dès leur apparition, ces envoyés, revenus de la résidence d'été du Grand Roi, provoquent le rire de Dicéopolis, Grec moyen en qui peuvent se reconnaître les spectateurs : « Ouh là là ! l'accoutrement à l'Ecbatane ![12] ». Contrairement à ce qu'il fait dans d'autres comédies[13], Aristophane ne donne pas de précisions sur cette tenue rapportée de loin.

L'exotisme et l'étrangeté sont à leur comble avec le personnage de l'Œil du Roi (v. 94-104). Comme le remarque Dominique Lenfant [14], l'expression « l'Œil du Roi » existe bien. Mais il ne faut pas chercher dans ce personnage une copie de la

---

[7] χρόνον μὲν οὐκ ἂν ἐν Θρᾴκῃ πολύν […] εἰ μὴ κατένειψε χίονι τὴν Θρᾴκην ὅλην : καὶ τοὺς ποταμοὺς ἔπηξ', ὑπ'αὐτόν τὸν χρόνον, (136, 138-139).

[8] Suzanne Saïd, « Les figures du barbare dans les comédies conservées d'Aristophane », *Carnaval et comédie*, Malika Bastin-Hamou et Charalampos Orfanos (dir.), Besançon, PU de Franche-Comté, 2015, p. 151.

[9] Euripide, *Le* Cyclope, 329, « *Et quand le Borée de Thrace nous verse la neige* » / ὅταν δὲ βορέας χιόνα Θρῄκιος χέῃ. *Le Cyclope* est de 425, comme *Les Acharniens*.

[10] Callimaque, *Hymnes*, III, 114-115 : « sur l'Hémos, en Thrace, d'où l'orageux Borée envoie le rude froid aux gens sans manteau ». (Αἵμῳ ἐπὶ Θρήικι, τόθεν βορέαο κατᾶιξ /ἔρχεται ἀχλαίνοισι δυσαέα κρυμὸν ἄγουσα.)

[11] Michele Daumas, « Aristophane et les Perses », *Revue des Études Anciennes*, 1985, p. 290.

[12] βαβαιάξ. ὦκβάτανα τοῦ σχήματος. (v. 64)

[13] Dans *Les Guêpes*, v. 1087, il est question des θύλακοι, des sacs à quoi sont assimilés les pantalons des Perses. Dans les *Oiseaux*, v. 486-7, est évoquée la κυρβασία, un bonnet pointu.

[14] Voir Dominique Lenfant, « Le satrape et l'Œil du Roi », *Interpretatio. Traduire l'altérité culturelle dans les civilisations de l'Antiquité*, dir. F. Colin, O. Huck, S. Vanséveren, Paris, De Boccard, 2015, p. 113.

réalité, de toute façon impossible dans le théâtre grec. Comme il aime à le faire, et comme après lui Rabelais[15], Aristophane ici prend au pied de la lettre une expression pour produire un effet comique. Une scholie indique que l'acteur qui représentait l'émissaire portait un masque qui n'avait qu'un gigantesque œil postiche. Dicéopolis en fait donc sa « tête de Turc » : « […] Tu as un œil façon sabord ! Est-ce que, contournant le promontoire, tu cherches ton hangar ? Tu as un manchon pour retenir ton œil par en dessous.[16] » Le représentant du roi est ainsi réduit à sa fonction d'observateur et le comique provient de sa réification. Dans le *Quart Livre,* Rabelais procèdera de la même façon avec le physétère qui passe du statut d'animal terrifiant à celui d'objet, là encore un navire[17]. Chez les deux auteurs, des détails techniques appartenant à l'architecture navale[18] sont donnés. Chez Aristophane, ce n'est pas une comparaison, mais une métaphore qui assure la métamorphose. Comme plus tard le cachalot, l'Œil du Roi devient donc « chose moult plaisante à veoir ». Inquiétant pendant les guerres médiques, le Perse, à qui on demande un secours financier, devient burlesque. On est loin de la dignité tragique qu'il a chez Eschyle.

Les Thraces de la seconde ambassade ne sont pas mieux traités. Leur apparition est chargée de faire rire à leurs dépens, pour montrer probablement la supériorité athénienne. C'est encore un accessoire de scène qui doit entraîner le rire : après le haut du corps (l'œil), le bas, un phallus, comme il est d'usage dans la comédie. Mais au lieu d'un gros pénis rouge entier, le spectateur voit un sexe circoncis : « Donner deux drachmes à ces sans prépuce ?[19] ». Il s'agit d'une fantaisie, en rien conforme à la réalité historique. Susanne Saïd[20] remarque les Odomantes ne pratiquaient pas la circoncision et qu'ils sont ainsi assimilés aux Égyptiens. Cette assimilation n'est cependant pas exploitée par Aristophane. L'important est de différencier l'étranger du Grec, opposé à cette pratique. Les interrogations sont empreintes de mépris et la circoncision est présentée d'abord comme une émasculation : « DICEOPOLIS – […] Qui leur a coupé la grappe à ces Odomantes[21] ? » Cette présentation tendancieuse, si éloignée de la vérité, a pour fonction de dégrader les étrangers. Le burlesque est au service d'une démonstration. En effet, Théôros s'est avancé en relatant

---

[15] Voir les jeux du géant dans *Gargantua*, I, 22.

[16] […] ναύφαρκτον βλέπεις ; / ἢ περὶ ἄκραν κάμπτων νεώσοικον σκοπεῖς ; / ἄσκωμ᾽ ἔχεις που περὶ τὸν ὀφθαλμὸν κάτω. (v. 95-97).

[17] *Le Quart livre*, chapitre 34 : « De maniere que le corps du Physetere sembloit à la quille d'un guallion à troys gabies, emmortaisée par competente dimension de ses poultres, comme si feussent cosses et portehausbancs de la carine. » éd. J. Céard, G. Defaux, M. Simonin, Paris, Le Livre de poche, « La Pochothèque », 1994, p. 1061.

[18] Dans son édition, s'appuyant sur une scholie des *Grenouilles* (v. 364), Anne de Cremoux indique que le « manchon » (ἄσκωμα) est celui de l'aviron (*Les Acharniens, traduction et commentaire*, Lille, Presses du Septentrion, 2008. Le commentaire suit le fil du texte. Nous n'indiquons donc pas la pagination, le numéro de vers étant suffisant).

[19] τοισδὶ δύο δραχμὰς τοῖς ἀπεψωλημένοις (v. 161).

[20] Art. cit, p. 158 et 161.

[21] τίς τῶν Ὀδομάντων τὸ πέος ἀποτεθρίακεν (v. 157-158).

le serment de Sitalcès : « Il a juré sur une coupe de venir nous secourir avec une armée si grande que les Athéniens s'écrieront : quelle nuée de sauterelles ![22] » À cette comparaison riche de promesses pour Athènes et de menaces pour Sparte, s'ajoute la qualification de cette armée donnée par le même Théôros : « Et maintenant c'est le peuple le plus belliqueux de Thrace qu'il vous envoie.[23] » Comme Cléon, Théôros est partisan de la guerre et il constitue donc une cible de choix. Pour la plus grande joie des spectateurs, les faits démentent les propos tenus de façon sérieuse et catégorique. Les Odomantes ne sont pas de vrais hommes et leur valeur guerrière, censée garantie par un superlatif (« le plus belliqueux », μαχιμώτατον), est nulle en réalité. De tels soldats ne sauraient aider au combat. La raillerie est mordante. Si, dans ce passage, Aristophane dénonce cette alliance peu crédible en recourant au spectacle, avec l'accessoire du phallus circoncis, il sait aussi faire preuve de subtilité en jouant sur les mots. Le propos de Théôros est encore moins crédible quand il file la métaphore sexuelle, aux vers 159-160 : « Si on leur donne une solde de deux drachmes, ils défonceront toute la Béotie[24] ». Comme le remarque Anne de Cremoux, si le verbe καταπελτάζομαι « évoque d'abord la destruction militaire » (« attaquer avec la *pelté* »), il renvoie aussi au viol chez Aristophane : « avec le nom féminin de la Béotie et les diverses références au sexe des Odomantes, ce double sens paraît très probable.[25] » Ajoutons, que ce verbe apporte une note d'exotisme, la *pelté* étant un petit bouclier léger utilisé d'abord par les Thraces, puis par les Grecs. Le mot grec viendrait d'ailleurs d'un mot thrace. C'est donc entendu, les Odomantes ne brillent pas par leur virilité, et leur menace de « culbuter » la Béotie, alliée de Sparte, n'est pas sérieuse. Les Athéniens ne peuvent guère compter sur les Odomantes pour les aider contre Sparte.

Parler pour mentir : la fourberie « étrangère »

Odomantes et Perses ont encore un point commun, le mensonge. Quand arrive Théôros, Dicéopolis s'exclame : « Encore un baratineur envoyé par la voix du héraut[26] ». De fait, le personnage souligne le principe de composition de cette partie du prologue : pour justifier la décision personnelle que prendra Dicéopolis, conclure une trêve séparée, il faut montrer que l'aide militaire des étrangers est un double mensonge.

De fait, la relation de voyage faite par l'envoyé (grec) à la cour du grand Roi est considérée à juste titre par Dicéopolis comme du bluff (ἀλαζόνευμα, v. 87). Tel qu'il est décrit, le pays est trop beau pour être vrai. Le fabuleux est bien évidemment

---

[22] ὁ δ᾽ὤμοσε σπένδων βοηθήσειν ἔχων / στρατιὰν τοσαύτην ὥστ᾽ Ἀθηναίους ἐρεῖν, / ὅσον τὸ χρῆμα παρνόπων προσέρχεται. (v. 148-150).
[23] καὶ νῦν ὅπερ μαχιμώτατον Θρᾳκῶν ἔθνος / ἔπεμψεν ὑμῖν.(v. 153-154).
[24] καταπελτάσονται τὴν Βοιωτίαν ὅλην. (v. 160).
[25] Anne de Cremoux, *Les Acharniens, traduction et commentaire*, *op. cit*.
[26] ἕτερος ἀλαζὼν οὗτος ἐσκηρύττεται (v. 135).

fallacieux. À entendre cet envoyé porte-parole de l'expédition, la Perse est un pays de cocagne où l'on offre des bœufs entiers sortis du four (v. 84-86), où l'on mange des oiseaux trois fois plus gros que des hommes (v. 88-89). La Perse relève du fantasme et elle est présentée comme l'envers d'Athènes : « Les barbares pensent que la qualité d'hommes ne peut être donnée qu'aux bâfreurs et aux buveurs[27]. » Singulière définition de l'humanité, aux antipodes de l'idéal grec de la mesure et de la dure réalité faite de privations que connaît Dicéopolis. À chaque fois qu'un détail agréable est donné à propos du lointain pays, il lui oppose une raison de souffrir à Athènes. Ainsi, en Perse, logiquement, la boisson servie dans des contenants luxueux, est un usage auquel il ne saurait être question de déroger : « Sachant accueillir les étrangers, ils nous forçaient à boire du vin non coupé dans des coupes de cristal et dans des vases d'or.[28] » On est transporté mollement étendu dans des chariots confortables, sous des parasols (vv. 70-71[29]). L'Orient est terre de plaisirs et de raffinement. En outre, le pays est censé regorger de mines d'or situées dans les montagnes, les mythiques Monts d'or[30]. Dès l'arrivée des envoyés, Dicéopolis se montre d'ailleurs sceptique devant ces monts et merveilles. Il en veut aux bluffeurs que sont les envoyés (τοῖς [..] ἀλαζονεύμασιν. v. 63). Tout sonne faux, en particulier la langue utilisée par Pseudartabas dont le nom contient l'idée de mensonge.

En effet, le message du grand Roi est énoncé dans un persan approximatif : *Iartaman exarxas apissona satra.* L'hypothèse avancée jadis par Wladyslaw Chodzkiewicz[31] est convaincante. Il propose la traduction suivante : « le magnifique Xerxès écrire à la seigneurie ». Il est fort probable que la majorité du public, comme Dicéopolis, ne comprenne pas grand chose à ce qui est dit. L'essentiel est de présenter l'étranger comme radicalement différent, de faire sonner une langue bizarre. On sait que le barbare est celui qui ne parle pas grec. C'est là aussi une première façon de ne pas répondre à la demande d'aide financière formulée par les Athéniens. Pour les quelques personnes à même de comprendre un minimum le persan, la phrase fait sourire, d'abord parce qu'elle est fautive d'un point de vue syntaxique, c'est du « petit persan ». Ensuite, parce qu'elle est une fin de non-recevoir, qui correspond au moderne « On vous écrira ». Le grec fautif dans lequel Pseudartabas s'exprime vient préciser le refus : « pour toi, y en a pas d'or, l'Ionianian au cul défoncé[32] ».

Cette corruption de la langue par l'étranger est contagieuse. À son contact, l'envoyé d'Athènes en perd son grec, sa langue fourche et il commet des lapsus

---

[27] οἱ βάρβαροι γὰρ ἄνδρας ἡγοῦνται μόνους / τοὺς πλεῖστα δυναμένους καταφαγεῖν (vv. 77-78).

[28] ξενιζόμενοι δὲ πρὸς βίαν ἐπίνομεν / ἐξ ὑαλίνων ἐκπωμάτων καὶ χρυσίδων / ἄκρατον οἶνον ἡδύν (v. 73).

[29] ἁρμαμαξῶν μαλθακῶς κατακείμενοι, / ἀπολλύμενοι. (vv. 70-71)

[30] ἐπὶ χρυσῶν ὀρῶν (v. 82)

[31] Wladyslaw Chodzkiewicz, « Un vers d'Arisophane : texte persan de la comédie, *Les Acharniens* expliqué », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Année 1874, 18-3, pp. 266-272.

[32] οὐ λῆψι χρῦσο χαυνόπρωκτ᾽ Ἰαοναῦ. (v. 104).

scatologiques. André Bernard a bien démonté ce processus de transformation[33]. Relatant son long itinéraire pour rencontrer le grand Roi, il présente la retraite du monarque comme un retrait : « […] il s'était cacarapaté avec son armée et, pendant huit mois, le roi étronna sur les monts d'or[34] ». Comment interpréter ce « comique coprologique » sinon par le mépris grec pour les barbares ? Il s'agit donc moins de véritables lapsus que de jeux de mots dévalorisants.

Faux étrangers et vrais profiteurs

En effet, Pseudartabas est un faux envoyé persan, son nom étant forgé sur un patronyme perse dont la fin en *-as* sonne grec. On peut le traduire par Feintartabase, comme Anne de Cremoux, ou par Blagartaban, comme Debidour, pour rendre le nom parlant à des spectateurs français. Quant aux deux personnages qui l'accompagnent, s'ils sont eunuques par leur accoutrement, ce sont aussi des Grecs que Dicéopolis démasque grâce à un jeu gestuel :

> Le Grand Roi nous enverra-t-il de l'or ? (*Pseudartabas fait signe que non.*) Alors nous sommes trompés par les Envoyés. (*Pseudartabas fait signe que oui.*) Mais ils font des signes à la grecque ; il n'y a pas de raison pour qu'ils ne soient pas d'ici. Des deux eunuques, j'en reconnais un : c'est Clisthéne, le mignon de Sibyrtios[35].

Cette farce persane est un moyen plaisant utilisé pour critiquer les Grecs. L'accusation d'homosexualité, qui revient à plusieurs reprises, se comprend alors aisément. Les ennemis d'Aristophane sont présentés comme des invertis : les Grecs de l'Assemblée favorables à la guerre, comme on l'a vu, sont qualifiés d'Ioniens au cul défoncé, les précisions données ensuite à propos de Clisthène le rendent obscène : « Oh ! il a épilé son cul qui s'échauffe volontiers[36] ». Au vers 79, Dicéopolis dénonce l'homosexualité de mise dans l'élite. Si les Perses sont censés n'accorder l'humanité qu'aux goinfres et aux ivrognes, les Athéniens, à l'entendre, ne considèrent comme

---

[33] André Bernard, « Le lapsus d'un diplomate [Aristophane, Les Acharniens, v. 82] », *Métis*, 1991, 6-1-2, pp. 115-117.

[34] ἀλλ᾽ εἰς ἀπόπατον ᾤχετο στρατιὰν λαβών, / κἄχεζεν ὀκτὼ μῆνας ἐπὶ χρυσῶν ὀρῶν. (vv. 81-82).

[35] βασιλεὺς ὁ μέγας ἡμῖν ἀποπέμψει χρυσίον ; (ἀνανεύει.) ἄλλως ἄρ᾽ ἐξαπατώμεθ᾽ ὑπὸ τῶν πρέσβεων ; (ἐπινεύει.)Ἑλληνικόν γ᾽ ἐπένευσαν ἄνδρες οὑτοί, κοὐκ ἔσθ᾽ ὅπως οὐκ εἰσὶν ἐνθένδ᾽ αὐτόθεν.καὶ τοῖν μὲν εὐνούχοιν τὸν ἕτερον τουτονὶ ἐγῷδ᾽ ὅς ἐστι, Κλεισθένης ὁ Σιβυρτίου. (vv. 113-118).

[36] ὦ θερμόβουλον πρωκτὸν ἐξυρημένε, (v. 119). Clisthène est ainsi raillé pour son homosexualité dans *Lysistrata* : οὐκ ἔσθ᾽ ὅπως οὐ Κλεισθένη βινήσομεν. « nous ne pourrons pas ne pas sauter Clisthène » (v. 1092).

des hommes que « les tapineurs et les enculés[37] ». Autrement dit les Clisthène, et les Cléon.

Les Athéniens échouent à se défaire de leurs catégories mentales, même quand ils jouent aux étrangers. On le voit avec la seconde ambassade suspecte commandée par Théôros. Il n'est pas étonnant qu'Aristophane ait choisi ce personnage. Le démagogue est associé à Cléon, lui-même brocardé par Aristophane[38] qui le présente comme un sodomite. Il n'est pas sûr que ce menteur de Théôros ait vu le roi Sitalcès. Si tel est le cas, de toute façon, il est présenté, lui aussi, sous les traits d'un « *euruprôktos*[39] », comme son double, comme un grec : « il est amoureux d'Athènes et c'est pour nous un amant véritable[40] » déclare Théôros. Si Athènes (Ἀθηνᾶ), comme la Béotie, est un nom féminin féminin, si le terme ἐραστὴς est relativement neutre, en revanche, l'exclamation, « les Athéniens sont beaux ![41] » renvoie de façon explicite aux amours entre hommes. Anne de Cremoux précise que c'est une « variation sur la formule usuelle d'amour que les hommes laissaient, à l'adresse de leurs amants, sur les murs […] ». Or, précisément ici, le roi a écrit sa déclaration sur ce support[42].

L'ambassade en Thrace est un double de l'ambassade en Perse. Toutes deux sont des mascarades et permettent de dénoncer les profiteurs de la guerre. À chaque fois, ces missions diplomatiques permettent de vivre dans le plaisir. De même qu'à la cour du grand Roi, on boit du vin dans des coupes de luxe, de même, Théôros vit en sybarite : « Pendant ce temps, je buvais avec Siltalcès[43] ». À chaque fois, on fait traîner en longueur le voyage pour toucher plus d'argent : Dicéoplis démasque le diplomate en affirmant que ce n'est pas la neige et le gel qui expliquent le retard à rentrer à Athènes, mais « un gros salaire[44] ». Aux quatre années mises pour atteindre le palais du grand Roi, il faut ajouter les huit mois que le monarque est censé avoir passés dans les monts d'or. À chaque fois encore, il est question de deux drachmes :« UN DES ENVOYÉS. - Vous nous avez envoyés vers le Grand Roi, avec une solde de deux drachmes par jour, sous l'archontat d'Euthymène[45] ». La somme dépasse le tarif habituel. Cette solde importante n'est pas celle qui a été allouée à Théôros, mais

---

[37] […] λαικαστάς τε καὶ καταπύγονας.

[38] Dans *La Paix* v. 755, il sera assimilé à une chienne, à une prostituée (οὗ δεινόταται μὲν ἀπ᾽ ὀφθαλμῶν Κύννης ἀκτῖνες ἔλαμπον,). Dans *Les Cavaliers* (v. 78), le Paphlagonien, c'est-à-dire Cléon, est doté d'un derrière béant : « l'écart par lequel il s'est fendu est tel que son cul est en Chaonie. » (Τοσόνδε δ᾽ αὐτοῦ βῆμα διαβεβηκότος ὁ πρωκτός ἐστιν αὐτόχρημ᾽ ἐν Χάοσιν), cf. vers 379-380. Voir Jean-Noël Allard, « La dérision des *euruprôktoi*. Les dimensions politiques de l'*aischrologia* comique », *Cahiers « Mondes anciens »*, 5 |2014, 22.

[39] Littéralement un « anus élargi ».

[40] ὑμῶν τ᾽ ἐραστὴς ἦν ἀληθὴς (v.

[41] Ἀθηναῖοι καλοί (v. 144)

[42] ἐν τοῖσι τοίχοις ἔγραφ᾽ (v. 144)

[43] τοῦτον μετὰ Σιτάλκους ἔπινον τὸν χρόνον: (v. 141)

[44] μισθόν […] πολύν. (v. 137)

[45] πέμψαθ᾽ ἡμᾶς ὡς βασιλέα τὸν μέγαν / μισθὸν φέροντας δύο δραχμὰς τῆς ἡμέρας (vv. 65-66)

le prix à payer pour que les faux braves viennent « culbuter », on l'a vu, la Béotie. C'est une condition *sine qua non*, comme l'indique la conjonction de subordination « si » : « si on donne à ces Odomantes une solde de deux drachmes[46] ».

Cet appétit d'argent est mis en relief par le comportement de ces pseudo-guerriers du nord, quand ils volent l'ail que Dicéopolis avait emmené avec lui à l'assemblée : « mon ail a été pillé par les Odomantes[47] ». On ne saurait totalement suivre ici Anne de Crémoux qui voit sérieusement dans ce passage « la présence de la menace barbare au sein de la cité[48] », même si Dicéopolis s'exclame : « Vous acceptez, prytanes, de me voir ainsi maltraité par ces barbares[49] ». Nous sommes dans une bouffonnerie, les guerriers sont des Grecs déguisés en Odomantes comme l'indique l'interrogation de Dicéopolis à leur arrivée : « De quelle espèce d'Odomantes s'agit-il ? dis- moi ce que cela signifie.[50] ». Quant à Théôros, on l'a vu, il est d'emblée traité de « baratineur[51] », et il ne saurait faire autre chose donc que mentir. Comme les eunuques accompagnateurs de l'Œil du grand Roi, les « Odomantes » sont chargés de cautionner un discours et de rassurer l'Assemblée, mais cette seconde farce est aussi mal jouée que la première et Dicéopolis n'est pas dupe de ce piètre spectacle. Au lieu d'être tatoués, ces Odomantes de pacotille sont donc circoncis, invention qui trahit la supercherie. Ce n'est pas la bonne différence qui a été choisie. De même, pour « faire vrai », Théôros et ses acolytes sur-jouent la nature agressive attribuée à la peuplade thrace. La scène n'est pas impressionnante, mais burlesque, dans la mesure où l'objet de l'agression est trivial et de peu de prix, des gousses d'ail. La dégradation va jusqu'à l'animalisation : on est en présence de petits coqs de combat. Les différentes éditions rappellent en effet que les coqs de combat étaient nourris à l'ail pour stimuler leur agressivité. Le « dramaturge » Théôros ayant en tête un stéréotype, celui du terrible Odomante, demande à ses complices de faire montre de violence. Mais celle qu'ils choisissent est disproportionnée, déplacée et donc ridicule.

L'étranger dans le prologue des *Acharniens* n'est donc qu'un semblant d'étranger qui permet d'utiliser les stéréotypes relatifs à la richesse, au sybaritisme ou à l'ardeur belliqueuse des Perses surtout et, dans une moindre mesure, des Thraces[52]. Ce détour par des pays barbares permet en réalité de parler de la Grèce, de ses démagogues et de ses imposteurs. Quand Dicéopolis regrette que « jamais la porte ne se ferme aux

---

[46] τούτοις ἐάν τις δύο δραχμὰς μισθὸν διδῷ, (v. 159).
[47] ὑπὸ τῶν Ὀδομάντων τὰ σκόροδα πορθούμενος. (v. 164).
[48] *Op. cit.*, p. 88.
[49] ταυτὶ περιείδεθ᾽οἱ πρυτάνεις πάσχοντά με / ἐν τῇ πατρίδι καὶ ταῦθ᾽ὑπ᾽ἀνδρῶν βαρβάρων ; (v. 167-168).
[50] ποίων Ὀδομάντων ; εἰπέ μοι τουτὶ τί ἦν ; (v. 158).
[51] ἕτερος ἀλαζὼν οὗτος ἐσκηρύττεται. « Voici un autre baratineur appelé par la voix du héraut. »
[52] Comme le remarque Dominique Lenfant, « Les Perses sont les étrangers que les auteurs grecs ont le plus évoqués » *Les Perses vus par les Grecs*, Paris, A. Colin, collection U, 2011, p. 3. On retrouve cette disproportion chez Aristophane. La séquence persane s'étend sur 64 vers, la séquence thrace sur 39 vers.

étrangers[53] », il déplore en réalité que toujours on écoute les fauteurs de guerre qui, pour leur intérêt personnel, trahissent celui de leur cité. Bellicistes, les hommes politiques au pouvoir sont incapables de se donner les moyens de leurs ambitions guerrières car ils n'ont pas d'alliés. La farce qu'ils jouent peut tromper l'*ecclésia*, mais ne fait pas illusion aux yeux de Dicéopolis. Celui-ci en tire une double leçon. D'une part, il va traiter séparément avec Sparte, d'autre part, il utilisera à son tour le déguisement : pour apitoyer le Chœur des Acharniens qui lui est d'abord hostile, il revêtira les oripeaux d'un illustre mendiant, Télèphe et les accessoires utilisés dans la tragédie d'Euripide, qu'il va trouver. Dicéopolis a dénoncé l'hypocrisie et la malhonnêteté de la classe politique en montrant que les ambassadeurs ont joué la farce des étrangers pour duper le peuple, il montre les justes joies de la paix et un exemple de réponse individuelle à une injustice collective en recourant la figure d'un héros étranger positif, un Mysien d'origine grecque, Télèphe, qui a aidé les Achéens en leur indiquant le chemin qui mène à l'ennemi, Troie.

Jean-Claude TERNAUX
Avignon Université
ICTT (EA 4277)

[53] τοὺς δὲ ξενίζειν οὐδέποτέ γ᾽ ἴσχει θύρα (v. 127).

FIGURES DE L'ALTÉRITE DANS LA COMÉDIE ROMAINE : L'EXEMPLE DU *POENULUS* DE PLAUTE

Les œuvres de Plaute (IIIe-IIe s. av. J.-C.) constituent la matrice de tout un pan de la comédie européenne moderne – on sait que Molière, pour ne citer que l'exemple le plus connu, s'en est directement inspiré pour *L'Avare* et *Amphitryon*[1]. Elles offrent à ce titre une utile mise en perspective du traitement de la figure de l'étranger dans la comédie. Qui sont les « étrangers » que met en scène la comédie ? De quelle façon ces personnages sont-ils constitués en figures d'altérité ? Est-ce leur apparence physique, leur langage, leurs actions qui les signalent comme étrangers dans le cadre de l'intrigue et pour les spectateurs ? Quels effets comiques la présence d'étrangers suscite-t-elle ? Quelle(s) fonction(s) ces personnages ont-ils dans la pièce ? Il s'agira ici, pour reprendre les termes du texte de présentation de ce colloque, de mettre en lumière « les liens existant entre la forme dramatique de la comédie et l'étranger » à partir d'une analyse du *corpus* plautinien, et, en particulier, de la comédie dite du *Pœnulus* (*Le petit Carthaginois*). On tentera ainsi de faire émerger des éléments invariants de la comédie, tant antique que moderne, mais aussi de dégager des traits spécifiques à la comédie latine que l'on ne retrouvera pas forcément, ou de façon atténuée, dans les œuvres qui, des siècles plus tard, s'en sont inspirées. Et parce que dégager les spécificités génériques de la figure de l'étranger dans la comédie passe aussi par la confrontation avec des genres contigus, nous compléterons cette étude par une incursion du côté du roman latin, en particulier le *Satiricon* de Pétrone, œuvre fortement marquée du sceau de la théâtralité.

L'« étranger » des comédies de Plaute : essai de définition *Plaute et la* fabula palliata *: enjeux identitaires*

Plaute (en latin Titus Maccius Plautus), né autour de 254 av. J.-C. et mort en 184 av. J.-C., est le premier auteur de la littérature latine dont la tradition nous ait transmis des œuvres complètes. Bien que nous disposions de peu d'informations sur lui (né en Ombrie, il fit carrière dans le théâtre à Rome, et fut peut-être acteur), 21 de ses comédies (on lui en attribue près de 130) nous sont parvenues entières, parmi lesquelles l'*Aulularia*, ou *Comédie de la marmite*, imitée par Molière dans l'*Avare*,

[1] Sur cette vaste question, on consultera avec profit les mises au point récentes (et leur riche bibliographie) de Robert S. Miola (« Roman Comedy in Early Modern England »), Céline Candiard (« Roman Comedy in Early Modern Italy and France ») et Florian Hurka (« Roman Comedy in Germany (from Humanism to Lessing) »), in Martin T. Dinter (éd.), *The Cambridge Companion to Roman Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, respectivement p. 312-324 ; 325-338 ; 339-349.

et le *Miles Gloriosus*, centrée sur le type théâtral du soldat fanfaron. Au-delà de leur caractère divertissant, ces comédies sont indissociables d'un certain nombre d'enjeux identitaires qu'il convient d'évoquer, car c'est dans ce cadre idéologique, politique et culturel que s'inscrit la figure de l'étranger. À l'origine, les comédies de Plaute ont été représentées dans le cadre public : les représentations prenaient place dans le cadre d'un rituel religieux, celui des jeux scéniques (*ludi scaenici*), donnés par la cité, ou, parfois, à titre privé, par les membres de grandes familles romaines lors de funérailles[2]. Conjuguant un terme latin (*ludi*) et un terme d'origine grecque (*scaenici* < *skènè,* « la scène », en grec) le nom de ces jeux signale leur identité mixte. Ils sont aussi appelés *ludi Graeci*, « jeux grecs », car les pièces représentées à cette occasion, comédies ou tragédies, sont traduites d'originaux grecs, et parce que les jeux appartiennent au temps de l'*otium*, le « loisir », associé à la Grèce dans l'imaginaire romain. Pour autant, ces jeux théâtraux que les Romains se figurent comme marqués du sceau de l'altérité sont, d'une part, intrinsèquement romains – ils n'ont aucun équivalent grec –, et, d'autre part, deviennent au fur et à mesure de l'expansion de l'empire, un véritable marqueur identitaire : au même titre que les thermes et les amphithéâtres, le théâtre est un bâtiment dont la présence signale, en tout lieu de l'empire, la présence de citoyens romains ou la romanisation des communautés locales. Néanmoins, l'intrigue de ces comédies, traduites, nous l'avons dit, d'originaux grecs, conserve les données de départ : bien que les personnages s'expriment en latin, ils portent des noms grecs et l'action se déroule dans une ville grecque, d'où le nom de *fabulae palliatae*, « comédies en costume grec », qui leur est donné, par opposition aux *fabulae togatae*, « comédies en toge », qui se passent à Rome. Pour autant, la Grèce que représentent ces comédies est purement imaginaire, sans aucun souci de vraisemblance ; au contraire, dans ces comédies, Plaute joue souvent du télescopage entre culture romaine et culture (censément) grecque pour en tirer des effets comiques.

Les comédies de Plaute prennent donc place dans un cadre très particulier, celui de jeux devenus une pratique identitaire romaine, mais qualifiée de « grecque » car associée au temps et aux valeurs de l'*otium*, et mettent en scène une Grèce imaginaire, sans souci particulier de réalisme. Elles sont donc indissociables de questions identitaires, ce qui doit, peut-on supposer, influencer la représentation de l'étranger. Il faut cependant savoir que la comédie latine n'est pas une comédie politique comme pouvait l'être la Comédie ancienne d'Aristophane, si bien que la représentation de l'étranger dans la comédie n'est pas forcément semblable à celle que l'on trouvera dans d'autres genres plus « politiques » comme l'historiographie ou le genre oratoire. Par ailleurs, le peu de cas fait de la vraisemblance dans la représentation des personnages grecs doit inciter à la prudence concernant les autres peuples mis en scène. Enfin, dans ce cadre hybride, mi-grec, mi-romain, qui peut être l'« étranger » sur scène ? « Étranger » pour qui ? Pour les personnages grecs de l'intrigue (auquel

[2] Pour une synthèse commode sur le théâtre latin, voir Jean-Christian Dumont et Marie-Hélène François-Garelli, *Le Théâtre à Rome*, Paris, Le Livre de Poche, 1998 et Florence Dupont et Pierre Letessier, *Le Théâtre romain*, Paris, Armand Colin, 2012.

cas un Romain sera un « étranger ») ? Pour le public romain (il s'agira, dans ce cas, de personnages ni grecs, ni romains) ? Par ailleurs, le public des comédies de Plaute était très hétérogène, composé aussi bien d'hommes que de femmes ou d'enfants, d'hommes libres et d'esclaves, ces derniers étant, par définition, non-romains, et elles étaient représentées dans toute l'Italie, puis dans toutes les provinces de l'empire[3]. Selon le temps et le lieu, la définition et la perception de l'« étranger » peuvent donc varier considérablement : deux siècles après la création de la pièce, le personnage de Hannon, le négociant carthaginois du *Pœnulus*, était forcément perçu différemment par un public romain « de souche » et par le public de la province d'Afrique, dont Carthage était devenue la capitale après la construction d'une colonie romaine sur les ruines de l'ancienne cité punique à l'époque de César. Il faut donc garder à l'esprit l'ensemble de ces éléments lorsque l'on parle de la figure de l'étranger dans les comédies de Plaute : cette figure est complexe, et sa réception par le public est sujette à variations selon les époques et les lieux.

Le peregrinus *des comédies de Plaute*

Il n'en reste pas moins que, dans les 21 comédies qui nous sont parvenues, un certain nombre de personnages sont qualifiés de *peregrini* (*peregrinus*, au singulier), l'un des termes latins désignant l'étranger, et que l'étude de ces personnages permet de mieux cerner ce qui définit l'étranger au sein de l'intrigue. Dans un article consacré à la question, Marion Faure-Ribreau met en évidence plusieurs points notables[4]. En premier lieu, le nombre peu élevé de personnages ainsi qualifiés dans les comédies de Plaute : 11 au total, dont 5 sont en fait de faux étrangers, c'est-à-dire des personnages déguisés, généralement pour duper un proxénète (le *leno*), l'un des types récurrents de la comédie latine. En second lieu, les nationalités des *peregrini* sont très diverses : le *peregrinus* peut être macédonien, syracusain, perse, arabe, spartiate, carthaginois, babylonien ; en d'autres termes, les étrangers des comédies de Plaute viennent de l'ensemble du monde grec hellénistique, ce qui reflète l'origine grecque de ces *fabulae palliatae*. Défini par sa nationalité, le *peregrinus* est souvent opposé au citoyen, le *civis*. Pour autant, « une nationalité exotique ne va pas forcément de pair avec un caractère étranger marqué[5] » : le soldat babylonien du *Truculentus*, remarque ainsi M. Faure-Ribreau, est un authentique soldat fanfaron de

[3] Sur le public de Plaute, voir T. J. Moore, *The Theater of Plautus. Speaking to the Audience*, Austin, University of Texas Press, 1998.
[4] Marion Faure-Ribreau, « *Quasi sit peregrinus* (*Persa*, v. 157) : vrais et faux étrangers dans les comédies de Plaute », in Marie-Françoise Marein, Patrick Voisin et Julie Gallego (éd.), *Figures de l'étranger autour de la Méditerranée antique. « À la rencontre de l'Autre »*, Paris, L'Harmattan, « Collection Kubaba », 2010, p. 131-138. On consultera également l'article de Pierre Sarr, « L'étranger dans la comédie romaine », in *Collection de l'Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité*, n°1, vol. 1225, 2012, p. 269-288.
[5] Marion Faure-Ribreau, *op. cit.*, p. 135.

comédie, sans marque particulière d'altérité, ni jeu comique sur sa nature d'étranger[6]. Enfin, d'autres traits d'altérité – costume, langage, mœurs – font certes partie des attributs du *peregrinus*, mais ne suffisent pas à le définir. Comme le souligne M. Faure-Ribreau, à l'exception notable de Hannon, le personnage central du *Pœnulus* sur lequel nous reviendrons plus longuement, le costume des *peregrini* est assez peu exotique et correspond avant tout au costume comique de tout voyageur (les soldats, les mercenaires voyageurs et leurs esclaves)[7]. En définitive, conclut-elle, le *peregrinus* est avant tout une « catégorie de type relationnel[8] » : un inconnu venu d'ailleurs et qui ne connaît personne, que les autres personnages pourront donc facilement duper, ou bien, dans le cas du faux étranger, un personnage capable de duper les autres grâce à son déguisement. C'est son rôle au cœur de l'intrigue et ses potentialités dramatiques qui sont exploités par le dramaturge, bien davantage que son altérité ou son exotisme.

L'étranger au cœur de la comédie : le cas du *Poenulus*
Sujet de la pièce et attentes du public

L'intrigue de cette comédie, située à Calydon, en Étolie, est typiquement plautinienne, jouant sur les rôles-types (les *personae*) et sur les procédés métathéâtraux[9]. Assez longuement introduite dans le prologue, elle est ainsi résumée par un argument acrostiche : « Un enfant de 7 ans [Agorastoclès] est volé à Carthage. Un vieillard misogyne l'achète, l'adopte, et en fait son héritier. Dans la suite, deux cousines [Adelphasie et Antérastile] de cet enfant sont enlevées comme lui, et leur nourrice avec elles. Lycus [un proxénète, ou *leno*] en fait l'emplette, et désole leur amoureux. Mais celui-ci introduit son fermier avec de l'or chez le *leno*, qu'il implique ainsi dans une affaire de vol. Arrive le Carthaginois Hannon, qui retrouve dans le jeune homme son neveu, et reconnaît ses deux filles qu'il avait perdues[10] ». On retrouve le schéma habituel des comédies de Plaute : un jeune homme dupe un proxénète pour conquérir sa bien-aimée, avec l'aide de son esclave rusé (le *servus callidus*) Milphion et, surtout, celle du fameux Hannon, qui s'avérera être son oncle et le père de la jeune fille aimée. Le dénouement est tout aussi attendu – le proxénète est dupé, le jeune homme et sa bien-aimée pourront s'unir – avec cette originalité que trois des personnages

---

[6] *Ibid.*, p. 135.
[7] *Ibid.*, p. 132-133.
[8] *Ibid.*, p. 134.
[9] Sur le *Poenulus*, voir George Fredric Franko, *The* Poenulus *of Plautus and the portrayal of Roman enemies in early Latin literature*, New York, Columbia University, 1992 et Thomas Baier (éd.), *Studien zu Plautus'* Poenulus (ScriptOralia 127), Tübingen, G. Narr, 2004.
[10] Le texte est cité dans la traduction de l'édition C.U.F. : Plaute, *Mostellaria, Persa, Poenulus*, texte établi et traduit par A. Ernout, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des Universités de France », 1970 [1938], p.170.

principaux (Agorastoclès et les deux sœurs esclaves du *leno*) s'avèrent être carthaginois, en sont ravis, et projettent de rentrer à Carthage.

La pièce est adaptée d'une comédie attribuée au poète comique grec Alexis (IVe s. av. J.-C.) et intitulée *Καρχηδόνιος* (*Karchèdonios*), c'est-à-dire *Le Carthaginois*[11]. Pour un public grec, en particulier celui du IVe s. av. J.-C., ce titre ne suscite pas d'attentes particulières : les Carthaginois sont des étrangers comme les autres, et l'on peut s'attendre à une comédie exploitant les potentialités dramatiques d'un personnage venu d'ailleurs et inconnu des autres protagonistes de la pièce. La situation n'est pas identique pour un public romain, *a fortiori* à l'époque de Plaute. Bien que la date de création de la pièce soit incertaine, oscillant, selon les hypothèses, entre 195 et 189 av. J.-C.[12], cette dernière a de toute façon été représentée à peine quelques années après la fin de la 2ème guerre punique, qui mit aux prises Carthage et Rome pendant plus de 15 ans (218-202 av. J.-C.), et se termina par une victoire romaine. Cette longue guerre, particulièrement rude, avait exacerbé l'hostilité romaine envers les Carthaginois, et ravivé des stéréotypes ethniques certainement apparus lors de la 1ère guerre punique ayant opposé les deux cités quelques décennies plus tôt (264-241 av. J.-C.). Selon ces stéréotypes[13], les Carthaginois se caractérisent par deux traits innés, la cruauté (*saevitia*) et la perfidie (souvent désignée par l'antiphrase *fides Punica*, soit la « bonne foi punique »), comme en témoigne, certes deux siècles plus tard, cet extrait du fameux portrait d'Hannibal que livre Tite-Live dans son *Histoire romaine* : « À d'aussi grandes qualités répondait un nombre égal d'énormes défauts, une cruauté inhumaine, une perfidie plus que punique, nul souci du vrai, du sacré, aucune crainte des dieux, aucun respect du serment, aucun scrupule religieux[14] ». Dans un tel contexte, le titre de la pièce devait susciter des attentes bien différentes chez le public romain de l'époque de Plaute que chez celui d'Alexis.

Encore faut-il savoir de quel titre il est question. Le titre transmis par la tradition, *Poenulus*, est un nom propre constitué de l'ethnique *Poenus*, « le Carthaginois », et d'un suffixe péjoratif *–ulus*, sur le modèle du terme *Graeculus*, « le petit Grec », « le Grécaillon », dérivé de *Graecus*. *Poenulus* pourrait ainsi se traduire par « le petit Carthaginois », les connotations xénophobes du suffixe *–ulus* étant bien réelles, sans que le terme soit pour autant une véritable insulte ; on pourrait comparer le couple *Graecus/Graeculus* au français *Italien/Rital*, par exemple. Dans le cas du *Poenulus*, le terme, porteur de connotations péjoratives, renvoie à un ennemi récemment

[11] Sur cette question, voir, en dernier lieu, William Geoffrey Arnott, « Alexis, Greek New Comedy and Plautus' *Poenulus* », in Thomas Baier (éd.), *op. cit.*, p. 61-91.

[12] Pour un point sur la question, voir Erich Woytek, « Zur Datierung des *Poenulus* », in Thomas Baier (éd.), *op. cit.*, p. 113-137.

[13] Sur ce point, voir Michel Dubuisson, « L'image du Carthaginois dans la littérature latine », *Studia Phoenicia*, 2, 1983, p. 159-167 et Georges Devallet, « L'image des Carthaginois dans la littérature latine, de la fin de la République à l'époque des Flaviens. *Perfidia plus quam Punica* », *Lalies*, 16, 1995, p. 17-28.

[14] Tite-Live, *Histoire romaine*, 21.4.9 (cité dans la traduction de P. Jal, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des Universités de France », 1988).

vaincu, vu comme « ennemi héréditaire », avec des connotations orientalisantes – Carthage, cité fondée par les Phéniciens, étant vue par les Romains comme orientale. Comment traduire ce titre pour en rendre la signification complète ? Il faudrait, dans l'idéal, trouver un terme péjoratif, légèrement xénophobe, renvoyant à un ennemi « héréditaire » ou récemment vaincu, et désignant un peuple oriental. Dans sa traduction de 2005[15], publiée deux ans après la deuxième guerre du Golfe, l'Américaine Amy Richlin choisit ainsi le titre *Towelheads*, un terme d'argot xénophobe qui signifie, dans son sens le moins péjoratif, « enturbanné » (littéralement « tête coiffée d'une serviette de toilette »), mais peut aussi se charger de connotations ouvertement racistes, comme le terme français « bicot » ou « bougnoule ». *Towelheads* peut sembler, à ce titre, un peu trop fort par rapport au titre latin, bien que deux des éléments présents dans le terme *Pœnulus* (la référence à un ennemi récemment vaincu et la référence à l'Orient) soient effectivement rendus, ce qui constitue une indéniable réussite traductologique. En ce qui concerne le français, il n'y a pas de bon titre reprenant les trois éléments requis. Une transposition possible serait, la référence à l'Orient mise à part, une comédie française des années 1920 intitulée *Le Fridolin* ou *Le Boche*. Quoi qu'il en soit, avec un tel titre, on pourrait penser que la pièce de Plaute fait écho aux événements historiques récents et joue sur les stéréotypes anti-Carthaginois réactivés à l'occasion de la 2ème guerre punique.

Il faut cependant savoir que le titre initial de la pièce, donné dans le prologue, n'est pas *Poenulus*, mais *Patruus* (*L'Oncle*), désignant ainsi le personnage central de la comédie non pas par sa nationalité, mais par ses liens de parenté avec le jeune Agorastoclès – c'est d'ailleurs le titre *L'Oncle de Carthage* qu'a choisi Florence Dupont dans sa traduction de 2019[16]. Il apparaît en fait que le titre *Poenulus* s'est imposé *a posteriori*, avant la fixation canonique des titres des comédies de Plaute établie au Ier s. av. J.-C., et sans doute après 146 av. J.-C., date de la destruction définitive de Carthage par les Romains à l'issue de la 3ème guerre punique, qui représenta le point d'orgue d'un sentiment anti-punique incarné par Caton l'Ancien et son célèbre « *Carthago delenda est*[17] ». Ainsi, même si le fait que le personnage central de la pièce soit Carthaginois était nécessairement perçu différemment par un public romain, et non grec, *a fortiori* au sortir de la 2ème guerre punique, il est cependant frappant que Plaute n'ait pas cherché à susciter d'attentes particulières chez son public en choisissant le titre de la pièce.

---

[15] Amy Richlin, *Rome and the mysterious Orient : three plays by Plautus*, Berkeley, University of California Press, 2005.

[16] Florence Dupont, *Plaute. Théâtre complet*, Paris, Les Belles Lettres, « Editio minor », 2019.

[17] Sur cette question, voir Michel Dubuisson, « *Delenda est Carthago* : remise en question d'un stéréotype », Leuven, Peeters, « Studia Phoenicia », n°10, 1989, p. 279-287.

Une figure d'altérité

Même si la pièce ne joue pas, du moins dans son titre, sur les préjugés anti-carthaginois, Hannon, le fameux oncle de Carthage, n'en est pas moins perçu comme une figure d'altérité par les autres personnages de la pièce. Quels sont les éléments qui contribuent à cette perception ? Son nom, en premier lieu, typiquement punique, et porté par plusieurs figures historiques, un nom qui, par ailleurs, renvoie inévitablement, pour le public romain, à l'un des acteurs de la 2ème guerre punique : Hannon, favorable au respect du traité de paix avec Rome, était le chef de l'opposition à Hannibal au sénat de Carthage. Son apparence physique, ensuite, ainsi que celle de ses esclaves, comme le montre ce court dialogue entre Agorastoclès, le jeune amoureux, et Milphion, son esclave, lorsqu'ils aperçoivent Hannon pour la première fois :

> Milphion – Mais qui est cet oiseau, en robes (*cum tunicis*) ? On lui a piqué son manteau aux bains publics ?
> Agorastoclès – Il a l'air d'un Phénicien.
> Milphion – Sûr, c'est un métèque. Ses esclaves sont des vieillards, des antiquités.
> Agorastoclès – Pourquoi dis-tu cela ?
> Milphion – Tu ne vois pas les types qui le suivent avec les bagages ? À mon avis, ils n'ont déjà plus de doigts.
> Agorastoclès – Pourquoi dis-tu cela ?
> Milphion – Parce qu'ils ont mis leurs anneaux aux oreilles[18].

Milphion pointe ici deux éléments du costume de Hannon et de ses esclaves qui diffèrent du costume grec (et romain), et sont perçus comme typiquement orientaux : la tunique longue (*tunicae*), au lieu du manteau (*pallium*) des personnages grecs, et les boucles d'oreilles, portées exclusivement par les femmes en Grèce et à Rome. La tunique longue possède par ailleurs des connotations négatives : dans le système de stéréotypes qui structure la vision gréco-romaine des étrangers, les Orientaux sont vus comme mous et efféminés, ce dont témoigne notamment leur costume.

Mais c'est surtout son langage qui fait de Hannon une figure d'altérité. La pièce est en effet connue pour le monologue en langue punique (une langue sémitique apparentée au phénicien) que prononce le personnage lors de son entrée en scène[19] :

---

[18] Plaute, *Poenulus*, 975-980, cité dans la traduction de F. Dupont.

[19] Le monologue de Hannon a fait l'objet de très nombreuses études, visant notamment à reconstituer le texte punique à partir de sa transposition latine présente dans les manuscrits et à en proposer une traduction. On consultera en premier lieu Maurice Sznycer, *Les passages puniques en transcription latine dans le* Poenulus *de Plaute*, Paris, Klincksieck, « Études et commentaires », n°65, 1967 ; Adrian S. Gratwick, « Hanno's Punic Speech in the *Poenulus* of Plautus », *Hermes : Zeitschrift für Klassische Philologie*, n°99, 1971, p. 73-88 et Charles R. Krahmalkov, « Observations on the Punic monologues of Hanno in the *Poenulus* », *Orientalia*, n°57, 1988, p. 55-66.

> Ythalonim ualon uth sicorathisyma comsyth
> Chym lachchunythmumys thyal mycthi baruimy sehi
> Liphocanethythby nuthi ad edynbynui
> Bymarob syllohomaloni muybymy syrthoho
> Byth lym mothyn noctothu ulechanti clamas chon
> Yssid dobrim thyfel yth chi lys chon chem liful
> Yth binim ysdybur thinnochot nu agorastocles
> Ythemaneth ihychir saelichot sith naso
> Bynny idchil liichilygubulim lasibit thim
> Bodialytherayn nynnuys lymmon choth lusim[20]

Après avoir prononcé cette partie de son monologue en punique, Hannon, qui s'avère en fait parfaitement bilingue, en livre la traduction latine au public, avant de poursuivre l'exposé des raisons de sa présence en ce lieu :

> Je supplie les dieux et les déesses qui habitent cette ville que mon voyage ici soit un voyage heureux, qu'il me conduise à mon but. Accordez-moi la grâce de retrouver ici mes filles, et mon neveu avec elles, ô justes dieux ! J'avais autrefois dans cette ville un hôte, Antidamas ; on m'a dit qu'il lui est arrivé ce qui devait lui arriver un jour ; mais on m'assure que son fils Agorastoclès est ici. J'apporte avec moi, pour la lui remettre, cette tessère d'hospitalité. On m'a indiqué qu'il habite dans les environs. Je vais m'en informer auprès de ces gens qui sortent[21].

Apercevant Agorastoclès et Milphion, il décide de s'adresser à eux en punique pour voir s'ils parlent cette langue. Milphion, le *servus callidus*, prétend comprendre les propos du Carthaginois et en livre une traduction fantaisiste à son maître, jusqu'au moment où Hannon décide de confondre l'esclave moins rusé que prévu en révélant sa parfaite maîtrise du latin. Lors de son entrée en scène, le personnage de Hannon apparaît donc comme un étranger à la fois par son costume et par son langage. Ce n'est pas une surprise pour les spectateurs, qui ont appris dès le prologue que l'un des personnages de la pièce était un Carthaginois. Il est par ailleurs possible qu'une part non négligeable d'entre eux ait reconnu à l'oreille la langue punique, sans la comprendre, voire en identifiant quelques mots. Cependant, le personnage

[20] Plaute, *Poenulus*, 930-939. Le texte est cité dans l'édition et la traduction d'A. Ernout. Ce dernier considère que les vers 940-949 sont un doublon de ce passage, et les supprime, comme d'autres éditeurs. Néanmoins, la majorité des commentateurs estiment désormais qu'il s'agit de deux versions du même texte, l'une en punique, qui daterait de l'époque de Plaute, et l'autre en néo-punique, insérée ultérieurement, probablement en même temps que sa traduction latine. Sur cette question complexe, voir, outre les références citées à la note 19, Mark Andrew Faller, « Punisches im *Poenulus* », in Thomas Baier (éd.), *op. cit.*, p. 163-202 et Rafal Rosol, « Zum Monolog des Hanno im plautinischen *Poenulus* (v. 930-960) », *Hermes : Zeitschrift für Klassische Philologie*, n°1, vol. 140, 2012, p. 89-95.
[21] Plaute, *Poenulus*, 950-960 (traduction d'A. Ernout).

est clairement présenté comme exotique, aussi bien pour les personnages de la pièce que pour les spectateurs.

Effets comiques et dimension métathéâtrale du personnage

Avec le personnage de Hannon, la figure de l'étranger se trouve donc au centre de la comédie. Quels effets comiques Plaute tire-t-il de cette altérité ? Il est frappant que – nous le disions à propos du titre de la pièce – le dramaturge ne joue pas véritablement sur la corde xénophobe, même si la figure de Hannon est tributaire d'une représentation du Carthaginois influencée par le contexte historique ; en dépit du titre ultérieurement attribué à la pièce, Hannon n'est jamais qualifié de « *Pœnulus* », et le personnage antipathique de la pièce reste le *leno* Lycus, tout grec qu'il soit. Certes, certains aspects du personnage renvoient à la vision stéréotypée du Carthaginois : le recours à la ruse, la dissimulation, en particulier lors du dialogue initial avec Milphion, où Hannon laisse l'esclave s'enferrer dans sa pseudo-traduction avant de le confondre. Ce dernier lui reproche alors sa duplicité, faisant écho à l'habituelle dénonciation de la *fides Punica* :

> Milphion – Je n'y comprends plus rien.
> Hannon – Tu comprendras mieux si désormais je te parle en latin ? Tu es sûrement un esclave, une fripouille d'esclave qui fait le malin pour se moquer d'un étranger qui vient d'arriver.
> Milphion – Et toi, tu es un escroc et un traître, tu es venu pour nous piéger, espèce d'ambidextre, tu parles deux langages à la fois, tu as une double langue, comme un serpent (*bisulci lingua, quasi proserpens bestia*)[22].

Rien de comparable, néanmoins, au portrait stéréotypé et xénophobe du Carthaginois que l'on peut trouver, à la même époque et au siècle suivant, dans l'historiographie romaine. Ce fait est moins surprenant qu'il n'y pourrait paraître, si l'on se rappelle que les comédies de Plaute sont dépourvues de dimension politique, au sens large du terme : bien qu'elles soient représentées dans le cadre civique, leurs intrigues n'ont pas de rapport avec la Rome des spectateurs, ni avec le monde romain en général. Elles n'ont pas non plus de « morale » ; le théâtre de Plaute est fondamentalement un théâtre du ludisme, reposant sur les jeux, sur le code théâtral, sur le ludisme verbal et sur le métathéâtre[23]. Il serait donc aussi vain d'y chercher une mise

[22] Plaute, *Poenulus*, 1028-1034 (traduction de F. Dupont). Voir Eugenie Li Puma, « 'Bisulci lingua' (Plauto Poen. 1034) : la doppiezza cartaginese », *Pan : Rivista di Filologia Latina*, N. S., 2, 2013, p. 35-47.

[23] Sur cette question, voir, pour les comédies de Plaute en général, Florence Dupont et Pierre Letessier, *op. cit.*, p. 194-221, et pour le *Poenulus* en particulier, Lisa Maurice, « The Punic, the crafty slave and the actor: deception and metatheatricality in the "Poenulus", in Thomas Baier (éd.), *op. cit.*, p. 267-290.

en scène des stéréotypes anti-Carthaginois que d'y lire une leçon d'humanisme ou de tolérance[24].

Le comique ne résulte donc ici ni de l'exploitation triviale de représentations xénophobes, ni de leur subversion. Assurément, le costume exotique de Hannon et de sa suite, ainsi que son langage, sont sources de surprise et de divertissement pour les spectateurs : on rit des étrangers qui ne sont « pas comme nous », rien de plus. Le dialogue en punique et latin entre Hannon et Milphion possède une force comique indéniable, la pseudo-traduction de l'esclave reposant uniquement sur des intuitions fondées sur la paronomase, et n'ayant, de ce fait, ni queue ni tête :

> Hannon – Laech lach ananim limni chot.
> Agorastoclès – Que dit-il maintenant ?
> Milphion – Qu'il a apporté des cuillers, des tuyaux et des noix (*ligulas, canalis ait se advexisse et nuces*). Il te prie de vouloir bien l'aider à les vendre.
> Agorastoclès – C'est un marchand, sans doute.
> Hannon – Assam.
> Milphion – Oui, de la viande bien grasse (*arvinam aquidem*).
> Hannon – Palu mer gad etha.
> Agorastoclès – Milphion, que dit-il encore ?
> Milphion – Qu'on lui a donné des pelles et des fourches à vendre pour la moisson (*palas vendundas sibi ait et mergas datas*), je crois, à moins que tu ne comprennes autre chose. On te l'aura, je crois, envoyé pour bêcher le jardin et couper le blé.

---

[24] Le personnage de Hannon a donné lieu à des lectures contrastées. Pour certains commentateurs, le personnage de Hannon est représenté de façon négative, caricaturale, reflétant les stéréotypes anti-Carthaginois ; voir, par exemple, Ilona Opelt, « Die punisch-lateinische Bilingue im plautinischen *Poenulus* », *Hermes : Zeitschrift für Klassische Philologie*, n°94, 1966, p. 435-442 ; Rosario Cerciello, « Messa in scena, deformazione caricaturale e meccanismo farsesco attraverso l'uso di una lingua straniera : nuovi esempi di 'Plautinisches im Plautus' », *Atti della Academia Pontaniana*, N. S., 54, 2005, p. 35-58 ; Ewa Skwara, « Hannibal 'ante oculos' ! : a comic image of an enemy », in Brita Alroth et Charlotte Scheffer (éd.), *Attitudes towards the Past in Antiquity: Creating Identities. Proceedings of an international conference held at Stockholm University, 15-17 May 2009. Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in Classical Archaeology, 14*, Stockholm, Stockholm University, 2014, p. 267-271. D'autres, au contraire, mettent l'accent sur le portrait nuancé, voire positif, que brosse Plaute, en insistant notamment sur la *pietas* de Hannon : voir George Fredric Franko, « The characterization of Hanno in Plautus' *Poenulus* », *American Journal of Philology*, n°3, vol. 117, 1996, p. 425-452 ; John Starks, « *Nullus me est hodie poenus poenior* : balanced ethnic humor in Plautus », *Helios*, n°2, vol. 27, 2000, p. 163-186 ; Nadia Ghrandi, « Plaute et l'humanisme ou un Carthaginois chez les Romains », in Bernadette Morin (éd.), *Polumathès. Mélanges offerts à Jean-Pierre Levet*, Limoges, PULIM, « Tôzai ; Hors-série », n°5, 2012, p. 249-254. Le fait qu'une même pièce, et qu'un même personnage, puissent faire l'objet d'interprétations aussi divergentes nous semble conduire à un autre type d'interprétation, fondée sur la dimension ludique et métathéâtrale du personnage, comme nous le développons *infra*.

Agorastoclès – Qu'est-ce que cela me fait[25] ?

Ce ludisme verbal, caractéristique des comédies de Plaute, est exploité davantage encore par les deux traductions récentes du *Pœnulus* précédemment évoquées, la traduction anglaise d'A. Richlin (2005) et la traduction française de F. Dupont (2019). Toutes deux considèrent, comme certains commentateurs autrefois, que la langue de Hannon est en fait un pseudo-punique, créé de toutes pièces par Plaute à partir de quelques mots réellement puniques qu'il connaissait (et que, supposent les traductrices, les spectateurs romains connaissaient également ou, du moins, pouvaient identifier comme puniques, à défaut de les comprendre) complétés par d'autres mots sonnant plus ou moins puniques/orientaux. À partir de ce postulat commun, leurs choix de traduction sont quelque peu différents, mais d'une efficacité comique comparable. Pour le monologue que prononce Hannon (qu'elle rebaptise Saddam) en entrant sur scène, et qui est, on s'en souvient, une prière, A. Richlin choisit de faire se succéder l'une des prières juives les plus connues (l'idée sous-jacente étant que 1) les spectateurs modernes reconnaîtront que c'est une prière, même sans la comprendre et 2) l'hébreu et le punique sont deux langues sémitiques) et un assemblage hétéroclite de mots étrangers sonnant plus ou moins arabe :

Saddam – Baruch Atah Adonai Eloheynu melech
ha-olom, asher kid-sha-nu b'mitz-vo-tav
v'tsi-va-nu l'had-lik ner shel yom tov.
Baruch Atah Adonai Eloheynu melech
ha-olam bo-rey p'ree ha-ga-fen.
Lollapalooza Vladimir shish-kebab
abracadabra gesundheit ish ka bibble
alakazam Aladdin Ali al-Boris
felafel casbah ooga-booga salam
salami salami baloney open sesame[26].

F. Dupont, quant à elle, traduit l'ensemble des répliques de Hannon par une succession de mots arabes passés dans la langue française, ou immédiatement identifiables comme tels par un public français. Le début du monologue de Hannon est ainsi traduit :

Hannon – *Labes kateb ramadan halouf kaleb haschisch aljezaïr alaram sahara amiral oum kalsoum al Kaaba djiad el Mansour cheb toubib baobab baraka casbah kif-kif maboul razzia chaabi achoura el Kantara babouche charia falafel intifada raï wiliaya alambic harki mufti ayatollah hadith alkazar mektoub merguez almanach hidjab raki wiliaya haïk alazar smala loukoum hadj taliban nénuphar kabyle nabab Imam sabra kanoun nadir oman sahraoui maboul ramadan harissa vizir salafi medersa azimuth sourate halal baroud harem tajine muezzin razzia Islam fellaga merinos kif-kif maghreb rebec moucharabie*

[25] Plaute, *Poenulus*, 1013-1021 (traduction d'A. Ernout).
[26] Amy Richlin, *op. cit.*, p. 231.

> *mameluk casbah salamalec mirab recif marabou kermès druze méchoui chorba rif curcuma fatima bezef burka kalif roumi moudjahid safran tarbouche couscous safari*[27].

Et le court extrait du dialogue entre Hannon et Milphion évoqué précédemment est ainsi rendu :

> Hannon – *Café tarbouche noukta*.
> Agorastoclès – Que dit-il maintenant ?
> Milphion – Il dit qu'il a apporté sur son navire des cuillers, des tuyaux et des noix. Il demande que tu l'aides à les vendre.
> Agorastoclès – C'est un marchand, j'imagine.
> Hannon – *Sarouel*.
> Milphion – Et du saindoux.
> Hannon – *Bachir fatoua diram*.
> Agorastoclès – Milphion, que dit-il maintenant ?
> Milphion – Qu'on lui a donné des bêches à vendre et des fourches pour moissonner j'imagine, sauf si tu as une autre idée, pour travailler le jardin et récolter le blé[28].

Que l'on souscrive ou non à l'idée que Hannon parle en faux punique, comme le Grand Turc du *Bourgeois Gentilhomme* parle une langue composite, agrégat de mots turcs et arabes déformés, voire créés de toutes pièces pour « sonner turc », et d'autres appartenant à la « lingua franca »[29], il est indéniable que le ludisme verbal représente l'une des grandes forces comiques du *Poenulus*[30]. Le fait que Hannon soit un étranger permet de renouveler cet élément traditionnel de la comédie plautinienne et de jouer sur les attentes des spectateurs en la matière.

Pour M.-H. Garelli, cette dimension métathéâtrale du personnage constitue l'intérêt principal de la pièce[31] : Hannon n'est pas seulement l'un des protagonistes de la comédie, il apparaît comme un double du metteur en scène. Rival de l'esclave rusé Milphion, il monte une série de ruses, inutiles du point de vue de l'action, mais permettant de le présenter en meneur de jeu, et fait cesser le jeu lorsqu'il le souhaite[32].

---

[27] Florence Dupont, *op. cit.*, p. 967-968.
[28] *Ibid.*, p. 970-971.
[29] Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, acte IV, scènes 5 & 6 et 9 à 13. Sur la langue de la « cérémonie turque », voir Sarga Moussa, « Le sabir du drogman », *Arabica*, Brill Academic Publishers, LIV (4), 2007, p. 1-14, et René Rebuffat, « Mamammouchi. La métamorphose du Bourgeois gentilhomme », *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, n°1, vol. 2007, 2009, p. 27-42.
[30] Sur le ludisme verbal dans le *Poenulus*, voir Matjaz Babic, « Fremdsprachliches in Plautus' *Poenulus* », in Renato Oniga (éd.), *Il plurilinguismo nella tradizione letteraria latina*, Roma, Il Calamo, « Lingue, culture e testi », n°6, 2003, p. 17-30.
[31] Marie-Hélène Garelli, « Un personnage à la croisée des regards : Hannon dans le *Poenulus* de Plaute », *Cahiers des Études Anciennes*, n°51, 2014, p. 183-201.
[32] *Ibid.*, p. 194.

Ne correspondant par ailleurs à aucun des rôles habituels de la comédie latine (et, avant elle, de la Comédie Nouvelle grecque), Hannon joue différents rôles alternativement : il n'est pas seulement le rival du *servus callidus*, mais assume également « le rôle dévolu dans la Comédie Nouvelle à l'étranger venu d'une autre ville (en principe une autre ville grecque), qui dénoue l'intrigue en apportant des garanties ou des indices extérieurs[33] ». Enfin, à la fin de la pièce, il triomphe de l'odieux proxénète Lycus et ridiculise le soldat fanfaron Antaménidès ; « il joue donc aussi le rôle positif dévolu au couple victorieux du jeune homme-esclave[34] ». Ainsi, le personnage de Hannon est moins exploité (ou introduit dans l'intrigue) pour son altérité en tant que telle, dont Plaute tirerait des effets comiques, que pour sa capacité, en tant qu'étranger, à offrir « une variation punique sur le code de la comédie romaine (code des personnages et code des costumes) », selon les termes de M. Faure-Ribreau[35].

Le *Satiricon* de Pétrone, ou les avatars romanesques du *peregrinus* de la comédie

Cette dimension métathéâtrale du personnage nous incite à approfondir la question des spécificités de la figure de l'étranger dans la comédie par rapport à d'autres genres littéraires. La comparaison entre la façon dont les Carthaginois sont représentés dans le genre historique a mis en lumière des intentions et des effets très différents, puisque, là où le portrait des Carthaginois que brosse un historien comme Tite-Live repose principalement sur des stéréotypes ethniques forgés au cours de la lutte fratricide entre Rome et Carthage afin de présenter le Carthaginois comme un repoussoir, dans la comédie de Plaute, l'altérité du personnage de Hannon sert avant tout le jeu sur le code théâtral, dans une perspective de variation ludique, loin des enjeux contemporains.

Une autre comparaison nous semble intéressante, celle de la comédie plautinienne et du roman latin[36], en particulier le *Satiricon* de Pétrone. Le rapprochement pourrait sembler surprenant. Plus de deux siècles séparent en effet les comédies de Plaute, écrites dans les premières décennies du IIe s. av. J.-C., de l'œuvre de Pétrone, que l'on date cette dernière de l'époque néronienne, vers le milieu du Ier s. de notre ère, ou de l'époque flavienne, au début du siècle suivant. Surtout, que peuvent avoir en commun les comédies de Plaute, œuvres relativement brèves aux intrigues et aux

[33] *Ibid.*, p. 193.
[34] *Ibid.*, p. 194.
[35] Marion Faure-Ribreau, *op. cit.*, p. 136.
[36] Le choix du terme « roman » peut sembler paradoxal, puisque le terme n'apparaît qu'au Moyen Âge, et qu'il n'existe pas, en latin, de terme propre pour désigner le genre littéraire auquel appartiendraient le *Satiricon* de Pétrone ou les *Métamorphoses* d'Apulée. Pour autant, les historiens de la littérature antique parlent depuis plusieurs siècles de « roman » grec ou de « roman » latin, et je me plie à cette convention, par commodité, même s'il serait plus exact de parler systématiquement de « fiction narrative ». Je renvoie sur cette question à la synthèse de Romain Brethes et Jean-Philippe Guez (dir.), *Romans grecs et latins*, Paris, Les Belles Lettres, « Editio Minor », « Introduction générale », p. IX-XXVI.

personnages stéréotypés, et la fiction narrative de Pétrone, œuvre de longue haleine qui devait sans doute compter 24 livres (il nous en reste l'équivalent de 2 et demi) et témoigne d'une incroyable créativité narrative et esthétique ? La comparaison n'est pourtant pas hors de propos. Si, de façon générale, les comédies de Plaute, lues et représentées sans discontinuer dans le monde romain antique, et touchant toutes les classes de la société, ont exercé une grande influence sur la littérature latine, au-delà du genre dramatique *stricto sensu*[37], elles sont de toute évidence l'une des sources d'inspiration de l'auteur du *Satiricon*, œuvre polyphonique, véritable « pot-pourri » générique (elle mêle notamment prose et vers), fortement marquée par la théâtralité[38].

Un épisode du roman montre les affinités entre comédie et fiction narrative, dans laquelle la figure de l'étranger peut, comme chez Plaute, être exploitée pour son potentiel dramatique, permettant de nourrir et de renouveler la *fabula* – le terme, qui signifie « histoire », désigne à la fois l'intrigue d'une pièce et la fiction narrative – plutôt que pour son altérité en tant que telle. Le *Satiricon* relate les tribulations de trois jeunes gens : le héros et narrateur, Encolpe, son jeune amant, Giton, et son ami Ascylte, auxquels s'ajoutent, au fil du récit, des personnages secondaires, notamment Eumolpe, vieux poète fantasque et débauché. Ces aventures, qui font voyager le héros en Italie méridionale, de Pouzzoles à Crotone, se présentent comme une succession d'impostures et de supercheries. Dans l'un des épisodes intégralement conservés (car non seulement nous n'avons conservé qu'une petite partie de l'œuvre, mais cette dernière comporte des lacunes plus ou moins longues), Encolpe et Giton accompagnent Eumolpe qui s'est embarqué sur un navire dont il s'avère rapidement que le capitaine, Lichas, ainsi qu'une passagère de marque, Tryphène, sont des ennemis acharnés des deux jeunes gens. S'étant ainsi jetés dans la gueule du loup, les deux héros débattent avec Eumolpe de la conduite à tenir, et évoquent différents scénarios possibles. Encolpe propose que Giton et lui se maquillent le visage à l'encre et se fassent passer pour des esclaves numides :

> – Eumolpe, en sa qualité de lettré, possède forcément de l'encre. Utilisons-la pour changer la couleur de notre peau, de la tête aux pieds. Ainsi, nous jouerons les esclaves éthiopiens à ton service, trop contents d'éviter les affres de la torture tout en bernant nos ennemis.
> – Et pourquoi pas nous circoncire, tant que nous y sommes, dit Giton, que nous passions pour des Juifs ? Tu peux aussi nous percer les oreilles, pour imiter les Arabes. Ou bien nous passer le visage à la craie : nous ne déparerons pas en Gaule. Comme s'il suffisait de changer de couleur pour changer de figure ! Et comme s'il ne fallait pas que tout concorde pour que le mensonge tienne

[37] Sur ce point, voir la synthèse (avec bibliographie) de Gesine Manuwald, « The Reception of Republican Comedy in Antiquity », in Martin T. Dinter (éd.), *op. cit.*, p. 261-275.
[38] Sur cette question, voir Costas Panayotakis, Theatrum Arbitri: *Theatrical Elements in the Satyrica of Petronius*, Leiden-New York-Köln, *Mnemosyne. Supplements. Vol. 146*, 1995 et Johana Augier-Grimaud, « La théâtralité dans la *Cena Trimalchionis* : esthétique du vulgaire et fracture sociale », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1, 1, 2011, p. 137-153.

> debout ! Imagine que la teinture de notre visage puisse tenir longtemps, que pas une goutte d'eau ne vienne tacher notre corps, que nos vêtements ne s'imprègnent pas d'encre, ce qui arrive pourtant souvent si on ne les enduit pas de gomme. Voyons, pouvons-nous outrageusement gonfler nos lèvres ? Nous faire les cheveux crépus au fer à friser ? Les jambes arquées ? Nous scarifier le front ? Marcher sur les talons ? Tailler notre barbe à la mode du pays ? Une couleur artificielle souille le corps sans le changer. Écoutez plutôt l'idée que m'inspire ma démence : enveloppons-nous la tête de vêtements et jetons-nous à l'eau[39].

Ce plan, rejeté au nom de la vraisemblance, de même que celui qui sera finalement adopté par les deux jeunes gens (se faire passer pour les esclaves d'Eumolpe), repose sur le travestissement (costume, coiffure, couleur de peau, démarche etc.) : Encolpe et Giton passent en revue les différents rôles d'étranger qu'ils pourraient jouer dans la comédie qu'ils veulent monter pour duper leurs ennemis. La référence au théâtre est évidente et la métaphore théâtrale est présente dans la bouche des personnages eux-mêmes : lors de l'un des nombreux rebondissements de l'épisode, Giton, menaçant de se trancher le sexe, « jou[e] […] la tragédie[40] », et Lichas, lorsque l'identité des pseudo-esclaves est révélée, s'écrie : « On nous a tendu des pièges dignes d'un spectacle de mime[41] ! » Nul doute qu'il ne faille lire dans cette insistance sur le thème du théâtre, récurrent dans l'ensemble de l'œuvre, une forme de mise en abyme, l'imposteur-metteur en scène apparaissant comme un double de l'auteur, qui, lui aussi, raconte pour faire croire : par le biais de la métaphore théâtrale, c'est la fiction qui s'exhibe comme illusion, c'est l'arbitraire des choix narratifs, soumis à l'unique critère d'une vraisemblance minimale, qui est révélé. Mais il est frappant que cette réflexion d'ordre métatextuel sur l'arbitraire de la fiction s'exprime grâce à un détour par la comédie et, plus particulièrement, par la figure de l'étranger : par la multiplicité de travestissements qu'elle offre, cette figure permet de renouveler le « stock » de rôles à disposition de l'auteur de la *fabula* – qu'elle soit théâtrale ou romanesque – et de démultiplier les possibilités d'intrigue. Dans les deux cas, le lecteur ou le spectateur oscille entre plaisir de la *fabula* – se plonger entièrement dans l'intrigue et suivre les aventures des personnages – et plaisir de goûter le jeu virtuose sur les codes génériques : dans le cas du *Satiricon*, le débat qui agite Encolpe, Giton et Eumolpe autour de la vraisemblance des scénarios qu'ils échafaudent ne fait que souligner l'invraisemblance des épisodes de travestissements et d'impostures imités du roman grec, de même que chacune des comédies de Plaute offre une variation sur le code théâtral et les potentialités dramatiques des rôles-types hérités de la comédie grecque.

---

[39] Chapitre 102, §13-16. Le *Satiricon* est cité dans la traduction que j'en ai donnée dans Romain Brethes et Jean-Philippe Guez (dir.), *op. cit*.
[40] Chapitre 108, §11.
[41] Ch. 106, §1.

Comment la figure de l'étranger est-elle traitée dans les comédies de Plaute ? Ce traitement préfigure-t-il ce que l'on trouvera dans la comédie européenne moderne ? Rappelons d'abord que les étrangers sont relativement peu nombreux dans les pièces de Plaute : le *peregrinus* n'est pas un rôle-type, et sa présence, à part dans le *Poenulus*, reste marginale. D'autre part, si l'altérité de l'étranger, que manifestent son apparence exotique (costume, accessoires, démarche) et son langage, est source d'effets comiques, elle n'est pas réellement tournée en dérision, ni dénigrée en tant que telle. Il y aurait eu d'autres façons – la comparaison avec le genre historique en témoigne – de mettre en scène la figure de l'étranger (et peut-être d'autres comédies antiques perdues le faisaient-elles) en soulignant son altérité et en reprenant des stéréotypes ethniques dans une perspective xénophobe. *A contrario*, la présence d'étrangers au sein de l'intrigue aurait pu aboutir à une leçon de tolérance et d'humanisme avant l'heure. Plaute ne fait aucun de ces choix, et préfère exploiter le potentiel dramatique de la figure de l'étranger, propre à nourrir et à renouveler la *fabula*, comme le montre de façon éclatante l'exemple du *Poenulus* : la dimension métathéâtrale du personnage de Hannon, double du metteur en scène, qui concentre en sa personne plusieurs des rôles-types de la comédie grecque, et la possibilité de variation sur le ludisme verbal qu'offre l'introduction d'une langue (réellement ou artificiellement) étrangère, intéressent bien davantage Plaute que l'altérité de l'« ennemi héréditaire » tout récemment vaincu. Comme le montrent les autres contributions du présent volume, toutes ces possibilités – jeu sur les stéréotypes, ridiculisation ou dénigrement de l'étranger, ou bien exploitation de ses capacités à renouveler l'intrigue – se retrouveront ultérieurement dans la comédie européenne moderne, sans nécessairement s'exclure les unes les autres : que l'on songe, encore une fois, à la « cérémonie des Turcs » du *Bourgeois gentilhomme*[42], qui conjugue un ludisme verbal comparable à celui du *Poenulus* à la volonté de ridiculiser les Turcs suite au camouflet infligé à Louis XIV par l'ambassadeur de la Sublime Porte l'année précédant la création de la pièce[43].

Liza MÉRY
Université Paris-Nanterre

[42] Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, acte IV, scènes 9 à 13.

[43] Sur les enjeux politiques de la pièce, voir Ali Behdad, « The Oriental(ist) Encounter: The Politics of "turquerie" in Molière », *L'Esprit Créateur*, n°3, vol. 32, 1992, p. 37-49, Marcel Gutwirth, « *Le Bourgeois gentilhomme*, comédie à double – à triple fond ? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°1, vol. 107, 2007, p. 35-44 et Ellen R. Welch, « The Specter of the Turk in Early Modern French Court Entertainments », *L'Esprit Créateur*, n°4, vol. 53, 2013, p. 84-97.

LES SUPPOSEZ DE JEAN-PIERRE DE MESMES ET LA RENCONTRE AVEC L'ÉTRANGER, ENTRE FICTION ET HISTOIRE LITTÉRAIRE

Parmi les comédies de l'Arioste, *I Suppositi* est celle qui a connu le succès le plus immédiat dans la France, et plus en général dans l'Europe[1], de la Renaissance, à en juger par le nombre de traductions et adaptations qu'elle a suscitées, ainsi que par les pièces qui s'en sont inspirées plus ou moins directement (dont les *Corrivaux* de Jean de La Taille[2]). Rédigée d'abord en prose et représentée pour la première fois en 1509 pendant le Carnaval[3], *I Suppositi* (ainsi que la première pièce de l'Arioste, la *Cassaria*) fit l'objet d'une mise en vers entre 1528 et 1532. La version en prose de la comédie fut d'abord imprimée, peu après la représentation (autour de 1510) et contre la volonté de l'auteur, par un imprimeur anonyme que l'on a identifié au XXe siècle (Bernardo Zucchetta, actif à Florence entre 1503 et 1525), puis elle circula dans plusieurs éditions romaines et vénitiennes à partir de 1524[4]. Quant à elle, la version en vers hendécasyllabes ne parut qu'en 1542 chez Agostino Bindoni à Venise[5] et ensuite, en 1551, chez Giolito de Ferrari[6].

Les deux premières versions françaises des *Suppositi*, bien qu'elles soient composées à la même époque (c'est-à-dire dans la période de transition entre le déclin de la génération marotique et l'affirmation de la Pléiade), nous intéressent dans la mesure où leurs auteurs empruntent des chemins tout à fait différents, voire opposés.

---

[1] *I Suppositi* fut en effet la première comédie représentée en Espagne à la cour de Valladolid en 1548, ainsi que la première comédie italienne traduite en anglais, par George Gascoigne (représentée en 1566 et imprimée en 1573). Voir à ce propos Domenico Lovascio, « Ariosto, Gascoigne e *The Taming of the Shrew* », in *L'Analisi linguistica e letteraria*, XVII (2009), p. 71-92.

[2] Voir l'édition de Monica Barsi in *La comédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX (1566-1573)*, « Théâtre français de la Renaissance », Ière série, vol. 9, Florence-Paris, Olschki-PUF, 1997, p. 53-126.

[3] Voir Sergio Costola, « La prima rappresentazione dei *Suppositi* di Ariosto nel 1509 », in Michele Bordin et Paolo Trovato (éd.), *Lucrezia Borgia : Storia e mito*, Florence, Olschki, 2006, p. 75-96.

[4] Pour ne citer que les plus anciennes : Rome, 1524 ; Venise, Zoppino, 1525 ; Rimini, Soncino, 1526 ; Venise, Da Sabbio, 1526 ; Venise, Bindoni-Pasini, 1526. D'autres éditions vénitiennes suivront dans les années 1530 et 1540.

[5] *Comedia di Lodouico Ariosto intitulata li Soppositi*, stampata in Vineggia, per Agustino de Bindoni, 1542 (voir la fiche dans *http://edit16.iccu.sbn.it*).

[6] Voir Gabriella Ronchi et Angela Casella, « Le "Commedie" e i loro stampatori », in Cesare Segre (éd.), *Ludovico Ariosto : lingua, stile e tradizione*, Atti del Congresso organizzato dai Comuni di Reggio Emilia e Ferrara (12-16 ottobre 1974), Milan, Feltrinelli, 1976, p. 331-345.

Jacques Bourgeois publie en 1545 une adaptation intitulée *Comédie très élégante des amours d'Erostrate et Polymneste*[7], en vers (pour la plupart des octosyllabes, mètre traditionnel des genres comiques du Moyen Âge), tandis que Jean-Pierre de Mesmes publie chez Étienne Groulleau en 1552 (mais en vertu d'un privilège royal accordé bien avant, le 30 septembre 1549[8]), une traduction beaucoup plus fidèle (certains diraient même « servile »), en prose et dans un volume qui reproduit le texte original en regard, à partir de l'édition romaine de 1524. En raison de cette plus grande fidélité, imposée pour ainsi dire par la présence du texte italien, chez de Mesmes l'action continue à se dérouler à Ferrare, alors que Jacques Bourgeois avait délocalisé l'action, de Ferrare à Avignon, sans toutefois rompre complètement les liens avec la géographie et la topographie italiennes, puisque le père d'Erostrate est toujours originaire de Catane[9].

Traduire l'Arioste à l'ombre de la *Deffense* : la rencontre franco-italienne

C'est sur cette deuxième version en prose, celle de Jean-Pierre de Mesmes, que nous allons focaliser notre attention car, si elle est dépourvue, en apparence, d'ambition et de mérites littéraires remarquables, elle naît dans un contexte littéraire effervescent, parallèlement à la *Deffence* de Du Bellay. Jean-Pierre de Mesmes fait en effet partie, avec Nicolas Denisot[10] et d'autres, d'une génération intermédiaire d'hommes, plus âgés que Ronsard et Du Bellay, qui « accompagnent » l'éclosion de la Pléiade sans vraiment en faire partie. Son rôle aurait été celui d'encourager les

---

[7] Cette pièce a été éditée par Mariangela Miotti dans *La comédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX (1541-1554)*, « Théâtre français de la Renaissance », Ière série, vol. 6, Florence-Paris, Olschki-PUF, 1994, p. 227-340.

[8] *La Comedie des Supposez de M. Louys Arioste, en Italien & Françoys*, Paris, E. Groulleau, 1552. Nous avons consulté l'exemplaire conservé à la Réserve de la BnF sous la cote Yd 5576.

[9] Voir Véronique Duché (dir.), *Histoire des traductions en langue française (XVe et XVIe siècles)*, Lagrasse, Verdier, 2015, p. 1245. À la fin du siècle, Jean Godard ira plus loin dans sa propre imitation des *Suppositi* (*Les Desguisez*, 1594), en mettant en scène uniquement des Français et en faisant de la ville de Valence le lieu de l'action, dans le cadre d'une intrigue qui suit pourtant, dans ses lignes essentielles, celle de l'Arioste. Voir Alexandre Cioranescu, *L'Arioste en France : des origines à la fin du XVIIIe siècle*, Paris, Editions des Presses modernes, 1939, t. I, p. 302-303.

[10] Sur Nicolas Denisot nous nous permettons de renvoyer à notre volume *La Plume et le pinceau. Nicolas Denisot, poète et artiste de la Renaissance (1515-1559)*, Genève, Droz, 2016. Denisot et de Mesmes ont à peu près le même âge (ils sont nés, respectivement, en 1515 et 1516) et font leurs débuts littéraires à la même époque, vers la moitié des années 1540. Les deux hommes joindront leurs forces pour honorer la mémoire de Marguerite de Navarre, dans le *Tombeau de Marguerite de Valois royne de Navarre* (Paris, V. Sertenas, 1551).

jeunes poètes à se tourner vers les modèles italiens, comme l'avait observé Alexandre Cioranescu[11]. *La Comédie des Supposez de M. Louys Arioste en italien et françoys* est prête en septembre 1549 mais sa publication, peut-être interrompue à cause de la disparition de Marguerite de Navarre (décédée le 21 décembre de la même année), à qui la famille de Mesmes était très liée, n'aboutira qu'en 1552 lorsque, après deux années de commémoration de la reine de Navarre, sous la forme de nombreux *tombeaux* collectifs, des jeunes dramaturges comme Jodelle se préparent à inaugurer le nouveau théâtre tragique et comique français.

C'est dans ce contexte qu'il faut situer cette traduction, qui doit également être mise en relation avec la production éditoriale de l'atelier d'Étienne Groulleau, particulièrement actif, dans les années 1548-1552, dans la publication de traductions de comédies latines et italiennes (il réimprime en effet deux traductions de Charles Estienne : en 1548 *Les Abusez. Comedie faite à la mode des anciens comiques, premierement composée en langue tuscane, par les professeurs de l'Academie senoise* et en 1552, *La premiere comedie de Terence, intitulee l'Andrie*)[12]. De Mesmes suit Charles Estienne dans son choix de la prose, non seulement parce qu'il a utilisé une édition de la version primitive des *Suppositi* (plus aisément disponible que la version postérieure, en vers), mais aussi, probablement, parce qu'on avait le sentiment que la prose permettait une plus grande liberté de langage, comme l'affirme Estienne dans son épître au Dauphin : « les bons personnages compositeurs de ceste Comedie [*Les Abusez*], voyants que les vers ostent la liberté du langage, & proprieté d'aucunes phrases : ont beaucoup mieux aymé faire reciter leur Comedie en belle prose (pour mieux monstrer l'efait & sens d'icelle) que de s'assubietir à la rithme[13] ».

D'autre part, la traduction des *Supposez* se situe manifestement dans la continuité du travail entamé par de Mesmes dans sa *Grammaire italienne*, qu'il publie, toujours chez Groulleau, en 1548 [1549 nouveau style]. Si les premières éditions de la *Grammaire* et des *Supposez* ne contiennent pas, dans la page de titre, de références explicites aux objectifs poursuivis par l'auteur, il en va autrement dans les éditions postérieures, dont les titres s'enrichissent de nouveaux compléments circonstanciels de

---

[11] Alexandre Cioranescu, *op. cit.*, t. I, p. 302.

[12] Ces deux traductions avaient déjà paru, respectivement, chez François Juste et Pierre de Tours à Lyon en 1543 (sous le titre de *Comédie du sacrifice des professeurs de l'académie vulgaire sénoise, nommée Intronati*), et chez Antoine Rosset et Gilles Corrozet à Paris en 1542. Estienne avait déjà publié une traduction de l'*Andria* en 1541 (*P. Terentii Afri comici Andria…*, S. de Colines et F. Estienne, 1541) mais elle apparaissait sous une forme fragmentée, sous la rubrique « *Constructio* » qui suit chaque scène de la comédie latine, voir *Histoire des traductions en langue française (XVe et XVIe siècles)*, *op. cit.*, p. 1222.

[13] « Epistre du traducteur, à Monseigneur le Dauphin de France… », *Les Abusez*, Paris, E. Groulleau, 1548, f. a_{vi} r°-v° (nous avons consulté l'exemplaire de la Bibliothèque de l'Arsenal, G.D. 1826). Le choix, de la part de l'Arioste, d'abandonner la prose en faveur du vers n'avait d'ailleurs pas fait l'unanimité auprès de ses contemporains, au moins dans un premier temps. Sur ce passage de la prose au vers, voir Pier Marco Bertinetto, « Il ritmo della prosa e del verso nelle commedie dell'Ariosto », in *Ludovico Ariosto : lingua, stile e tradizione*, *op. cit.*, p. 347-377.

but : « *pour* l'intelligence des deux langues » dans le cas de la *Grammaire italienne* (à partir de l'édition de 1567[14]) et « *pour* l'utilité de ceux qui désirent sçavoir la langue italienne », dans le cas des *Supposez* (édition de 1585) – ce qui contredit la proposition finale contenue dans le paratexte de l'édition originale des *Supposez* (« *pour* donner plus de contentement aux curieux espritz & à vous plus de passe-temps[15] »), qui présente cette traduction comme une simple curiosité et comme une source de divertissement.

Il ne fait donc pas de doute que ces deux entreprises éditoriales procèdent d'un même projet et d'une même visée didactique. On pourrait affirmer, pour reprendre l'heureuse formule de Giada Mattarucco, que Jean-Pierre de Mesmes était avant tout un vulgarisateur, dans les deux sens du mot (« *volgarizzatore, nel duplice senso della parola* »), comme le démontrent ses travaux dans le domaine de l'astronomie, où il affirme la nécessité d'aborder cette matière en langue vulgaire, plutôt qu'en latin[16]. Le public auquel il s'adresse est d'ailleurs, vraisemblablement, le même, dans les deux cas : en effet, même si la *Grammaire* et les *Supposez* sont dédiés, respectivement, à Hector Frégose évêque d'Agen et à Henri de Mesmes, que Jean-Pierre affirme vouloir distraire « de l'estude de la tetrique Jurisprudence[17] », on soupçonne que les vrais destinataires de ces efforts de promotion de la connaissance de la langue et littérature italiennes étaient les jeunes poètes de la Brigade, en premier lieu Du Bellay lui-même, qui contrairement à Ronsard, « avait tout à apprendre dans ce domaine », comme le souligne Nicole Bingen[18]. Bien qu'ils ne soient pas les dédicataires officiels des *Supposez*, Du Bellay et Ronsard ne se voient pas moins adresser des vers d'éloge post-liminaires en italien, « *Il traduttore de gli Suppositi. A i duo lumi della Poesia Francesca P. Ronsardo & Gioa. Bellaio*[19] », prétendument insérés à la suite de la traduction de la comédie pour éviter « que les pages suyvantes ne demeurassent blanches[20] ».

---

[14] Pour un recensement exhaustif des éditions de la *Grammaire italienne* nous renvoyons à l'édition procurée par Giada Mattarucco (Pescara, Libreria dell'università editrice, 2002), p. XLV-XLVI. Voir aussi Nicole Bingen, *Le Maître italien (1510-1660). Bibliographie des ouvrages d'enseignement de la langue italienne destinés au public de langue française, suivie d'un Répertoire des ouvrages bilingues imprimés dans les pays de langue française*, Bruxelles, Emile Van Balberghe, 1987, p. 174-176.

[15] *La Comedie des Supposez de M. Louys Arioste, en Italien & Françoys*, *op. cit.*, f. 2 r° (« Le traducteur au seigneur Henry de Mesmes Jureconsulte »).

[16] Jean-Pierre de Mesmes, *La Grammaire italienne*, éd. cit., p. XIX.

[17] *Ibid.*

[18] Nicole Bingen, « Jean-Pierre de Mesmes : à propos de deux contributions récentes », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. 66, n. 2 (2004), p. 331-357 : p. 342.

[19] *La Comedie des Supposez de M. Louys Arioste, en Italien & Françoys*, *op. cit.*, f. 85 v° – 86 v°.

[20] *Ibid.*, f. 85 v° (« L'Imprimeur aux Lecteurs »).

« Payer dace & peage » : la rencontre des Ferrarais et des non Ferrarais, vue de Paris

Même si la traduction de Jean-Pierre de Mesmes est très littérale, Mariangela Miotti n'avait pas tort d'affirmer qu'elle « ne manque pas de surprises[21] ». La spécialiste avait notamment attiré l'attention sur le passage du tutoiement au vouvoiement, que le traducteur opère pour éviter sans doute que le ton du texte soit perçu comme trop familier. Nous pouvons ici ajouter d'autres remarques. Tout d'abord, il est frappant de constater que de Mesmes insère par endroits, sans nécessité réelle, des expressions latines absentes du texte italien, ce qui semble révéler sa personnalité d'humaniste s'adressant à d'autres humanistes (parmi lesquels, bien probablement, les élèves de Dorat). C'est le cas de « *ubi prenus ?* » (« où le prenez-vous ? »), expression en latin de cuisine[22] employée ici (f. 32 r°) par Carion, serviteur du pédant Cléandre et, chez Rabelais, par Panurge dans *Pantagruel* (chap. XV), ou encore de « *in vestibus albis* », des mots qu'on trouve dans la Vulgate (Actes des Apôtres, 1.10) mais qui sont ici employés dans un contexte on ne saurait plus profane, dans le cadre d'une comparaison entre la rivalité en amour d'Érostrate et Cléandre et les dynamiques propres des jeux « de dez & de cartes » (f. 40 r°). On observe d'ailleurs dans cette traduction des tendances stylistiques assez constantes, par exemple une certaine prédilection pour le rythme ternaire. Pour ne citer que quelques exemples : « les barilz, marmites, & potz de cuysine » (f. 6 r°, correspondant à l'italien « *E bigonzoni, e pentole* ») ; « jeune, magnanime et de bon cœur » (f. 12 r°, pour traduire l'italien « *una giovene magnanima* »), « rues, ruelles et autres lieux » (f. 20 r°, alors qu'en italien on ne lit que « *cortile* »).

De Mesmes s'efforce aussi de conférer une plus grande intensité expressive à son texte, en ajoutant des exclamations (« O oo », f. 19 r°) ou encore des expressions censées imiter le commérage (f. 46 r° : « c'est la plus cecy, la plus cela »). Dans certains passages il semble vouloir préciser les intentions ou les sentiments des personnages, par exemple au f. 16 r°, lorsqu'il ajoute « ce m'est tout un » pour insister sur l'indifférence de Pasiphile, tout en atténuant quelque peu, au passage, le cynisme présent dans le texte italien (« *questa pratica* » étant traduit, de façon plus neutre, par « ce mariage[23] »). Parfois, le traducteur parvient également à corriger des contresens présents dans l'original italien qu'il avait sous les yeux (f. 68 r° : « J'aymerois mieulx la mauvaise grace de tout le monde que la vostre » traduit « *Voglio prima la*

---

[21] Mariangela Miotti, « Le théâtre de l'Arioste en France. *I Suppositi* », in *L'Arioste et le Tasse en France au XVIe siècle*, Paris, Éd. Rue d'Ulm, « Cahiers V. L. Saulnier », n. 20, 2003, p. 99-118 : p. 116.

[22] Voir François Rabelais, *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 1296.

[23] Voici le passage complet, dans les deux langues : « *sortischa questa pratica l'effetto che vuole, a me ne hara gratia qualunque a' essi ne rimara vincitore* » / « qu'il avienne donc de ce mariage comme il pourra, ce m'est tout un : car je seray tousjours en la grace du victorieux ».

nimicitia vostra, che quella de tutti gli huomini del mondo[24] »), ou bien à éclairer le sens de passages quelque peu obscurs (f. 65 r° : « competiteurs de la fille d'un de noz bourgeois qu'ilz vueillent avoir pour femme » traduit *« competitori d'una moglie figlia d'un cittadino nostro* »).

Cependant, ce qui nous intéresse le plus dans le cadre d'un volume sur « la comédie et l'étranger », c'est le traitement des toponymes. Le traducteur avait manifestement compris l'importance de la géographie de la péninsule italienne et de la rencontre avec l'« autre » qui en résulte, car il intervient à plusieurs reprises pour insérer des toponymes absents dans l'original italien, sans doute pour des raisons de clarté et pour permettre aux lecteurs français de suivre plus facilement l'intrigue. La comédie des *Suppositi* en effet, si elle abandonne la riche et exotique géographie méditerranéenne de la *Cassaria* pour revenir à Ferrare[25], ne joue pas moins sur les échanges (de propos mais aussi de rôles et d'identités) entre des ressortissants de plusieurs États italiens, qui pour transiter d'un État à l'autre sont soumis aux péages et aux abus des gabeleurs et parfois risquent leur vie[26], ainsi que sur la rencontre entre Ferrarais et non Ferrarais, problématique car nourrie de préjugés et, par conséquent, de malentendus. Deux des personnages n'ont d'ailleurs pas de nom et ne sont caractérisés que par leur origine, à savoir le Siennois et le Ferrarais, ce dernier se chargeant de défendre les institutions et les mœurs de sa ville, souvent mises en question par les autres personnages (le toponyme « Ferrara » pouvant être interprété comme « *fé rara* », c'est-à-dire, foi ou confiance rare) et, indirectement, par l'Arioste lui-même[27].

---

[24] Il faut toutefois préciser que ce contresens, présent dans le texte italien qui figure en regard de la traduction de Jean-Pierre de Mesmes, n'apparaît pas dans l'édition romaine de 1524, où on lit : « *Voglio prima che la nemicitia tua, quella de tutti gli huomini del mondo* » (voir *Comedia di messer Lodouico Ariosto Ferrarese intitolata li Soppositi*, Stampata in Roma, a di XXVII de settembre nellanno 1524, f. XXXI v°, exemplaire consulté : Rome, Biblioteca Casanatense, *P(MIN) XI 9, également disponible en version numérique). L'édition Morlacchi des *Commedie* (Ludovico Ariosto, *Commedie, I. La Cassaria, I Suppositi (in prosa)*, éd. Luigina Stefani, Pérouse, Morlacchi, 2007) qui reproduit l'édition critique de Casella, Ronchi, Varasi (Milan, Mondadori, 1974) donne la leçon « *Voglio, prima che la inimicizia tua, quella di tutti li uomini del mondo* ».

[25] Sur ce sujet voir Eleonora Stoppino, « Dischronic Mediterranean : Space and Time Negotiations in Ariosto's Comedies », *Illinois Classical Studies*, vol. 40, n. 2 (Fall 2015), p. 391-405.

[26] Le marchand siennois risque sa vie pour aller de Padoue à Ferrare, d'abord en barque, puis sur les routes. Sur le thème du voyage et sur les références topographiques dans les comédies de l'Arioste, on peut consulter Georges Ulysse, *Théâtre et société au Cinquecento : les rapports sociaux dans la comédie italienne de la fin du XVe siècle au premier tiers du XVIe*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1984, p. 1246-1250.

[27] « *[…] assegnato a Ferrara un difensore d'ufficio, l'Ariosto non risparmia le più gravi insinuazioni contro tutti i funzionari ferraresi* », écrit Siro Ferrone, « Sulle commedie in prosa dell'Ariosto » in *Ludovico Ariosto : lingua, stile e tradizione*, *op. cit.*, p. 391-425 : p. 401. Le jeu de mots « *Ferrrara » / « fé rara* » avait déjà été exploité dans des poèmes

Le Siennois incarne le personnage de l'étranger qui, ignorant tout des contrées qu'il visite, se laisse aisément tromper, consentant à jouer un rôle qui pourrait lui causer bien des ennuis, dans ce cas assumer l'identité du faux Philogone. Quant aux autres étrangers de la pièce, l'Arioste (et son traducteur, bien sûr) se plaît à souligner leurs comportements surprenants ou inappropriés. Sur eux pèsent des soupçons d'homosexualité ou d'efféminement. Le vrai Philogone, originaire de Catane, peut être considéré comme un représentant du type comique du « père indulgent[28] », mais dans la pièce il est tourné en ridicule pour l'affection excessive qu'il éprouve pour son fils et qui conviendrait davantage à une mère qu'à un père (« c'est chose commune & humaine d'aymer les enfans, mais de les mignarder si fort c'est acte feminin », lui dit le Ferrarais, f. 53 r°). Quant à Cléandre, dont nous savons qu'il vient de la ville d'Otrante, Dulipe rapporte une fausse rumeur, selon laquelle les désirs du vieillard auraient pour objet véritable non pas Polimneste mais bien les « jeunes gars » qu'il pourrait « attirer » (f. 36 r°) par l'intermédiaire de la jeune fille. Cela s'explique par le fait que Cléandre cumule les rôles de vieillard amoureux, de père (car il a perdu un enfant lors du sac d'Otrante, qu'il retrouvera à la fin de la pièce) et de pédant, ce dernier personnage étant souvent caractérisé comme homosexuel dans les comédies italiennes[29]. *I Suppositi* réserve également quelques références malveillantes à l'« autre » par excellence, c'est-à-dire au Juif, caractérisé en tant qu'usurier et avare (« CLE[ANDRE]. Je te donneray ma foy en gage. / DUL[IPE]. Quel gage ! le juif se garde bien de prester argent dessus », f. 33 r°) ou assimilé aux couches les plus misérables de la société (« quelque malotru ou pitault ou quelque Juif », f. 38 r°).

Tout cela est transposé dans la traduction de Jean-Pierre de Mesmes, à ceci près que Ferrare finit elle-même par devenir une ville étrangère aux yeux du public français. Comme nous l'avons dit, le traducteur s'efforce d'être précis dans ses références géographiques et topographiques, si bien que l'itinéraire du vieux Philogone, de la Sicile à Ferrare, est décrit d'une façon plus claire que dans l'original italien (f. 51 r°) et certains toponymes sont répétés plus souvent, afin d'offrir aux lecteurs français un plus grand nombre de points de repère (par exemple, il traduit « *quel Senato* » par « Senat de Siene » au f. 25 r°, ou encore « *presa de la mia patria* » par « prise d'Ottrante », au f. 84 r°). Il conserve également les références aux péages, par un calque du mot italien « *datio* » auquel il fait suivre, dans un binôme synonymique, le mot couramment employé en français (« dace & peage », f. 51 r°). Toutefois, malgré cette attention pour les toponymes, le traducteur ne parvient pas à restituer toutes les allusions présentes chez l'Arioste. Ainsi, sa traduction de « *Bari* » par « trompeurs » (f. 76 r°), bien que correcte, renonce à l'allusion à la ville des Pouilles, dont le nom est évoqué en relation avec celui de Ferrare (et surtout avec son étymologie satirique « *fé rara* »).

---

antérieurs à la comédie de l'Arioste, notamment dans un sonnet anonyme parfois attribué à Saviozzo (*ibid.*, p. 403, n. 47).

[28] Voir Madeleine Lazard, *La Comédie humaniste au XVIe siècle et ses personnages*, Paris, PUF, 1978, pp. 146 *sq*.

[29] *Ibid.*, p. 266.

Pour conclure, la comédie des *Supposez* est doublement un lieu de rencontre entre étrangers : au niveau de l'intrigue, entre Ferrare et les autres États italiens et surtout, au niveau de l'histoire littéraire, entre France et Italie, car la traduction de Jean-Pierre de Mesmes, conçue à l'ombre de la *Deffence* de Du Bellay, contribue à jeter un pont entre les deux pays et à ouvrir la voie au nouveau théâtre original en français qui allait sous peu être inauguré par la *Cléopâtre captive*, dans le but de rattraper le retard accumulé vis-à-vis des Italiens dans le domaine théâtral. Qui plus est, étant donné que *I Suppositi*, « *una delle commedie erudite più derivative* » selon Lovascio[30], doit beaucoup aussi bien aux *Captives* de Plaute qu'à l'*Eunuque* de Térence (ainsi qu'à d'autres pièces des mêmes auteurs[31]), on peut affirmer que, grâce à cette traduction, les Français avaient la possibilité d'accéder non seulement à l'Arioste mais aussi, indirectement, à la grande tradition comique de l'Antiquité latine.

Daniele SPEZIARI
Université de Vérone

[30] Domenico Lovascio, « Ariosto, Gascoigne e *The Taming of the Shrew* », *op. cit.*, p. 72.
[31] Angela Casella a en effet montré que l'Arioste puise dans dix-neuf comédies de Plaute et dans six de Térence, en plus des emprunts à dix-neuf nouvelles de Boccace, voir Angela Casella, « Introduzione », in Ludovico Ariosto, *Commedie*, Milan, Mondadori, 1974, p. XXI.

« *PRO BONO MALUM* » : LE NÉGROMANT VENU D'AILLEURS

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Sì ad alto il negromante batte l'ale,
Ch'a tanta altezza a pena aquila sale.

A Ferrare qui reste dans le cœur

L'Arioste est l'auteur d'une constellation de comédies qu'il écrit et réécrit dans la dernière partie de son existence visant non seulement le succès à la Cour des Este[1], mais pour une raison plus profonde et intime, son désir de refonder le genre comique, de le rendre plus moderne, plus ancré au réel, à la « *realtà effettuale* [2] » Il faut donc avant tout souligner sa place capitale en tant qu'auteur de théâtre – et non seulement

[1] Il les envoie aussi « à l'étranger », il fait parvenir son *Negromante* revu au Pape qui se garde bien de mettre en scène une pièce émaillée de critiques au pouvoir politique et religieux ; aux Gonzague qui refusent aussi de mettre en scène des comédies en vers. Sur les comédies de l'Arioste, voir E. Bottasso, « Le Commedie dell'Ariosto *nel teatro francese del Cinquecento* », *Giornale storico della letteratura italiana*, 28 (195I), pp. 52-80 ; L. Ariosto, *Commedie*, édition par Cesare Segre, Turin, Einaudi ("Classici Ricciardi", 28), 1976 ; L. Ariosto, *Le Commedie*, éd. Andrea Gareffi, Turin, UTET, 2007 ; L. Ariosto, *Tutte le Commedie*, édition par Luigina Stefani, Perugia, Morlacchi editore, 2014 ; F. Sberlati, « I servi e l'"asina". Figure del teatro ariostesco », *Rivista di letteratura italiana*, 32/1, 2014, p. 31-53.

[2] Voir le beau livre récent de I. Campeggiani, *L'ultimo Ariosto. Dalle « Satire » ai « Frammenti autografi »*, Pise, Edizioni della Normale, 2018.

de la magnifique *tela* de *l'Orlando Furioso* - en tant que genre et en tant que langage dramatique. La réélaboration de ses comédies, qui court parallèle à la révision de l'*Orlando furioso*, est très importante, les variantes de la *Cassaria* par exemple ajoutent une dimension religieuse absente dans sa première version[3] qui rend compte de l'évolution de la pensée de l'Arioste, de « *l'ultimo Ariosto* » où la Fortune est remplacée par Dieu et que l'on retrouve aussi dans le *Negromante* où le thème de la Fortune est repensé. La Fortune n'aide sûrement pas les audacieux et notamment le « *baro* » (le tricheur, le *trickster*) Iachelino (Temolo, le personnage le plus lucide le définit ainsi) qui, de trompeur devient trompé, et doit, notamment dans la seconde version, honteusement s'enfuir, seul, pour éviter d'être pendu.

L'Arioste ajoute dans la seconde version de la pièce, commencée en 1509, achevée en 1520[4], trois nouvelles scènes dans lesquelles il retient sur la scène le personnage central, le Négromant, afin de démontrer l'inutile et arrogante illusion de l'homme convaincu de pouvoir saisir la Fortune (*Negromante*, II, 5, vv. 2090-93), mais aussi sa vaine illusion de pouvoir dominer le réel et de régir son destin. Ce qui frappe c'est que, même après que les supercheries du faux magicien ont été dévoilées, une atmosphère de fatalisme plane sur ce texte qui est foncièrement ambigu[5], tout comme reste ambigu le rapport de son traducteur Jean de la Taille avec la « Necromantie » qui sous-tend son œuvre peuplée de Pythonisses, de Nécromanciens et de devins et sur lequel nous reviendrons [6].

La frontière entre le bien et le mal reste toujours indéfinie chez l'Arioste. Le dernier Arioste est un Arioste désenchanté, ironiquement désenchanté, désabusé, qui, dans ses *Cinque canti,* exprime tout son ressentiment envers ses maîtres (Segre parle de *ferita,* de blessure)[7] et évoque la crise politique en acte par l'emploi des icônes que les Este utilisaient pour auto-célébrer leur pouvoir dans une sorte de renversement secret sous-tendu d'une critique corrosive. *Pro bono malum* est sa devise. Lodovico prend tristement acte de la perte des valeurs que l'humanisme avait conquises

---

[3] Il y évoque Dieu et la parabole de l'enfant prodigue ; Volpino est, dans ce texte, une sorte de Tartuffe *ante litteram* qui fait recours à un langage religieux hyperbolique pour mieux tromper les autres, une solution comique aux objectifs évidents. Voir I. Campeggiani, op. cit., *passim* et A. Casadei, *Una nuova edizione della* Cassaria *in versi*, *Italianistica*, 35/1, 2006, p. 209-210.

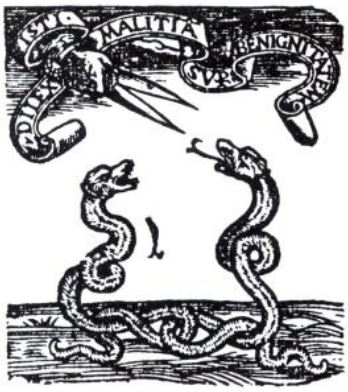
[4] Nous avons utilisé l'édition vénitienne de Zoppino (Z) : IL NEGROMANTE. / COMEDIA DI MES- / SER LODOVICO ARIOSTO. / (Portrait du Poète) / MDXXXV; *explicit* (fol. 35r): In Vinegia per Nicolo d'Ari- / stotile detto Zoppino. / M.D.XXXV. Sur les différents exemplaires conservés voir : http://edit16.iccu.sbn.it/scripts/iccu_ext?fn=10&i=2581.Voir le Catalogue des éditions de Zoppino in L. Baldacchini, *Alle origini dell'editoria in volgare. Niccolò Zoppino da Ferrara a Venezia. Annali (1503-1544),* Manziana, Vecchiarelli, 2011, n. 339, p. 278 (cité comme Baldacchini, *Annali*).

[5] Voir I. Campeggiani*, op. cit*., p. 318 et G. Ferroni*, Il testo e la scena. Saggi sul teatro del Cinquecento,* Rome, Bulzoni, 1980 e Id.., *Ariosto*, Rome, Bulzoni, 2008.

[6] Sur cet aspect voir F. Lecercle, *Le Retour du mort. Débats sur la sorcière d'Endor et l'apparition de Samuel*, Genève, Droz, coll. « Les Seuils de la modernité », 2011.

[7] Cf. Ariosto, *Satire*, éd. C. Segre, Turin, Einaudi, 1987, p. VII.

(le prologue du *Négromant* naît sous le signe d'Orphée et évoque la dialectique *humanitas/feritas,* un thème qui sera repris dans ses *Satire*[8]), de l'existence d'un gouffre moral et il s'identifie – *pro bono malum* – au juste persécuté qui doit se défendre des ennemis, des serpents du célèbre emblème de son imprimeur de' Rossi[9].



Le rire du *Negromante* est un rire noir amer, un rire irrégulier, typique de la Renaissance ferraraise, irrégulière et inquiétante, étrangère elle aussi à la *doxa* de la Renaissance souriante et printanière de Sandro Botticelli[10]. Un rire à la Dosso Dossi[11].

---

[8] N. Campanini, « Primo prologo al *Negromante* (1520) », in *Ludovico Ariosto nei prologhi delle sue commedie. Studio storico e critico*, Bologna, 1891, p. 113-148.

[9] Sur la marque de l'imprimeur ferrarais de' Rossi, voir R. Gorris Camos, « *Cominus~Eminus* : les pages de titre des imprimeurs-libraires ferrarais », in *La Page de titre à la Renaissance*, *Treize études suivies de 54 pages de titres commentées et d'un lexique des termes relatifs à la page de titre*, J.-F.-Gilmont et A. Vanautgaerden éd., « Nugae humanisticae sub signo Erasmi » n. 6, Turnhout, Brepols, 2008, pp. 95-153. Sur l'*impresa* des abeilles et des serpents, voir : R. CeseranI, « L'impresa delle api e dei serpenti », *Modern Language Notes*, 102, 1988, p. 172-186. Sur la devise voir : A. Casadei, « *Il "Pro bono malum" ariostesco e la Bibbia* », *Giornale storico della letteratura italiana*, 173, 1996, p. 566-68 repris in *Id.*, *La fine degli incanti. Vicende del poema epico cavalleresco nel Rinascimento*, Milan, 1997.

[10] Sur cet humanisme « irrégulier » voir notre « Un humanisme "irrégulier" : le défi des humanistes ferrarais », in *L'humanisme à l'épreuve de l'Europe (XVe-XVIe siècle)*, Actes du Colloque organisé par Denis Crouzet, Elisabeth Crouzet-Pavan, Philippe Desan et Clémence Revest, Paris, Sorbonne, 26-27 janvier 2018. Voir aussi notre « Malinconie botticcelliane : de la réflexion de Eugenio Garin aux réflexions contemporaines sur l'humanisme tragique » in *Renaissances. Mots et usages d'une catégorie historiographique*, Paris-Nanterre, 13-14 mai 2019, V. Ferrer et J.-L. Fournel dir.

[11] Sur Dosso Dossi, voir V. Farinella, *Dipingere farfalle. Giove, Mercurio e la Virtù di Dosso Dossi : un elogio dell'otium e della pittura per Alfonso I d'Este*, Firenze, Polistampa, 2007 repris in *Id.*, *Alfonso d'Este. Le immagini e il potere,* Milano, 2014. Voir aussi *Dosso Dossi.*

Une tradition qui a pourtant fait du *serio ludere* l'une de ses connotations principales, dans la lignée d'Alberti qui est d'ailleurs l'une des sources du *Negromante*[12]. Alberti, comme Érasme, cite comme exemple de folie humaine la croyance dans les « *magiche* sciocchezze » et met en ridicule la naïveté des hommes prêts à croire à tout (Camillo Pocosale est un nom parlant comme le Fessenio de la *Calandria,* autre référence intertextuelle de l'Arioste), mais surtout la fragilité de la raison humaine.

La Lena est une pièce amère et mélancolique, l'histoire d'une femme qui veut se délivrer de sa condition de femme exploitée et humiliée (sœur jumelle de la vieille courtisane de Du Bellay[13]). L'importance de la condition féminine pour le dernier Arioste est connue (cf. le *Proemio* des femmes, canto XXXVII), mais s'il semble éprouver une certaine sympathie pour les perdants (Contini parle toutefois de « *scherno senza caritas* »), il reste que ses comédies, du *Negromante* à *La Lena*, exorcisent la peur de l'autre, de celui qui est différent, de l'étranger, dans notre cas, du Negromante qui est un juif venu d'Espagne et qui aime se présenter, selon les *topoi* de la tradition charlatanesque, comme Grec ou Egyptien[14].

Le texte souligne d'ailleurs souvent « son estranéité[15] » et son vagabondage qui est celui d'« un pover forestier », un « *Spagnuol dotto* » (IV, 2, v. 1409), membre de l'extravagante communauté des charlatans qui vont par-ci par-là comme

---

Rinascimenti eccentrici al Castello del Buonconsiglio a cura di Vincenzo Farinella, con Lia Camerlengo e Francesca de Gramatica, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2014.

[12] Cf. l'éd. L. Stefani, éd. cit., p. 73, mais l'Arioste utilise aussi le *Vaticinium* de Alberti, *ibid.*, p. 78.

[13] LA LENA. CO-/MEDIA DI MESSER/LODOVICO ARIOSTO. /[portrait de l'auteur]/MDXXXV// D8v°: In Vinegia Per Nicolo d'Ari/stotile detto Zoppino./ MDXXV. Cf. BALDACCHINI, Annali, mn. 338, p. 278. Cf. ARIOSTO, *La Lena ou l'entremetteuse*, traduction de Cécile Berger et Jean-François Lattarico, Allia, Paris, 1999. Voir sur la *Lena*, A. Gareffi, « *La Lena,* commedia ad orologeria », in *L'uno e l'altro Ariosto. In corte e nelle delizie*, a cura di G. Venturi, 2011, p. 227-237. Sur le personnage de la vieille courtisane chez Du Bellay, voir l'édition de Loris Petris des *Divers Jeux rustiques*, in *Œuvres complètes*, IV, Paris, Champion, sous presse et ID., *Je les veulx à l'italienne* : Joachim Du Bellay et ses modèles italiens dans les *Divers Jeux rustiques* », in *"Le Cygne". Du Bellay et l'Italie*, Actes des Colloques de Vérone, DUBI I-III, réunis par Rosanna Gorris Camos et Daniele Speziari, Vérone, « Sidera », Gruppo di studio sul Cinquecento francese, 2020.

[14] La Taille traduit dans sa version : « Il est vraiment Juif, et de la race de ceux qui furent chassés de la Castille », voir L. Ariosto, *Le Négromant*, texte édité et présenté par Fr. Rigolot, in *La comédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, *Théâtre français de la Renaissance*, Première Série, vol. 9 (1566-1573), Florence-Paris, Olschki-PUF, 1997, p. 127-207 : p. 168, l. 469. Sur le personnage du charlatan, voir la Thèse de Matteo Leta, *Mages, alchimistes et charlatans dans la littérature de la Renaissance,* sous la direction du Professeur Frank Lestringant (Sorbonne-Université) et du Professeur Nuccio Ordine (Università libera della Calabria), Paris, Sorbonne-Université, octobre 2019.

[15] Voir « *L'Estranéité* », *Studi di Letteratura francese*, numéro dirigé par Matteo Majorano, Florence, Olschki, XXIV, 1999.

« *Cingheri* » (II, 3, v. 658), gitans (que La Taille traduit « comme *sangliers* »…[16]), et de la prostituée exploitée, mais fière et orgueilleuse de son rôle. Lena est mise en ridicule, comme Iachelino, mais elle ne peut pas toutefois être exclue de la société, bannie, comme le Négromant, car elle incarne la répétitivité et le malheur d'une condition sordide. Tout ce qui reste en dehors de la Cour est pour l'Arioste, autre, connoté d'une certaine vulgarité de langage, de ce *« parlato* » qui connote ses *Satire*, de vices, notamment d'une excessive sensualité qui apparaît dans le langage, les jeux de mots qui mettent à rude épreuve le traducteur qui les exorcise, les atténue (« *porca* » devient « vilaine » ; « *impotenzia* » devient « indisposition » pour impotence) mais dont, par le miracle du théâtre, on entrevoit l'humanité, la solitude, l'exclusion, l'« estranéité ».

Le *Negromante* qui deviendra, dans son enième voyage, cette fois à l'étranger, le *Négromant*[17] de Jean de la Taille (1572) est un personnage « étranger » par excellence, étrange et inquiétant par sa tenue noire ou rouge[18], mais toujours spectaculaire, presque luxueuse, exotique, un masque utile à tromper les gens (comme celle des médecins, selon une tradition bien vivante de Rabelais à Montaigne).

Il devient la brillante incarnation de la figure ambiguë du charlatan, souvent acteur ou « dangereux » sorcier, médecin des pauvres ou vendeur de remèdes, de plantes et de simples, dans la littérature italienne et française du XVIe siècle. Son savoir oscille dans la pièce, dans une confusion savamment entretenue entre différentes disciplines « magiques », entassées pêle-mêle par l'Arioste, qui connaissait bien la différence entre Magie et Astrologie, Alchimie et Médecine, mais qu'il confond et mélange délibérément pour mettre en doute le fondement et surtout la fragilité de l'homme qui, bien que doué de « raison et oraison », est non seulement incapable de modifier son destin, mais il est fragile et victime de ses propres illusions (*OF*, XXXV, 85). La confusion est évidente dans la définition des savoirs du Negromante qui est d'abord « *fisico* » pour devenir ensuite « *astrologo* », dans la deuxième version où la définition est sous-tendue des échos de la polémique anti-astrologique :

---

[16] Sur la traduction du *Négromant* par La Taille et ses aspects linguistiques, voir R. Benedettini, « *Il Negromante* de l'Arioste traduit par Jean de La Taille », *Italique. Poésie italienne de la Renaissance*, *Revue de la Fondation Barbier-Mueller*, Genève, Droz, vol. XIII, 2010, p. 81-104 et l'éd. Rigolot, éd. cit.

[17] LE NEGROMANT, / COMEDIE DE M. LOUIS / ARIOSTE, NOUVELLEMENT MISE / en François, par Iehan de la / Taille de Bondaroy, in La Famine, ou les / GABEONITES, / Tragedie prise de la Bible, et / suivant celle de Saül. / Ensemble plusieurs autres Oeuvres poëtiques, de / IEHAN DE LA TAILLE de Bondaroy gentil- / homme du pays de Beauce, & de feu Iaques de la / Taille son frere, desquels oeuvres l'ordre se void en la / prochaine page. / (marque éditoriale : arbre avec devise en grec) / A PARIS. / Par Federic Morel Imprimeur du Roy. / M.D.LXXIII. /Avec Privilege dudit Seigneur (BnF, Rés. Y^2 1818-1822). Voir l'édition par F. Rigolot, J. de La Taille, *Le Négromant*, texte édité et présenté par F. Rigolot, in *La comédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, éd. cit., p. 127-207.

[18] Cf. M. Leta, « L'apparence du charlatan », in *Mages, alchimistes et charlatans*, *op. cit.*, p. 80-108.

N 1 FISICO negromante
N 2 ASTROLOGO
LT Le Physicien ou Negromant.

Nibbio son serviteur résume ses prétendues compétences dans une liste paradigmatique :

Faccia professione di Philosopho,
D'alchimista, di Medico, di Astrologo,
Di Mago[19]*, & di scongiurator' de spiriti ;*
E sa di queste, e de l'altre scientie
(Benche si faccia nominar il Fisico)
Che sa l'Asino, el Bue di sonar gli organi:
Ma con un viso, piu di un' marmo immobile
Ciancia, e menzogna, e non con altr'industria
Aggira, & avvilupa il capo, a gl'huomeni

(II, 2, vv. 647-655 ; Z. f. 13 r.)

Dans la scène I, 3, 393-394 où il est question de « *porre in un cadavere uno spirto* » (cf. le Ruffo de la *Calandria*, II, 3 qui lui aussi prétend se servir d'un esprit, « s*pirito* »), il évoque une panoplie d'objets et de substances nécessaires aux pratiques magiques de l'apprenti sorcier : cadavre, veau noir, robes sacrées (« *manipoli, stola, camice amitto* », des vêtements liturgiques, sacerdotaux évoquant l'ironie anticléricale de l'Arioste), pentacle (étoile à cinq pointes), vaisseaux d'argent, plantes, « erbe varie », « *vari gummi* » (substances résineuses).

Le Négromant est un Magicien (II, 1) qui sait faire reluire la nuit et obscurcir le jour, « *la terra movere* » (v. 536), rendre invisible et se rendre invisible (v. 545), transformer les hommes et les femmes en animaux (v.546 sq.) ; « *far miracoli* » (v. 637), convoquer les esprits, dans une sorte de délire d'omnipotence qui annule, par la démesure, par l'ironie de l'Arioste, son pouvoir. Ce ne sont, selon l'Arioste, que « *favole* » (v. 542, v. 765…[20]).

---

[19] Le mot « *Mago* » revient au moins trois fois. Sur la magie chez l'Arioste**,** voir M. Urbaniak, « La Magia del Furioso », in *Galassia Ariosto*, *http://galassiaariosto.sns.it/percorsi/magia-furioso* ; D. Verardi, « Ludovico Ariosto e le "magiche sciocchezze". Incanto e disincanto dell'astrologia nel Rinascimento », in *"Al suon de mormoranti carmi." Magia e scienza nell'epica tra Cinque e Seicento,* a cura di Tancredi Artico, Angelo Chiarelli, Manziana, Vecchiarelli, 2019, p. 21-41.

[20] Le mot « *favole* » revient comme un refrain dans le texte du *Negromante* (Z., ff. 6, 18, 21, 29, 51). On trouve la même ironie dans la *Vaccaria* de Ruzante, II, 4, 116-124 : « *Che mestiero è quello ?* », « *spiritario, cataorario, tresorario* », où la déformation des mots engendre le comique. Voir aussi la *Calandria*, III, 15 : « *Bisogna accozzare stelle, parole, acque, erbe, pietre* ». Dans ces textes le discours magique reste toujours très général, loin de l'érudition et de la précision des références par ex. de Le Loyer dans *Le muet insensé*. Voir l'édition par Anna Bettoni et D. Gentili, in *La Comédie à l'époque d'Henri III (1576-1578)***,** « Théâtre français de la Renaissance », Florence, Olschki, II, 7, p. 36-163.

La littérature comique et l'univers de la nouvelle sont les lieux paradigmatiques où éclate un conflit évident entre les institutions sociales et ces irréguliers, souvent étrangers, vagabonds, comédiens, magiciens de tout bord. Face à une orthodoxie qui resserre ses rangs (Temolo le soupçonne d'hérésie, II, 2, v. 643), ces personnages élaborent et cristallisent dans les textes littéraires, mais aussi souvent dans la réalité historique et sociale, des positions et une parole dissidentes. *Fictions du diable*, ces textes condensent des théories chères aux démonologues, comme Pierre de Lancre[21] et Pierre Le Loyer[22], mais en même temps la fiction littéraire alimente de façon inattendue les traités de démonologie dans une sorte de contamination réciproque (cf. par exemple Delrio qui cite Médée dans les procès-verbaux des témoignages des sorcières ou De Lancre qui utilise la *Jérusalem délivrée* du Tasse pour évoquer le sabbat des sorcières du Labourd[23]).

L'on voit donc une constellation de comédies italiennes, comme *Le Negromante* ou comme *I morti vivi* de Sforza degli Oddi[24] et *Lo Astrologo* de Della Porta[25],« *negromantisismo astrologo* », qui s'appelle Albumasar, un nom qui lui aurait suffi pour

---

[21] Pierre de Lancre, *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons,* Paris, N. Buon, 1612.

[22] Sur Pierre Le Loyer voir l'édition *Le Muet insensé* in *La Comédie à l'époque d'Henri III, Théâtre français de la Renaissance*, *op. cit.,* p. 36-163. Voir son *Discours et histoire des spectres, visions et apparitions d'esprits*, Paris, Nicolas Buon, 1608 et *La Néphélococugie ou La Nuée des cocus*, édition critique par Miriam Doe et Keith Cameron, Genève, Droz, « Textes littéraires français », 2004 et l'édition par Riccardo Benedettini in *La Comédie à l'époque d'Henri III,* « Théâtre français de la Renaissance », II, 7, *op. cit*., p. 441-663.

[23] Voir R. Gorris Camos, *«* Une Muse perfette *» : Jacques Grévin entre poésie, science et religion,* in *La Renaissance au grand large, Mélanges en l'honneur de Frank Lestringant,* V. Ferrer, O. Millet, A. Tarrête dir., Genève, Droz, 2019, pp. 759-776. Voir Pierre de Lancre, *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons*, Paris, Jean Berjon, 1612 ; voir aussi l'édition moderne par Nicole Jacques-Chaquin, Paris, Aubier, « Palimpseste », 1982. Sur de Lancre voir : Jean Céard, « La Sorcière, l'étrangère: le Voyage de Pierre de Lancre en Sorcerie », in *L'Étranger: identité et altérité au temps de la Renaissance*, études réunies par Marie-Thérèse Jones Davies, Paris, Klincksieck, « Société Internationale de recherches interdisciplinaires sur la Renaissance », 1996, p. 79-100; F. Lestringant*, L'Île des démons dans la cosmographie de la Renaissance*, in *Voyager avec le diable* : *voyages réels, voyages imaginaires et discours démonologiques (XVe–XVIIe siècles)*, Paris, PUPS, p. 99-125 ; I. Dardano Basso, *Il diavolo e il magistrato*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011 et M. Leta, *Mages, alchimistes et charlatans, op. cit.*, *passim*.

[24] Voir sur cette comédie, *I morti vivi* (*Les Morts vivants*, 1576), dans laquelle un charlatan sauve la belle Alessandra que l'on s'apprêtait à sacrifier parce que les Égyptiens avaient reconnu en lui quelqu'un de semblable à leurs prêtres, M. Leta, « Les *Morti Vivi* entre l'Italie et la France »*, L'Universo mondo*, n. 47, 2020 et ID., *Mages, alchimistes et charlatans*, *op. cit., passim*. Voir aussi l'édition moderne de Sforza degli Oddi, *I Morti Vivi*, in *Le Commedie*, édition par A. R. Rati, Pérouse, Morlacchi, 2011.

[25] Voir sur cette pièce D. Verardi, *Mestieranti del cielo.* « "Arti magiche" e "Arti liberali" dal *Negromante* di Ariosto a *Lo astrologo* di Della Porta », *Schifanoia*, 54/55 (2018), pp. 76-81. Sur la magie et la science chez Della Porta, voir A. Maggi, « Magia e demonologia nelle

« *essere appeso senza processo* », et qui connaît parfaitement les secrets des planètes et des étoiles, qui mettent en scène des charlatans venus d'ailleurs dont l'altérité et la marginalité séduisent et sont à la base de la fascination qu'ils exercent sur le public. L'Arioste consacre à cette figure de charlatan deux ouvrages : le *Negromante* et l'*Herbolato*, un long monologue prononcé par un personnage fictif, Antonio Faventino, et qui pourrait avoir été conçu comme intermède pour notre pièce comique qu'il revoit juste avant [26].

Dans notre article, nous allons aborder l'histoire de la genèse du *Negromante* en tenant compte des deux versions (N1 et N2). Les variantes entre ces deux textes sont très importantes même pour la traduction en français de La Taille ; Cioranescu et d'autres pensaient, en effet, à des variantes du traducteur, en réalité La Taille travaille sur l'édition vénitienne de Zoppino de 1535 qui contient la première version du *Negromante.* La genèse tourmentée du texte comique rend compte, encore une fois, de la complexité de l'histoire éditoriale des œuvres des auteurs ferrarais, de l'Arioste au Tasse, de leurs rapports orageux avec leurs imprimeurs[27]. Le *Negromante* cristallise d'ailleurs les réflexions de l'Arioste sur des thèmes fondamentaux qui sous-tendent la culture ferraraise et son humanisme « irrégulier », l'astrologie, la magie, mais aussi la présence des juifs dans la société ferraraise[28]. Le Negromante est un juif venu d'Espagne (« *spagnuol dotto* », IV, 2, v. 1409). Le charlatan jouit d'un statut ambigu à la Renaissance, d'une méfiance de la part du pouvoir, mais la théatrâlisation de ce personnage irrégulier est extraordinaire dans la société et dans la comédie italienne et européenne. Le *serio ludere* connote en outre profondément l'humanisme ferrarais, il suffit de penser à Calcagnini et aux *Satire* de

---

opere di Della Porta », in *La "mirabile" natura. Magia e scienza in Giovan Battista Della Porta (1615-2015)*, Actes du Colloque de Naples-Vico-Equense, les 13-17 octobre 2015, par M. Santoro, F. Serra, Pise-Rome, 2016, p. 201-208.

[26] Pour l'habitude de jouer des intermèdes, voir S. Costola, « La prima rappresentazione dei *Suppositi* di Ariosto nel 1509 », in *Lucrezia Borgia. Storia e mito*, a cura di M. Bordin e P. Trovato, Florence, Olschki, 2006, p. 75-96.

[27] Voir notre « *"Prudentia perpetuat"* : Vittorio Baldini, editore ferrarese di Francesco Patrizi », in *Francesco Patrizi, Filosofo Platonico nel crepuscolo del Rinascimento*, *1597-1997*, Actes du colloque sur Francesco Patrizi, Ferrare, les 21-23 mai 1997, Patrizia Castelli dir., Florence, Olschki, 2002, p. 211-244 et EAD, « Naviguer avec prudence : la politique éditoriale de Vittorio Baldini, imprimeur-libraire ferrarais dans les années 1597-1607 », in *D'un siècle à l'autre. Littérature et société de 1590 à 1610,* études réunies par Ph. Desan et G. Dotoli, Fasano-Paris, Schena- Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001, p. 323 -343.

[28] Sur la présence des juifs à Ferrare, accueillis par les Este pour leur richesse et leurs savoirs, et sur le sauf-conduit accordé aux juifs séfarades qui a permis de faire de cette ville l'un des centres les plus importants et intéressants de la présence juive en Italie, voir *Il Rinascimento parla ebraico*, Giulio Busi et Silvana Greco dir., Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2019 et *Cultura religiosa a Ferrara e nell'Europa del Rinascimento*, *Schifanoia*, n.40-41, 2011, et notamment les contributions de Anna Foa et de Luca Baraldi.

l'Arioste[29]. Le *malìe*[30] et les enchantements de ce dernier et de son milieu ont eu sûrement un rôle dans le choix du traducteur. La Taille n'a jamais caché son intérêt pour la magie et pour la géomancie. Il montre aussi, comme François Rigolot l'a justement affirmé, le talent de *faire* « parler français en italien[31] », langue qui est un dosage savant d'italianismes et d'archaïsmes, une tentative de respecter le « *parlato* » de l'Arioste (*Satire*), non sans difficulté vis-à-vis des mots grossiers ou obscènes qui reviennent souvent dans le texte de l'Arioste[32]. Une langue qui a son charme, « une saveur à la fois étrangère et ancienne[33] ».

Lavinia bambina

La pièce du *Negromante* fut commencée en 1509, achevée en 1520 pour Léon X, qui ne la fit pas représenter à cause des nombreuses critiques contre le clergé. L'Arioste reprend sa comédie entre 1528-1530 et la fait mettre en scène, selon Catalano, en 1528, 1529, 1530 [34], pour Casadei en 1530, lors de la deuxième représentation de la *Lena*[35]. Ida Campeggiani a tout récemment avancé une autre hypothèse : 1524, une date fondée sur des données internes au texte. Lavinia, au moment de la Ligue de Cambrai (1508), avait 5 ans et elle est retrouvée à 21 ans ; 16 ans sont donc passés à partir de 1508, la représentation aurait donc eu lieu en 1524[36].

Cette hypothèse révèle que l'auteur aurait repris son texte en Garfagnana ce qui semblerait confirmé par l'unique manuscrit de cette pièce, le Codice Minutoli Tegrimi appartenant à une noble famille lucquoise[37] . La représentation serait donc contemporaine à la première édition des *Suppositi* et de la *Cassaria* par Francesco Minizio Calvo[38], dans une phase dans laquelle l'auteur arrive à donner le mieux de son

---

[29] Voir R. Gorris Camos, « Un humanisme "irrégulier" : le défi des humanistes ferrarais », in *L'humanisme à l'épreuve de l'Europe (XVe-XVIe siècle)*, *op. cit*.

[30] Le mot italien *Malìe* est mis en manchette par le traducteur : « Malie, mot Italien duquel même use le *Roman de la Rose,* signifie ensorcellement » (éd. Rigolot, cit., l. 241, p. 158 et n. 24, voir aussi p. 135).

[31] *Ibidem*, p. 134.

[32] Voir *ibidem*, p. 14-136. Voir aussi sur les italianismes, R. Benedettini, *Il Negromante de l'Arioste traduit par Jean de La Taille*, *op. cit.,* p. 84, n. 9.

[33] Cf. éd. Rigolot, cit., p. 136.

[34] M. Catalano, *Vita di Lodovico Ariosto*, Florence, Olschki,1930, I, p. 588, 592, 380.

[35] A. Casadei, « Note ariostesche », *Italianistica*, 33/3, 2004, p. 158.

[36] I. Campeggiani, *op. cit*., p. 322 sq.

[37] Le manuscrit « Di casa Minutoli Tegrimi » de Lucques, fut acheté par Michele Catalano à Florence en 1925. Voir la description du manuscrit par Catalano, *op. cit*., I, 380 ; Ariosto, éd. Segre, 1974, cit., p. 814 et p. 818 sq. et I. Campeggiani, *op. cit*., p. 324-25.

[38] *Comedia di messer Lodouico Ariosto ferrarese intitolata li Soppositi*, Rome, Francesco Minizio Calvo,1524 et *Comedia di Lodouico Ariosto ferrarese intitolata Cassaria,* Rome, Francesco Minizio Calvo, 1525. Cfr. I. Campeggiani, *op. cit*., p. 321. Sur les *Suppositi* voir la contribution de Daniele Speziari publiée ci-dessus.

art et semble atteindre son but avec son *Negromante II* qui révèle une étroite connexion entre le comique et la réalité[39]. La *Lena*, mise en scène à l'occasion des fêtes pour le mariage de Renée de France (le mariage eut lieu le 28 juin 1528, les fêtes par contre seulement après leur arrivée à Ferrare en décembre 1528 et en 1529 ; Francesco d'Este récite le prologue lors du carnaval 1529, la nouvelle duchesse est dans le public[40]) en est le chef d'œuvre. À la même époque il refait la *Cassaria* (1531), plus tard la deuxième version des S*uppositi* (1532 environ[41])

Les variantes entre la première et la deuxième version sont nombreuses (il ajoute des scènes, notamment les trois dernières scènes de l'Acte V qui remettent en jeu le personnage central), il déplace des parties et démontre une vision plus mûre de la réalité et de sa mise en scène, mais il garde la même forme métrique en vers « *sdruccioli* », alors que La Taille traduira le texte en prose (l'*Orlando furioso* qui fut traduit en prose en 1543 par le *team* Jean Martin connut le même destin[42]).

Messer Lodovico rend plus subtil et plus nuancé le jeu d'intéraction entre les modèles anciens et la réalité contemporaine, entre la *fabula* et la réalité. Les « *tessere* » intertextuelles (Plaute, Térence, Boccace, la *Calandria* de Bibbiena, l'Arétin…) visent la création d'un « *mosaico contemporaneo*[43] ». Plus prudent ou plus désenchanté, il supprime de nombreuses critiques au clergé réflétant les tendances religieuses de sa famille (son frère Galasso est proche des *spirituali*) et dont on trouve aussi l'écho dans ses *Satire* (cf. par ex. *Satire*, II : « *or che li cardinali a guisa de le serpi mutan spoglia* », il met en ridicule leur goinfrerie, ils mangent et boivent alors que le peuple affamé attend qu'ils prêchent)[44], mais il atténue aussi la dénonciation de la corruption des mœurs (par exemple *Negromante*, I, 2, vv. 143-170, où le père adoptif-mari de Lavinia, Cambio semble révéler que la jeune femme « *mi da'*

---

[39] L. Stefani parle de « *stretta compromissione tra organismo comico e realtà* », éd. Stefani, cit., p. 9.

[40] Voir E. BellignI, *Renata di Francia (1510-1575). Un'eresia di corte*, Turin, UTET, 2012 et nos travaux sur Renée de France.

[41] Voir I. Campeggiani, *op. cit*., p. 321.

[42] Voir sur cette première traduction en prose, R. Gorris Camos, « Traduction et illustration de la langue française. Le *Roland Furieux* lyonnais de 1543 », in *Lyon et l'illustration de la langue française*, Actes du Colloque international du 6-9 décembre 2000, réunis par G. Defaux, Lyon, P.U. de Lyon, 2003, pp. 231-260.

[43] Sur ces variantes, cf. les éditions citées n. 1 et I. Campeggiani, *op. cit*., p. 317 sq.

[44] Sur Galasso Ariosto, le frère hérétique de Lodovico, « gentilhomme de l'archevesque », Archives d'État de Turin, cap. 806 § 2, mazzo 11, 68, *Estat faict par Madame Renée de France*, 68, 1535, f. 34 v. - 35 r. Sur ce frère hérétique de Lodovico et membre de la maison d'Hippolyte, voir G. Fragnito, « Intorno alla "religione" dell'Ariosto: i dubbi del Bembo e le credenze ereticali del fratello *Galasso* », *Lettere italiane*, XLIV, 1992, p. 208-239 et R. Gorris Camos, « *"Non è lontano a discoprirsi il porto*": Jean Martin, son œuvre et ses rapports avec la ville des Este », in *Jean Martin, un traducteur au temps de François Ier et de Henri II*, Actes du XVIe Colloque international du Centre de recherches V.-L. Saulnier, Université de Paris-Sorbonne, « Cahiers Saulnier », n. 16, Paris, PENS, 1999, p. 43-83.

d'ogni stagione buona rendita », en parlant apparemment de prostitution). Dans la deuxième version il devient Fazio, le père adoptif de Lavinia, sans aucune ambiguïté. L'attention à la structure du texte, à la psychologie des personnages (Cambio est excessivement cynique pour son âge – « vieillard » le définit La Taille - et son statut social ; il ressemble au Cleandro des *Suppositi*) est plus importante que les intentions satiriques. La Taille traduit fidèlement, en prose, la scène entre Cambien et Lippe[45], sans omettre aucune partie du texte. L'Arioste arrive selon son dernier éditeur, Luigina Stefani qui a aussi découvert un manuscrit florentin[46], à « *una più equilibrata orchestrazione delle parentesi esplicitamente polemiche*[47] ».

L'Arioste semble prendre une position « interne » et il prête aux personnages ses paroles et ses idées (Temolo, le valet rusé et désenchanté, semble incarner son agnosticisme et son aversion pour l'astrologie divinatoire qu'il partageait avec une partie de la culture ferraraise dans le sillage de Pic et de Savonarole[48]). La réécriture vise une conquête du réalisme, d'une profondeur morale dont la *Lena* est un exemple parfait. Il élabore une conception personnelle de la comédie qui permet, d'un côté, de reprendre ironiquement les modèles anciens (leurs *intrecci*), de l'autre de mettre en lumière des thèmes qui hantent la société ferraraise et la politique des Este. Son théâtre est émaillé de réflexions métathéâtrales (le mot *favola* revient plusieurs fois ainsi que le thème de la fiction utile, l'« *util finzion* », I, 5, 674) et cristallise sa réflexion mélancolique sur la réalité. Il veut ouvrir la scène à la ville, dans ce cas Crémone prend la place de la ville des Este qui est toutefois la « vraie » ville de cette pièce où les tensions qui sous-tendent la culture ferraraise sont présentes partout : de la présence féconde des intellectuels juifs, médecins comme Amato Lusitano ou comme les Abrabanel, imprimeurs comme les Usque, intellectuels, marchands, appréciés pour leurs compétences, mais qui suscitent, en tant qu'étrangers et juifs, jalousies et rivalités. Le thème du mensonge et de la tromperie (cf. *OF* de 1532 et les histoires de Ruggiero et de Leone) est au centre de notre pièce qui naît d'une double tromperie : la fausse maladie et la magie. Dans la *Lena* et le *Negromante,* la Ville est la toile de fond d'une vision sordide et répétitive qui contient une agressivité et un malaise qui est celui de leur auteur, sa blessure profonde qui hante ses derniers travaux, des *Satire* aux *Commedie*. Le Negromant est l'étranger pour lui surtout du point de vue moral, arriviste et hypocrite, faux dans ses actes et dans son langage qu'il domine et varie selon l'occasion. L'Arioste est désormais loin de son choix de vie qui l'a amené à désobéir à Hippolyte (une sorte d'anti-Du Bellay) pour garder sa possibilité d'écrire[49].

---

[45] Cf. éd. Rigolot, *cit*., p. 150 sq.
[46] Cf. éd. Stefani, *cit*., p. 31.
[47] *Ibidem*, p. 12.
[48] Voir D. Verardi, « Mestieranti del cielo. "Arti magiche" e "Arti liberali" dal *Negromante* di Ariosto a *Lo astrologo* di Della Porta », *Schifanoia*, 54/55, 2018, p. 76, n. 3. *OF*, XVIII, 174-175. "*Magiche sciocchezze*" 34, 85, v. 11 sq. Voir *supra* n. 25.
[49] L'Arioste refuse de suivre Hippolyte en Hongrie et tombe en disgrâce, il passe ainsi au service d'Alphonse et il écrit ses *Satire,* entre 1517 et 1524, dans lesquelles il déferle toute

Son transformisme linguistique est tel qu'il peut passer du discours magique au langage « *parlato* », populaire avec son serviteur Il Nibbio – le Milan (Nebbien en français ; les noms perdent souvent, dans la traduction, leur valeur symbolique : Poco Sale qui reprend la locution italienne, *poco sale in zucca*, Poque sal), mais il est aussi capable de mimer le langage de la poésie de cour, les *topoi* de la poésie néo-pétrarquiste (que l'Arioste adopte dans ses *Rime,* mais il semble ici penser aux *Asolani* de Bembo[50])– utilisé dans les textes comiques par les jeunes amoureux. Il s'en approprie dans sa comédie pour duper Camillo Pocosale :

Di quelle mani più che latte candide,
più che neve è uscita questa lettera.
Prima dall'alabastro e da l'avorio
Del petto viene, ove, fra soavissimi
Et odorati duo pomi giacevasi. (II, 4, vv. 844-848)

Sua bella man quindi la trasse e dielami (v. 851)

Ou encore, dans la deuxième version (N 2, II, 3, vv. 722 -25), à propos de la belle Emilia et avec un *aparte* de Nibbio qui dévoile le mensonge (« *ciò ch'egli dice è bugia* », v. 726) du Négromant :

Arde per vostro amor, tanto ch'io dubito
Che s'io produco troppo in liingo a poreval
In braccio, come nieve al sol vedremola,
O come fa la cera al fuoco, struggere. (vv. 722-725)

Dans la scène II, 4 le traducteur est fidèle à l'édition Zoppino (dans les autres éditions les deux premiers vers sont attribués à Camillo ce qui n'a aucun sens) :

> De celles mains plus blanches que lait et que neige est sortie cette lettre. Premièrement, elle vient de la poitrine d'albâtre et d'ivoire où entre deux suavissimes et odorantes pommes, elle gisait[51].

Un jeu intratextuel qu'il poursuit dans la réplique de Camillo qui commence une longue tirade sur les différents genres de documents, de la lettre aux « libelles et cédules », « citations, enquêtes, instruments, procès, et milles autres exploits des larrons de notaires, par lesquels en pleine place ils dérobent librement les pauvres

---

son amertume, cf. L. Ariosto, *Satire*, éd. cit., p. 71 et éd. Stefani, cit., p. 23. Par contre, son frère Alessandro et son ami Ludovico da Bagno suivirent le cardinal à Adria.

[50] Voir P. Bembo, *Asolani*, II : « *Oltre acciò quella parte del candidissimo petto riguardando e lodando, che alla vista è palese, l'altra che sta ricoperta loda molto di più.* » Sur les emprunts des auteurs comiques (Grasso, Ruzante…) aux *Asolani*, voir éd. Stefani, cit., p. 84, n. 58.

[51] Cf. éd. Rigolot, cit., p. 173.

gens,[52] », dont le but est, encore une fois, la critique de la corruption de la justice comme en *OF*, XIV, 84 et dans la *Lena*, vv. 976-82. Le mot « *Inquisizioni* », absent dans la traduction, ne paraît pas dans Zoppino, mais il est présent dans d'autres versions et dans la deuxième version de la pièce (N2, v. 856).

Le Pentacle et l'héliotrope

Le Négromant est une suite de *finzioni* (l'Arioste utilise le mot « *favola* ») emboîtées qui, dans un jeu de miroirs, « *esprime la consapevolezza dell'inganno come espediente necessario per far progredire la realtà* [53] ».

Une réalité qui attaque, « corrode », ronge la nécromancie et toute science divinatoire et où tous les éléments magiques (Acte I, 3) perdent, dans le contre-chant ironique de Nibbio, leur aura mystérieuse, du pentacle à la pierre d'héliotrope. Le premier, servant selon Agrippa à « prédire toutes choses futures, commander l'ensemble de la nature, obtenir le pouvoir sur les démons, et les anges, et réaliser des miracles » et cher à Celio Calcagnini qui en apprend les secrets à son neveu[54], est déclassé, dans un quiproquo ironique, en « pentoles » (« casseroles[55] ») confondu avec des panaches et acheté à un prêtre pour quelques sous. L'héliotropie (« *elitropia* », III, 3, v. 1156[56], la pierre d'héliotrope qui était censée rendre invisible, est ici remplacée par une vulgaire caisse (« *cassa* », v. 1165), un expédient comique repris de Boccace, (*Decameron*, VII, 13 et que La Taille traduit par coffre, un peu plus élégant). Ces objets magiques sont en vente, ont un prix et perdent ainsi leur dimension rituelle[57].

Ci bisognano
E doppieri, e candele, & herbe varie,
E varij gummi per li suffumigij:
Che tutto costara quindici; o sedici
Carlini o tu provedi che si comprino,
overo a me ne da' i denair e'l carico. (I, 4, vv. 451-456)

---

[52] *Ibidem*, p. 174.
[53] Voir I. Campeggiani, *op. cit.*, p. 331.
[54] Sur le pentacle, voir F. Secret, « Pentagramme, Pentalpha et Pentacle à la Renaissance », *Revue de l'histoire des religions*, vol. 180, 1971, pp. 113-133.
[55] Voir sur cet italianisme, éd. Rigolot, cit., p. 160, l. 278 et note 278. La Taille note en marge « pentoles, c'est-à-dire pots ». Jean de La Taille a indiqué dans les marges de son texte les difficultés de traduction de certains mots comme la paronomasie « *pennacchi*, *pentacoli*, *pentole* » (Z., f. 109). Voir R. Benedettini, *op. cit.*, p. 98.
[56] Cf. éd. Rigolot, *cit.*, p. 182, l. 820.
[57] Sur le commerce, la marchandisation de la culture, voir M. Santoro, « *L'Erbolato* o la mercificazione della cultura », in *Ricerche letterarie e bibliologiche in onore di Renzo Frattarolo*, Roma, Bulzoni, 1986, p. 87-102.

Si le pentacle devient une casserole, les plantes et les simples (véritable domaine d'élection de la culture ferraraise célèbre pour les études en botanique[58]) se vendent dans la rue (« *un di questi che vendono l'erbe* », I, 1, vv. 67-68) et deviennent la métaphore de la « nourriture » que le Négromant offre à ses victimes souvent comparées à des animaux, à des bêtes (« *pascol d'erbe e foglie tenere* », II, 3, vv. 771-772 ; « je le pais d'herbes et de feuilles tendres d'esperance », éd. Rigolot, p. 171), la salade que les moines offrent en échange de gâteaux (vv. 783-784). Ici la polémique magique se mêle à la polémique anticléricale, comme dans les *Satire*, dans les autres textes théâtraux et dans *OF*, XIV,79 sq. Dans I, 3 les « *manipoli, la stola, il camice, l'amitto* » (vv. 417- 418, La Taille traduit par « fanons, étole, aube, amict », éd. Rigolot, p. 160) sont des vêtements liturgiques (l'ironie anticléricale de l'Arioste est ici évidente) et sont nécessaires au Négromant pour son rituel. Tous ces éléments, non seulement sont rendus inoffensifs, mais aussi comptabilisés, devenant ainsi marchandise et objets de fraude et surtout objets du quotidien (comme les casseroles, les chemises, la salade, les chausses, le bonnet, les pantoufles…) qui est celui du théâtre universel que l'on joue chaque jour dans le monde entier.

Or, l'Arioste (Acte IV, 6, v. 1549) ajoute une nouvelle facette aux innombrables savoirs de Maître Iachelino qui est aussi : « *herbolatico, erbolario* » (La Taille traduit par « herboriste », éd. Rigolot, p. 196,) un métier qui semble un clin d'œil à l'autre texte de l'Arioste, étroitement lié par son sujet au *Negromante* , l*'Herbolato* :

> *E certo il sciocho trovera herbolatichi,*
> *E incantatori: e fa una solennissim*
> *Pazzia, ch'appena i fanciulli farebbono.* (IV, 6, v. 1549-1541)

> Et certes le fol trouvera des herboristes et des enchanteurs ; et fait une solennelle folie qu'à peine feraient les petits enfants.
> (éd. Rigolot, p. 196, l. 1146-47)

Le désenchantement de l'Arioste vis-à-vis des « *magiche sciocchezze* » se teint aussi d'une critique sociale car ce sont les « grands », princes et « *prelati* » qui croient dans les esprits ainsi que Temolo le souligne dans une réplique sous-tendue d'anticléricalisme :

> *Di questi spirti, à dirti il ver, pochissimo*
> *Per me mi crederei: ma gli grandi huomini,*
> *E Principi, e Prelati; che vi credono,*
> *fanno per loro essempio ch'io, vilissimo*

[58] Sur la botanique à Ferrare, voir notre « Un humanisme "irrégulier" : le défi des humanistes ferrarais », in *L'humanisme à l'épreuve de l'Europe (XVe-XVIe siècle)*, *op. cit.* et A. Bruni, *Le scienze botaniche semplicistiche e terapeutiche nella Ferrara del Rinascimento,* in *La Rinascita del sapere. Libri e maestri dello studio ferrarese*, P. Castelli dir., Venise, Marsilio, 1991, 281 p.

Fante, vi credo ancora. (II, 1, 592-596)

La Taille traduit :

> Thémocle : A dire vrai, j'en crois bien peu de ma part quant à ces esprits ; mais les grands personnages et princes et prélats qui vous croient font que je vous crois aussi.
>
> (éd. Rigolot, p. 166, l. 413-415)

Zoppino, un autre étranger

Ces attaques aux moines et aux puissants corrompus qui émaillent notamment la première version publiée par Zoppino en 1535 – et sans doute utilisée par La Taille - pourraient avoir influencé le choix du traducteur, Jean de La Taille, réformé qui choisit comme texte de base de sa traduction justement l'édition Zoppino parue à Venise en 1535 :

IL NEGROMANTE. /COMEDIA DI MES- / SER LODOVICO ARIOSTO. / (Portrait du Poète) / MDXXXV ; *explicit* (fol. 35r) : In Vinegia per Nicolo d'Ari- / stotile detto Zoppino. / M.D.XXXV (coll. R.u.10 ; 36 feuillets non numérotés, in-8° petit format)[59]

Nicolò di Aristotele detto Zoppino, imprimeur ferrarais d'origine juive, s'installa à Venise où il publia, sous le masque d'Érasme, trois premières éditions de livrets « luthériens » et notamment *Uno libretto volgare, con la dechiarazioni de li dieci comandamenti* traduit, bien probablement[60], par l'humaniste ferrarais Celio Calcagnini[61]. Serlio pense-t-il vraiment à l'architecture quand il dit que Celio est de

[59] Pour les exemplaires, cf. http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/imain.htm.

[60] Venise, 1525. Il s'agit de la première traduction de Luther en Italie, voir notre « Un franzese nominato Clemente : Marot à Ferrare », in *Clément Marot, « Prince des Poëtes françois », 1496-1996*, Actes du Colloque de Cahors, 21-25 mai 1996, réunis par G. Defaux et Michel Simonin, Paris, Champion, 1997, pp. 339-364 ; S. Seidel Menchi, « Le traduzioni italiane di Lutero nellà prima metà del Cinquecento », in *Rinascimento. Rivista dell'Istituto nazionale di studi sul Rinascimento*, s. 2, XVII (1977), p. 40 ; N. Harris, « Un ferrarese a Venezia : Niccolò d'Aristotele de'Rossi detto lo Zoppino », in *I libri di Orlando innamorato. Catalogo della Mostra tenuta a Ferrara, Reggio Emilia e Modena nel 1987*, Modène, 1987, p. 88-94. Voir maintenant L. Severi, *Sitibondo nello stampar libri. Niccolò Zoppino tra libro volgare, letteratura cortigiana e questione della lingua*, Manziana, Vecchiarelli, 2009 et L. Baldacchini, *Alle origini dell'editoria in volgare. Nicollò Zoppino da Ferrara a Venezia. Annali (1503-1544)*, *op. cit.*

[61] Sur Celio Calcagnini voir : M. A. Screech, « Celio Calcagnini and Rabelaisian Sympathy », in *Neo-Latin and the Vernacular in Renaissance France*, G. Castor et T. Cave éd., Oxford, Clarendon Press, 1984, p. 26-48 ; S. Prandi, « Premesse umanistiche del "Furioso": Ariosto, Calcagnini e il silenzio (O.F. XIV, 78-97) », *Lettere Italiane*, vol. 58, n. 1, 2006,

« *questa scientia* » « *peritissimo* » ? Il imprime surtout des romans (parmi lesquels le *Peregrino* de Caviceo et l'*Orlando Furioso* en 1530 et en 1536, mais aussi de nombreuses pièces théâtrales et satiriques de l'Ariosto : *La Cassaria* et *Les Suppositi* en 1525 ; en 1535 *Le Satire* (ainsi qu'en 1537) et *Il Negromante* en 1535 ; en 1535 et 1537, *La Lena* et en 1538, la *Cassaria, I Suppositi* et encore le *Negromante*. Il imprime aussi de magnifiques manuels de broderie. Il publie non seulement du Luther masqué, mais les ouvrages de personnages fondamentaux des mouvements de la Réforme italienne, parmi lesquels Bernardino Ochino et Vittoria Colonna dont on connaît les dérives s*pirituali* de ses *Rime*[62].

Il ajoute dans son texte revu (N 2) son amère méditation sur la réalité contemporaine qui connote ses *Satire* publiées en même temps chez Zoppino. Il condense dans ses vers son ironique désenchantement, son anticléricalisme, le machiavélisme de Iachelino et de ses confrères. Il ajoute sept vers qui présentent toute l'ambiguïté de la morale de l'Astrologo qui n'est plus le « physicien » de la première version, mais l'astrologue, une profession qui révèle toute la méfiance de l'Arioste vis-à-vis de cette discipline, notamment envers l'astrologie judiciaire, ainsi que tout son pessimisme à propos de la « *realtà effettuale* », un pessimisme amer qui le rapproche de Machiavelli et de Guicciardini :

> *Non guardate, Cintio,*
> *mai di far danno altrui, se torna in utile*
> *vostro. Siamo ad un'età, che son rarissimi*
> *che non lo faccian, pur che far lo possano,*
> *e più lo fan, quanto più son grandi uomini:*
> *né si può dir che colui falli, ch'imita*
> *la maggior parte.* (N2, III, I, vv. 964-969)

Le monologue final de Nibbio, ajouté dans la deuxième version (N 2, v. 2134 sq.), jette une nouvelle lumière sur ce couple de charlatans, étrangers par excellence, par leur origine et par leur errance, par leur marginalité, et dévoile le masque dont ils se couvrent pour tromper les autres. C'est comme si la réalité, dont l'Astrologue et son serviteur Nibbio sont les principales incarnations, faisait irruption sur la scène. Les paroles de Nibbio sont teintées de mélancolie et d'amertume et dans son choix d'abandonner son maître pour se sauver de la pendaison (« *mi truovi in Piccardia* »,

---

p. 3-32; R. Menini, « Rabelais lecteur de Celio Calcagnini (*Opera*, 1544) », in *Langue et langages dans l'œuvre de Rabelais*, P. Cifarelli et F. Giacone (dir.), Paris, Classiques Garnier, sous presse et R. Gorris Camos, « Un humanisme "irrégulier": le défi des humanistes ferrarais », *op. cit., passim.*

[62] Voir notre « *"Le ali del pensiero"* : échos, résonances et intertextes dans *L'Olive* de du Bellay », *Italique. Poésie italienne de la Renaissance*, XV, Fondation Barbier-Mueller, Genève, Droz, 2012, p. 73-136.

N 2, v. 2136, signifie être pendu, de l'espagnol « *picardìa* ») il y a encore ce sentiment de « *scherno senza caritas* » (Contini), typique du dernier Arioste[63].

Il y a comme un plaisir, de la part des courtisans, protégés par la Cour, de rire de l'autre, des « étranges étrangers », de ceux qui restaient en dehors des épais murs du palais, mais le miracle du théâtre peut rendre ces personnages, ces exclus et marginaux, extraordinairement humains et peut nous faire réfléchir et sonder des mondes « autres », différents et inquiétants[64]. Le *Negromante*, ainsi que l'*Herbolato*, s'insèrent par leur satire de la cour dans le cadre plus vaste de la critique de la part de l'Arioste, mais aussi d'autres auteurs de la cour ferraraise comme Giraldi Cinthio[65], des rapports entre les intellectuels et le pouvoir et qui fait écho à une question qui sous-tend notre pièce : dans quelle mesure est-il authentique, vrai, le discours que les hommes de pouvoir, du duc à ses fonctionnaires, de l'église au tribunal, prononcent du haut de leur estrade, de ce qui peut sembler un « *palco* », comme celui sur lequel montent le Negromante et « maestro Antonio Faventino », le personnage central de l'*Herbolato* ?

De l'*Herbolatico* à l'*Herbolato*

Deux niveaux de satire sous-tendent donc *Le Negromante,* mais aussi l'*Herbolato* : d'abord la critique de la part de l'Arioste des rapports entre les hommes de cour et le pouvoir qui semble se mettre en scène pour mieux tromper les autres[66]. Dans *l'Herbolato* il met en cause le discours du protagoniste, le « Maestro Antonio Faventino », nouvelle incarnation du charlatan[67], cible de l'autre volet de la réflexion

---

[63] Voir I. Campeggiani*, op. cit*., p. 320 ; G. Contini, « Introduzione », in C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, Turin, Einaudi, 1963, p. 612 et F. Fido, *La Commedia del Cinquecento*, cf. http://www.italica.rai.it/monografie.rinascimento/index.php qui parle du rire amer nécessaire pour exorciser l'autre. Sur le rire sardonien, le rire d'Ulysse, voir R. Gorris Camos, « Penser le rire et rire de cœur: le *Traité du ris* de Laurent Joubert, médecin de l'âme et du cœur »*,* in *Rire à la Renaissance,* Actes du Colloque de Lille, Lille, 6-8 novembre 2003, réunis par M. M. Fontaine, Genève, Droz, « T.H.R. », 2010, pp. 141-162 et notre « Penser le rire avec Joubert : les modèles du *Traité du ris* », in *« En toutes sortes communiquer le plus secret de sa science » Laurent Joubert, médecin et écrivain,* Actes du Colloque de Lyon, les 21-23 juin 2018, D. Bertrand et M. Jourde dir., sous presse.

[64] Cf. F. Fido, *La commedia del Cinquecento*, *op. cit*.

[65] Voir sur Giraldi Cinthio, lui aussi auteur et théoricien du théâtre, la récente publication de S. ViIllari, « Giraldi Cinthio, Giovan Battista », in *Encyclopedia of Renaissance Philosophy*, éd. Marco Sgarbi, Springer 2020, *ad vocem*.

[66] Voir le volume publié dans le cadre de notre PRIN, Le *texte en scène. Littérature, théâtre et théâtralité à la Renaissance*, sous la direction de Concetta Cavallini et Philippe Desan, Paris, Classiques Garnier, 2016.

[67] *Herbolato di M. Lodovico Ariosto, nel quale figura Mastro Antonio Faentino, che parla della nobiltà dell'huomo, et dell'arte della Medicina cosa non meno utile, che dilettevole,*

satirique (mais dans la dimension du *serio ludere*) de l'Arioste. Maestro Antonio parle, du haut, « *come da un eminentissimo prospetto* [68]», un mot qui signifie la chaire, mais aussi la scène sur laquelle jouent les acteurs comiques.

Antonio Faventino s'adresse à son public, comme le font souvent les charlatans qui vont « *ora in una terra, ora in un'altra* », même dans les illustrations, « *da questi luoghi eminenti farsi vedere in pubblico*[69] », monté sur une sorte d'estrade et de façon théâtrale et souvent accoutrés de costumes flamboyants. Le discours du Charlatan acquiert ainsi une dimension de réclame, de publicité que nous retrouvons non seulement dans l'*Herbolato* (le médecin doit voyager, doit connaître de nouveaux pays), exemple du discours charlatanesque, mais aussi dans notre *Negromante*. Le texte de l'*Herbolato* (l'« *herbolato* » n'est pas ici un médicament d'origine végétale, mais un vendeur de simples et de médicaments composés d'herbes, dans ce cas un *Elettuario vitae,* une panacée guérissant toutes les maladies) a été publié tardivement par Jacopo Coppa, un célèbre charlatan[70], alors que l'Arioste l'avait écrit entre 1524 et 1530, lors de sa révision du *Negromante*[71].

Ce monologue, ainsi que sa comédie, cristallisent donc un problème qui hantait l'Arioste et qui est plus profond et complexe que celui du *topos* du charlatan soi-disant médecin et vendeur de remèdes de toute sorte. Il s'agit de la distance entre un discours fictif, flamboyant, mais foncièrement faux et la vérité des choses. Ce texte est un long monologue en prose que probablement l'Arioste avait pensé mettre en scène, mais on ne sait pas si comme pièce ou comme intermède, ou encore pensé comme paratexte à une comédie qui pourrait être, pour la coïncidence des dates et du sujet, notre *Negromante*. Eugenio Refini a avancé l'hypothèse d'une sorte d'intermède du *Negromante* que l'Arioste revoyait en même temps[72].

Si la critique est toujours plus orientée vers l'idée d'« *una gustosissima satira che messer Ludovico ha voluto fare dei medici e dei cerretani, accomunandoli insieme nella loro malefica opera*[73] », des études récentes ont associé Maestro Antonio Faentino à un personnage important de la culture ferraraise, Antonio Musa Brasavola

---

con alquante stanze del medesimo novamente stampate, In Vinegia per Giovann'Antonio, & Pietro fratelli de Nicolini da Sabio, MDXLV.

[68] Ariosto, *Herbolato*, éd. G. Ronchi, in *Satire, Erbolato, Lettere,* Milan, Mondadori, 1984, p. 95.

[69] Ariosto, *Herbolato*, éd. G. Ronchi, *op. cit*., p. 456. Voir sur les « vies » et les habitudes des charlatans, M. Leta, *Mages, alchimistes et charlatans, op. cit*., *passim.*

[70] Jacopo Coppa, médecin itinérant et *cerretano*, a édité, en 1546, les *Rime* de l'Arioste, voir E. Refini, « *Erbolato* e *Negromante.* Les deux faces du charlatan chez l'Arioste », in *L'Arioste* : *discours des personnages, sources et influences,* Gian Paolo Giudicetti dir., Paris, Les Lettres Modernes, 2008, p. 226.

[71] Sur la genèse de l'*Herbolato*, voir E. Refini, *Erbolato e Negromante. Les deux faces du charlatan chez l'Arioste*, *op. cit*., p. 226-241.

[72] *Ibidem.*

[73] G. Liboni, « Dal palco della ragione al palco del ciarlatano. *L'Herbolato* di Ariosto e la cultura medica ferrarese », *Schifanoia*, n. 54-55, 2018, p. 113-139.

(Bacchelli, Liboni[74]), le grand médecin ferrarais qui avait accompagné Hercule d'Este à Paris, lors de son mariage avec Renée de France, en 1528, et qui avait eu le privilège de la part de François Ier d'insérer dans ses armoiries les lys de France[75]. L'ascension foudroyante de Musa à la Cour et au Studio de Ferrare avait dû troubler Lodovico par sa parabole ascendante, alors que notre auteur avait rencontré de très nombreuses difficultés et des échecs qu'il cristallise dans sa réflexion satirique sur le rapport entre les intellectuels et le pouvoir[76]. Une dialectique complexe qui sous-tend toute son œuvre et notamment ses *Satire* qui inspireront Du Bellay, lui aussi hanté par les contraintes de la « s*ervitù* », dans ses *Regrets*[77]. Musa est un « *bersaglio polemico perfetto* », une cible en tant que personnage irrégulier, médecin et pharmacologue, aux mille expérimentations, mais qui avait atteint un succès foudroyant à la cour, mais aussi du point de vue éditorial avec ses *Examina*[78], alors que l'Arioste a vécu de grandes difficultés dans ses rapports avec Hippolyte avant, et Alphonse après. Antonio est la parodie d'Antonio Musa Brasavola et de tous ceux qui comme lui montent sur la scène du pouvoir par leur autorité et par leur rôle (Université, Cour de Justice, Cour…). Dans ce texte ambigu l'Arioste « découronne » le héros (Bachtin) des Este dont ils aimaient exhiber le savoir et les capacités rhétoriques dans des débats publics.

Musa Brasavola entre *doxa* et *experimentum*

Musa, élève, exécuteur testamentaire de Calcagnini et éditeur de ses *Opera aliquot* est un représentant paradigmatique de l'humanisme ferrarais, ainsi que nous l'avons démontré dans nos travaux récents sur l'humanisme ferrarais. Brasavola, ami de Marot et de Ziegler, élève de Calcagnini, publie à Lyon chez l'imprimeur

---

[74] Voir sur Musa Brasavola, G. Liboni, « Antonio Musa Brasavola sul digiuno : devozione, medicina e riforma della chiesa » in *I castelli di Yale on line*, V, 2017, 1, p. 41-87 ; ID., « L'*experimentum* nella medicina pratica di Antonio Musa Brasavola », *Schifanoia*, 50-51, 2016, pp. 21-33 ; ID., « Imitare le sante donne. Medicina e religione in una lettera dedicatoria di Antonio Musa Brasavola ad Eleonora d'Este », *Schifanoia* , n. 40-41, 2012, p. 119 et notre *L'Humanisme ferrarais*, *op. cit*., *passim*.

[75] Dans l'*Herbolato*, le charlatan est très fier de ses « *armi* » ("armoiries") et de son enseigne qui représente ses actions principales. L'Arioste met sans doute en ridicule les ambitions de Musa, cf. E. Refini, *op. cit*., p. 235. Sur les armoiries de la famille Brasavola, cf. G. Liboni, *Dal palco della ragione al palco del ciarlatano*, *op. cit*., p. 128-130 qui en publie des images.

[76] L'Arioste avait eu de nombreuses difficultés avec Hippolyte, avant, et avec Alphonse, après, et sa famille avait dû subir un long procès contre la Chambre ducale pour l'héritage de Rinaldo Ariosto.

[77] Voir O. Millet, « La *servitù* de Du Bellay à Rome, entre traités de gestion d'une corte et topique poétique (L'Arioste, Alessandro Piccolomini, Olivier de Magny, *Les Regrets*) », in *Le Cygne : Du Bellay et l'Italie*, *op. cit.*

[78] Voir notre « Il torchio e la seta : la nébuleuse des imprimeurs et libraires piémontais à Lyon et leur networking franco-italien », in *Le savoir italien sous les presses lyonnaises à la Renaissance*, S. Gambino Longo et S. D'Amico dir., Genève, Droz, 2017, p. 37-88.

piémontais Pullon da Trino, trois ouvrages scientifiques de la série des *Examina* qu'il avait déjà fait paraître en Italie, à Venise, et justement chez un autre Trinois, Comin da Trino[79]. L'*Examen omnium simplicium medicamentorum* qui contient un richissime catalogue de plantes, de graines, de fruits (alors que dans la seconde partie on trouve les propriétés des pierres, des terres et des métaux), est fondé sur des connaissances anciennes, mais aussi sur l'expérience et est dédié à Hercule d'Este et à Renée de France (*Herculem Estensem Ferrarie Ducem et Renatam Gallam*) ; l'*Examen omnium syruporum,* déjà publié à Venise (Divi Berardini, 1538), est dédié à Eléonore d'Este[80], passionnée de pharmaceutique, comme sa magnifique vie de Jésus Christ, *La vita di Iesu Christo*, et il sera réimprimé pour un autre libraire de Trino, Guillaume de Millis[81], toujours par Pullon da Trino en 1545[82]. L'*Examen omnium Catapotiorum, vel Pilularum* de 1545 est dédié à Alphonse d'Este *(Ad illustrem Alphonsum Estensem, Illustrissimum Alphonsi ducum Ferrariae, filium, et optima spei*

79 Il s'agit de son *Examen omnium Catapotiorum vel Pilularum, quarum apud Pharmacopolas usu est,* Lugduni, apud Ioannem Pullonum è Tridino, 1544 (Lugduni, Excudebat Ioannes Pullonus, alìas de Trin) ; de son *Examen omnium simplicium medicamentorum, quorum in officinis usus est. Addita sunt insuper Aristotelis Problemata quae ad stirpium genus, et leracea pertinet,* Lugduni, apud Ioannem Pullonum è Tridino, 1544 ; de son *Examen omnium simplicium medicamentorum, quorum in officinis vsus est. Addita sunt insuper Aristotelis Problemata, quae ad stirpium genus, & oleracea pertinent,* Lugduni, apud Guilielmum de Millis, 1544 (Lugduni, excudebat Ioannes Pullonus, alias de Trin, 1544) et de son *Examen omnium syruporum, quorum publicus usus est. Omnia ad autore recognita. Cum Indice*, Lugduni, Apud Ioannem Pullonum è Tridino, 1544 (Lugduni, excudebat Ioannes Pullonus alias de Trin). Cf. le catalogue des éditions de Pullon da Trino par M. G. DALAI*, Un editore italiano a Lione nel Rinascimento ; Jean Pullon da Trino e il suo catalogo*, Thèse de l'Université de Vérone, 2015, Rosanna Gorris Camos dir. Comin da Trino avait publié à Venise en 1545 son *Examen omnium syruporum, quorum publicus usus est. Omnia ad autore recognita*. Cf. www.the *saleroom.com* (ex. en vente).

80 *Ad Illustrissimam unà & pudicissima virginem ELLEONORAM Estensem, Antonius Musa Brasavolus bene agere* (ff. a2 - f. a3), un texte où il évoque leurs débats et le savoir de la princesse dans ce domaine : « *Tamen quicquid fit, quum precedentibus mensibus de Syrupis inter nos fermo fermo indicidisset, et tu de hac materia docte et abunde disservisses, visum est mihi, nulli magis convenire, quam tibi* » (f. a2). Sur Eleonora d'Este, fille de Lucrezia Borgia et d'Alphonse d'Este, religieuse du *Corpus domini*, voir G. Liboni, « *Imitare le sante donne. Medicina e religione in una lettera dedicatoria di Antonio Musa Brasavola ad Eleonora d'Este* », *op. cit*., p. 119.

81 Sur les De Millis qui travaillèrent en France et en Espagne (Medina del Campo, Salamanca, Saragosse et Valladolid), cf. Baudrier, *Bibliographie lyonnaise*, IV, p. 195-196 ; M. C. Misiti, *Una porta aperta sull'Europa : i de Portonariis tra Trino, Venezia e Lione. Ricerche preliminari per l'avvio degli annali*, Il Bibliotecario,1/2, 2008, p. 81 ; C. Perez Pastor, *La imprenta en Medina del Campo*, Madrid, Rivadeneyra, 1895 ; E. Sandal, *Libri e capitali librai italiani nella Spagna dei re Cattolici* (sous presse).

82 *Antonii Musae Brasauoli Ferrariensis, Examen omnium Syruporum, quorum publicus vsus est. Omnia ab autore recognita. Cum indice*, Lugduni, apud Gulielmum de Millis, 1545 (Lugduni, excudebat Ioannes Pullonus aliàs de Trin).

adolescentem[83]). Le médecin ferrarais avait déjà publié à Lyon, chez Gryphe, en 1543, son traité *Quod mors nemini placeat* [84], dédié à Anne d'Este, vigoureuse et frappante évocation des agonies et des différentes peurs de la mort (la réflexion autour de la mort est un thème important de l'humanisme pour Garin[85]) où l'on ressent fortement l'influence d'Érasme, notamment des *Colloquia*, une influence saisissante que l'on perçoit, même dans la forme qu'il adopte dans tous ses traités : le dialogue[86]. Musa est l'un des humanistes du Studio ferrarais qui publient à Lyon, en effet, ainsi qu'Enea Balmas l'a bien remarqué : « *è naturale, ad esempio, che i professori dello studio facciano stampare a Lione le loro opere scientifiche (e sia pure da librai italiani emigrati in Francia.*[87] ». À Lyon, publient Lilio Giraldi et Giovanni Mainardi, par exemple[88].

Or, Musa Brasavola est l'un des maîtres les plus intéressants du Studio ferrarais de ces années, un intellectuel qui doubla son activité scientifique (il contribua de façon importante à faire reconnaître l'extraordinaire élargissement de la variété des plantes et il fut chargé de créer, en 1536, un jardin des simples sur l'île de Belriguardo, le Beauregard de Marot[89]) et didactique, de tout premier ordre, d'une réflexion théologique et morale très importante[90]. Musa est donc l'un de ces hommes aux dangereuses et courageuses inclinations pour une réforme radicale de l'église corrompue qui dominent le milieu scientifique, académique et culturel de la ville des Este ; l'un de ces hommes de culture, ces humanistes ferrarais, capables de greffer leur savoir d'un domaine à l'autre, apparemment renfermés dans leur « *hortus conclusus* », mais tissant des fils rouges entre science, religion, politique et culture et

---

[83] *Examen omnium catapotiorum, vel Pilularum, quarum apud Pharmacopolas usus est,* Lugduni, apud Ioannem Pullonum è Tridino, 1545. La Bibliothèque Mazarine conserve une édition : Lugduni, Subscuto Coloniensi, 1546 (Mazarine 29830) imprimée par Frellon qui contient aussi un ouvrage de Gessner : *Medicamenta purgantia, vomitoria et alvi solutiva, ordine alphabetico, Conrado Gesnero authore.* L'exemplaire de la même édition, conservé à la BIU Santé pharmacie Rés. 11271 (2), est numérisé.

[84] A. Musa Brasavola, *Quod mors nemini placeat,* Lugduni, Gryphium, 1543.

[85] M. Ciliberto, « Una meditazione sulla condizione umana. Eugenio Garin interprete del Rinascimento », *Rivista di storia della filosofia,* vol. 63, n. 4, 2008, p. 674.

[86] F. Bacchelli, *«* Medicina, morale e religione : il caso di Antonio Musa Brasavola » in *Annali di Storia delle Università italiane*, vol. 8, 2004, en ligne à l'adresse : http://www.cisui.unibo.it/annali/à!/testi/06Bacchelli_framest.htm.

[87] E. Balmas, « Ferrara e la Francia nel XVI secolo : uno sguardo d'insieme, in *Ferrara e la Francia* », in *Alla Corte degli Estensi. Filosofia, arte e cultura a Ferrara nei secoli XV e XVI*, Actes du Colloque de Ferrare, les 5-7 mars 1992, réunis par R. Gorris, P. Carile et M. Bertozzi, Ferrare, Università degli Studi di Ferrara, 1994, p. 109.

[88] Voir *Ferrara e la Francia*, *op. cit.*, *passim.*

[89] R. Gorris Camos, « Un franzese nominato Clemente : Marot à Ferrare », *op. cit., passim* et A. Bruni, *Le scienze botaniche semplicistiche e terapeutiche nella Ferrara del Rinascimento*, *op. cit.*, p. 281.

[90] Sur lui voir notre « Un franzese nominato Clemente : Marot à Ferrare », *op. cit.*, *passim* et pour une bibliographie récente voir G. Liboni,« Imitare le sante donne. Medicina e religione in una lettera dedicatoria di Antonio Musa Brasavola ad Eleonora d'Este », *op. cit.*, p. 119.

créant, loin, au-delà de la plaine marécageuse du Pô, des réseaux de relations : en France, où Musa avait suivi Hercule en 1528 et où il avait rencontré Ruellius ; en Allemagne, où il entretient des rapports épistolaires avec Otto Brunfels, l'un des pères, comme lui, de la botanique moderne, et avec Melanchthon.

Ami de Ziegler, *via* Coelius, qui insère dans ses ouvrages géographiques ses réflexions religieuses ainsi que le démontre le paratexte de son traité sur la *Syrie et la Palestine*[91], et de Mélanchthon, Musa, dans sa vie du Christ, très long dialogue avec Éléonore d'Este, aux accents visionnaires et savonaroliens, indique la voie que ses confrères suivront, après la tempête qui secoue le port en 1536 : le silence. Il écrit : « *ora tacciamo che non dichini, che siamo eretici a dire la* verità » (f. 526). Il s'agit d'un silence prudent qui lui interdit de publier son ouvrage monumental et d'une tendance au nicodémisme qui va connoter plusieurs hétérodoxes ferrarais et que Calvin condamnera sans indulgence. Calvin qui, par sa présence mystérieuse, « caché, lui écrira Synapius, comme ce Silène d'Alcibiade qui recelait un Dieu », et sur laquelle on a tant dit, écrit, querellé et surtout romancé, représente un élément de cristallisation fondamental. Calcagnini, dans ce milieu mouvant où tout semble demeurer à l'état fluide, est un élément de rupture modifiant la situation politique contingente de ce petit duché, constamment sous l'épée du Pape qui avait lancé un premier cri d'alarme : le bref du 8 mai 1536[92].

---

[91] Voir R. Gorris Camos, « La Bibliothèque de la duchesse : de la bibliothèque en feu de Renée de France à la bibliothèque éclatée de Marguerite de France, duchesse de Savoie », in *Poètes, princes et collectionneurs, Mélanges offerts à Jean Paul Barbier-Mueller*, Genève, Droz, 2011, p. 473-525.

[92] Bib. Ariostea, Ms. Antonelli, classe I, 114. Sur cet aspect de l'œuvre de Musa Brasavola, voir A. Prosperi, « Università e fermenti ereticali a Ferrara nel '500. Note in margine a una ricerca su Giorgio Siculo », in *Alla Corte degli Estensi* : *Filosofia, Arte e Cultura a Ferrara nei Secoli XV e XVI*, M. Bertozzi dir., Ferrare, Università degli Studi di Ferrara, 1994, p. 109-124 et Ph. Horne, *Reformation and Counter-Reformation at Ferrara. A Musa Brasavola and Giovanbattista Cinthio Giraldi*, *Italian Studies*, 13, 1958, p. 62-82. La bibliographie sur le séjour de Calvin est très étendue, Fontana réussit à écrire des centaines de pages, cf. Fontana, « Di Calvino a Ferrara », in *Renata di Francia,* cap. VII, tome I, pp. 283-333 et *Id.*, *Documenti dell'archivio vaticano e dell'estense circa il soggiorno di Calvino in Ferrara*, Rome, 1885, des pages « *farraginose* » et invraisemblables, voir les objections de J. Bonnet, « Calvin à Ferrare, avril 1536 ? », *BSHPF*, XXXIV, 1885, pp. 327-29 et de C. A. Mayer, « Le Départ de Marot de Ferrare », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 18, 1956, p. 197 - 221. Voir aussi F. Whitfield Barton, *Calvin and the Duchess,* Louisville, Westminster, John Knox Press, 1989. Le bref papal a été publié par Fontana I, 501-503. Voir maintenant les études plus récentes de R. Gorris Camos, « *"Chose de si grande consequence n'estoit à dissimuler" : Calvino e la duchessa* », *Schifanoia*, Modène, Panini, 2012, nn. 40-41, p. 13-36 et EAD, « L'ange de Loth : Calvin et la duchesse », in *Calvin insolite*, Actes du Colloque *Giovanni Calvino nel quinto centenario della nascita. Interpretazioni plurali tra dissenso evangelico e critica cattolica*, Florence, les 12-14 mars 2009, Franco Giacone éd., Paris, Garnier, 2012, p. 155-187.

[92] Voir *Caelii Calcagnini Ferrariensis Protonotarii Apostolici*, *Opera Aliquot*, *ad Illustrissimum ex excellentiss. principem D. Herculem secundum, ducem Ferrariae quartum*, Basileae,

Or, si la *Vita Christi* de Musa reste prudemment inédite, le traité-dialogue consacré à l'analyse de tous les sirops utilisés dans la médecine du temps et publié par Pullon da Trino en 1544 est justement dédié à Eléonore d'Este (son interlocutrice dans sa *Vie du Christ*) qui possédait de remarquables compétences médicales et qui, pour cette raison, était chargée de préparer des remèdes et de soigner ses consœurs du *Corpus domini*. Or, cette dédicace n'est que l'occasion pour réfléchir sur une question importante, la coexistence de la vie active et de la vie contemplative. Eléonore, princesse d'Este et sœur apothicaire, Marthe et Marie, est pour Musa l'exemple d'une vie parfaite sachant allier la vie contemplative à la vie pratique (comme Betussi l'affirme pour Marguerite de Navarre). Dans ce traité consacré aux sirops, Musa répercutait aussi l'une des aspirations *esleues* de l'évangélisme : l'*imitatio Christi.* Ce texte, tout comme l'*Examen omnium catapotiorum*[93], publié par Pullon l'année suivante, présente donc des enjeux religieux et moraux. Les dialogues médicaux de Musa plongent en effet leurs racines profondes dans les réflexions morales des humanistes qui, à l'instar d'Érasme, indiquaient aux hommes l'*imitatio Christi* comme l'unique voie de salut. Le dialogue entre Musa et Eléonore est frappant. Dans ce même texte Musa exprime une critique sans précédent (s'inspirant peut-être du sermon de Zwingli, *Du choix et de la liberté de la nourriture*, 1522) des prescriptions de l'église au sujet de la nourriture et des jeûnes ; non seulement il démontre leur inexactitude du point de vue médical (le poisson), mais il profite de cette espèce de *summa* pour attaquer les *« infami li quali à tempi nostri vogliono rimuovere l'usanze antiche della Chiesa e le sue cerimonie, e questo fanno con le loro ragioni irrationali, con le quali distorqueno mille contesti de gl'Evangeli e di santo Paolo* » (ff. 379-381).

Dans ce texte qui vise à répandre un idéal de spiritualité, auquel se référer pour une Réforme de l'Eglise que l'humanisme ferrarais et européen invoquait, depuis longtemps, souffle fort l'exigence d'une réforme morale que ce médecin, toujours au service des pauvres et des démunis (pour lui la médecine, l'assistance aux pauvres sont des instruments pour se mettre au service de Dieu et pour rendre sa vie plus proche de la vie du Christ[94]), ressentait profondément. Toujours très attentif au débat religieux et aux thèmes les plus brûlants qu'il greffe dans son œuvre médicale, cet humaniste ressent fortement les effets d'une crise qui touchait la dimension religieuse, mais aussi le domaine de l'humanisme médical, déchiré entre le respect des Anciens et les résultats des nouvelles recherches fondées sur l'expérience et l'observation scientifique. Si Leoniceno et Mainardi sont encore rigoureusement liés au commentaire humaniste des Anciens et donnent la sensation que, tout en nous laissant pénétrer dans leur laboratoire, ils ne franchissent pas le pas vers l'autonomie,

---

Froben, 1544. Sur Calcagnini voir *DBI* et C. Moreschini, « Per una storia dell'umanesimo latino », *La Rinascita del sapere*, *op. cit*., p. 168-170.

[93] *Examen omnium catapotiorum, vel Pilularum, quarum apud Pharmaco polas usus est*, *op. cit*.

[94] G. Liboni, *Antonio Musa Brasavola sul digiuno : devozione, medicina e riforma della chiesa*, *op. cit*., p. 41-87.

Musa n'hésite pas à étudier les simples et les animaux de façon plus directe et autonome.

Musa est un homme inquiet qui aspire à comprendre comment un homme de science peut contribuer, dans une société chrétienne, à son salut, à son élévation vers le Christ, et qui nous fait penser à un autre grand médecin, Jacques Grévin qui, dans cette même recherche spirituelle, traduira vingt-deux sermons de Bernardino Ochino[95].On assiste chez Musa à une sorte d'éclatement des genres, à une hybridation qui l'amène à insérer, à greffer dans des traités, apparemment « scientifiques » et donc peu dangereux, des parties morales et, inversement, dans des textes moraux des théories médicales. Un humanisme des herbes qui oriente sa recherche sous-tendue d'aspirations morales et religieuses et qui amène ces humanistes inquiets à enter dans leurs travaux savants l'*experimentum*[96].

Dans son *Examen Omnium Simplicium Medicamentorum* (1536) il soutient, contre le dogmatisme de ses collègues qui semblent paralysés sur les textes de Dioscoride, que les plantes doivent être étudiées du point de vue thérapeutique et que les recherches doivent s'élargir au plus grand nombre de plantes (il est l'un des premiers à utiliser le « gaïac », un bois si important que les Fugger en demandent le monopole). L'école ferraraise devient un modèle de clarté, même si la peur des assertions trop indépendantes vis-à-vis des Anciens semble hanter leurs traités et rendre de quelque façon leurs œuvres doubles[97], déchirées entre la vénération des Anciens et la nouveauté de leurs recherches, entre philologie et *observationes*. Grévin, dans son *Traité des venins,* cite par exemple Leoniceno, Mainardi, Musa Brasavola (Brassavolle, f. 218[98]), à propos du coriandre (Musa est contraire aux deux espèces) et oscille lui aussi entre l'expérience et ce qu'il appelle la « fable », une fable qui continue toutefois à le séduire comme les cultes dionysiaques que Nicandre évoque[99].

---

[95] R. Gorris Camos, *«* Dans le labyrinthe des Sermons de Bernardino Ochino éditions et traductions », *op. cit*. Voir aussi EAD., « La nuit de l'exil : les Muses anglaises de Jacques Grévin »*,* in *Rappresentare la storia. Letteratura e attualità nella Francia e nell'Europa del XVI secolo*, Pérouse, Aguaplano, 2015, p. 207-245.

[96] Cf. G. Liboni, *«* L'*experimentum* nella medicina pratica di Antonio Musa Brasavola », *op. cit.*

[97] Bruni, *Le scienze botaniche*, *op. cit*., p. 277.

[98] Voir *Caelii Calcagnini Ferrariensis Protonotarii Apostolici, Opera Aliquot, ad Illustrissimum ex excellentiss. principem D. Herculem secundum, ducem Ferrariae quartum*, Basileae, Froben, 1544. Sur Calcagnini voir *DBI* et C. Moreschini, « Per una storia dell'umanesimo latino », *La Rinascita del sapere*, *op. cit.*, p. 168-70.

[99] Voir notre *«* "La merveille fit le Desir eveiller" (Peletier) : plantes merveilleuses entre science et poésie »*,* in *Les raisons du merveilleux à la fin du Moyen Age et dans la première modernité*, *Textes et images*, D. de Courcelles dir., Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 51-91. Voir la dédicace *Ad Illustrissimam unà & pudicissima virginem ELLEONORAM Estensem, Antonius Musa Brasavolus bene agere* (ff. a2- f. a3) dans laquelle il évoque leurs débats et le savoir de la princesse dans ce domaine : « *Tamen quicquid fit, quum precedentibus mensibus de Syrupis inter nos fermo indicidisset, et tu de hac materia docte et abunde disservisses, visum est mihi, nulli magis convenire, quam tibi* » (f. a2). Musa dédie ses

L'expérience devient toutefois toujours plus importante, même si le patrimoine culturel des Anciens reste incontournable. L'école humaniste ferraraise, de Leoniceno à Musa, qui se développe entre réflexion théorique et expérience, philologie et anatomie, devient un centre fondamental pour le développement de la science moderne par « *indirizzo revisionistico sperimentale* » (Muratori) qui attire à Ferrare des étudiants de l'Europe entière (par ex. Copernic et Paracelse). L'engagement de Musa pour la restitution de Galien – son *Index refertissimus in omnes Galeni libros* (7 éditions) est un véritable dictionnaire encyclopédique de médecine galénique et ses commentaires d'Hippocrate, dont les *Aphorismes*, lus et commentés par Musa dans son cours de 1536, sont édités à Bâle et à Lyon, chez Gryphe en 1543 par Rabelais[100] – s'allie à son engagement pour la médecine pratique (*curationes*). *Experimentum* et *ars* sont étroitement liés dans le processus gnoséologique qui conduit du particulier à l'universel à travers l'expérience (voir ses nombreux *experimenta*). L'*experimentum* instaure ainsi le lien nécessaire entre la philologie et la médecine pratique ; il représente l'instrument de la découverte, de l'élan vers l'avancement de l'*ars*, de la science médicale.

Mais l'homme est fragile et entre *experimentum* et *ars*, entre la perception des sens et l'universel, entre *inventio* et *imitatio,* c'est cette dernière qui domine, comme dans sa monumentale *Vita di Iesu Christo*. Musa revendique d'un côté le droit à l'expérimentation, de l'autre il souligne l'impossibilité de renoncer au trésor de l'*imitatio* des Anciens. La structure dialogique de ses *Examina* et de sa *Vie du Christ* cristallise cette tension entre *inventio* et *imitatio* (dans son dernier *Examen* le dialogue entre lui et son fils est révélateur). Pour aborder le monde il faut toutefois un *logos* qui sache dire le monde, et les textes anciens sont le vrai trésor, leur beauté peut éclairer le présent, lui donner force et vigueur. La *renovatio* passe par la Philologie.

La critique de l'anthropocentrisme trouve des prolongements et s'enracine dans une connaissance savante de l'univers, dans une mise en valeur des savoirs scientifiques médical, végétal, astronomique et situe l'œuvre des humanistes ferrarais du

---

magnifiques dialogues scientifiques à des femmes « *ornate di scienza e di virtù* » de la Cour ferraraise, cf. R. Gorris Camos, « Donne ornate di scienza e di virtù : donne e francesi alla corte di Renata di Francia » in *Olimpia Morata : cultura umanistica e Riforma protestante tra Ferrara e l'Europa*, Actes du Colloque de Ferrare, les 18-20 novembre 2004, dir. par G. Fragnito, M. Firpo et S. Peyronel, *Schifanoia*, nn. 28-29, Ferrare, Istituto di Studi Rinascimentali, 2007, p. 175-205. Il offre par exemple son *Antonii Musae Brasavoli Quod nemini mors placeat, ad Illustrem Annam Estensem*, Lugduni, apud Seb. Gryphium, 1543 (ex. Arsenal 8° B.L. 32.361) à « *Anna, puella supra aetatem Latinis, atque, Graecis literis ornata* » (f. a2).

[100] *Antonii Musae Brasauoli ... In octo libros Aphorismorum Hippocratis & Galeni, commentaria & annotationes... Cum duobus indicibus copiosissimis*, Bale, Froben, 1541. Voir l'édition conservée à la Bibliothèque de l'Arsenal : APHORISMO/RUM HIPPOCRATIS/SECTIONES SEPTEM/*/ Ex Franc. Rabelae/recognitio-/ne/Quibus ex Ant. Musae ad./jecius et Octavam : et gradualia,/quea sequens indicabit pagella./[marque Gryphe]/APUD SEB. GRY-/PHIUM LU-/GDUNI/1543 (Arsenal, 8° S 8800).

côté de la dissidence. La science est un suprême appui que Dieu a donné à l'homme déchu, une ultime possibilité de réunir ce qui a été séparé après la Chute[101]. La réévaluation du microcosme et de la sympathie universelle au détriment de la *dignitas* redeviennent centrales « *in un colloquio perenne con i viventi immortali che animano le stelle e le case del cielo.*[102] ».

L'étincelle mystique du « *quasi ipse sit deus* » de l'*Asclepius* s'est éteinte[103], l'homme n'est plus le « *magnum miraculum*» de Pic, mais il peut, grâce à son effort, devenir « *diis similis* » (ou « *ludus deorum* », dirait Alberti et son interprète Garin[104]). « Le curieux désir, le dangereux savoir, mènent l'homme à une excellence qui n'est pas une donnée, mais une acquisition, une conquête graduelle et épuisante, à une dignité qui désormais est dépourvue de toute marque d'une céleste origine, et que l'homme réalise dans sa solitude tragique, grâce aux efforts pénibles qui justifient sa vie » (L. Sozzi). Garin, dans sa « *vision disincantatissima della realtà*[105] », écrit que « *la vita è dramma, è colpa, è peccato. Il bene deve sempre discutere col male ; ciò che si afferma, che riesce, che si colloca nella realtà, è spesso fasciato d'ombra e di male. E Cristo, non a caso, gli uomini venerano inchiodato sulla croce*[106]. »

« *Homo è chi seppellisce i morti (Humus-humare) ma per tenerli a cuore, ricordarli con religiosa pietas* », écrit Cacciari dans son *Ripensare l'umanesimo*, pour comprendre le drame de la condition humaine, pour en saisir la dramatique complexité et nous obliger à continuer nos recherches, nos efforts, pour donner une forme durable à notre devenir. Mais avant il faut descendre à l'Enfer… défier les tempêtes et les naufrages.

---

[101] Cf. V. Giacomotto-Charra, « La chute ou la naissance de la poésie scientifique », in *La forme des savoir. Poésie et savoirs dans* La Sepmaine *de Du Bartas*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2009, p. 120 sq.

[102] M. Ciliberto, *op. cit*., p. 687.

[103] « *L'uomo divino, al cui nascere si chinano i mondi, in cui si riassume il creato, che sale al cielo non incognitus hospes, che l'esperienza cristiana aveva conquistato, che il travaglioso pensiero di tanti secoli aveva illuminato alla luce della sapienza antica. L'uomo i cui atti si ripercuotono all'infinito, è il miracolo grande di Pico della Mirandola, che sulla natura crea il suo mondo, il suo regno e il suo destino* », écrit Garin dans *Umanesimo e pensiero medievale,* p. 17. Garin n'a jamais d'ailleurs voulu republier son Pic de 1947.

[104] La grandeur de l'homme « *sta non nell'essere Dio ma nel potersi fare dio e domino, unica creatura in cui non l'operare segue all'essere, ma l'essere all'operare* », thème obsédant chez Garin, cf. M. Ciliberto, *op. cit*., p. 663. Le terme « *dramma* » revient huit fois dans *Dignitas hominis e la letteratura patristica* : « *E Cristo, non a caso, gli uomini venerano inchiodato sulla Croce* » « *Miraculum magnum, certo, ma senza spezzare la struttura dell'essere, né la legge di natura, che sarebbe contraddittorio, assurdo e impossibile : e allora sì l'uomo è un miracolo in natura, ma di pura illusione e sofferenza : ludus deorum, un giuoco degli Dei* », cf. M. Ciliberto, *op. cit*., p. 689.

[105] M. Ciliberto, *op. cit*., p. 688.

[106] *Ibid.*, p. 668.

« I Grandi mentono »

Notaires, juges, avocats, princes, cardinaux et naturellement médecins, tous sont visés dans le *Negromante* ; pour le clairvoyant Temolo dont le rôle va au-delà de celui traditionnel du serviteur rusé pour devenir la voix critique de la société, l'homme de pouvoir du haut de sa position, de son « *scranno* », de son siège, perd toute son humanité et se métamorphose en bête :

> Cela se voit faire tous les jours et n'est pas un miracle. […]
> N'avez-vous pas vu qu'un qui est mis sur la victoire ou soit contrôleur des gabelles, ou juge, ou notaire, ou soudoyeur des gendarmes, laisse incontinent toute forme humaine, et prend celle d'un loup, d'un renard ou d'un milan ? […][107]

Messer Lodovico ne cesse de critiquer l'avidité et l'ingratitude des grands, il dénonce un système de pouvoirs qui tend à s'entourer de courtisans et de flatteurs et à oublier ceux qui ont servi avec fidélité, mais sans flatterie (lui, comme Giraldi qui, victime de Pigna, doit s'exiler au Piémont)[108]. Antonio Faventino est un nom parlant, *Fava* pourrait signifier *Boria,* arrogance (dans le *Negromante*, Pocosale signifie, peu intelligent, peu futé[109]). Antonio est la cible de l'ironie linguistique de l'Arioste : Antonio (comme Musa) le Prétentieux. Dans ces deux textes on assiste au « découronnement du Héros », à une chute, à un renversement comme dans les *Mondi* de Doni : le *Negromante* est chassé ou mieux il s'envole …, un peu Tartuffe un peu Dom Juan, il s'en va au diable :

> Et qui voudra entendre du Negromant, s'y coure après ; mais qu'il se dépêche, car il va si fort qu'il semble que le diable l'emporte… Adieu bénins spectateurs ! Et, avec aucun signe d'allégresse, faites entendre que notre fable vous a plu[110] !

Et, dans sa deuxième version, le Negromant est abandonné par tout le monde et s'enfuit seul pour éviter un procès et une mise à mort.

Antonio Faentino et Iachelino sont des personnages comiques qui se déplacent aux confins de ces mondes, de la médecine expérimentale d'Antonio Musa Brasavola au charlatanisme de Iachelino. Ils ont en commun un langage ambigu, ambivalent et foncièrement théâtral. L'Arioste, homme de théâtre, met en scène, à travers la parole comique, la mise en discussion d'un monde fondé sur la parole et sur

---

[107] Cf. éd. Rigolot, p. 164, l. 378 et 382-385.
[108] Voir notre « Giovan Battista Giraldi Cinthio, entre Ferrare et Turin, vero rifugio e sicurissimo porto », in *Giovan Battista Giraldi Cinthio : hombre de Corte, preceptista y creador*, Irene Romera dir., Actes du Colloque de València, les 8-10 novembre 2012, *Critica letteraria*, anno XLI, fasc. I-II, nn. 158-159, 2013, p. 239-289
[109] Voir G. Liboni, *op. cit*., p. 131-132.
[110] Cf. éd. Rigolot, p. 207, l. 1423-1426.

l'apparence (cf. le changement des *foggie*, des vêtements et n'oublions pas qu'on est à Carnaval), sur l'ambiguïté des savoirs incessamment mélangés dans une confusion expressément voulue par l'Arioste dans la création de son personnage de « *medico forestiero* » (N2, vv. 86-87) et d'« *Herbolato, erbolatico, erbolario* » dont les savoirs oscillent entre la magie et les sciences naturelles, les herbes et les « *gummi* » (cf. *Herb*. I, 451 et Pline, *HN*, XIII, 1) :

> Fisico, Astrologo, Negromante
> Philosopho, d'alchimista, di Medico, di Astrologo,
> Di Mago, & di scongiurator' de spiriti. (N, III, 3, vv. 646-648)

Dans ces deux textes formant une sorte de diptyque, l'on retrouve la même ambiguïté identitaire qui entoure Maestro Antonio Faentino e Iachelino, l'*herbolato* et le *negromante* :

> *è ito a ritrovar non so se astrologo*
> *o negromante debbo dir, un pratico,*
> *molto circa a tal cose…* (N2, I, 2, vv. 299-300)

> *Uom di grande astuzia e di grande dottrina*
> *In che scienza è egli dotto ?*
> *In l'arti che si chiamano liberali.*
> *Ma pur ne l'arte magica*
> *credo che intenda tutto ciò che si può intendere,*
> *e non ne sia per tutto il mondo un simile* (N2, I, 2, vv. 342-347)

Une confusion qui ne tient pas compte du grand débat entre magie naturelle, astrologie et magie démoniaque et nécromancie et qui place l'Arioste loin, très loin de l'extrême confiance en l'homme des humanistes florentins, de Ficin à Pic, pour lesquels la magie naturelle est la manifestation de la nature divine de l'homme, la preuve de son pouvoir spirituel, de la grandeur de sa raison qui peut rendre parfait l'homme et la nature. Pour ces philosophes la Magie représente la possibilité de l'homme de remonter l'échelle des êtres et de se réunir avec Dieu. Ils croient dans la possibilité de l'homme de s'élever et de se placer dans une échelle qui va de l'état de brute à celui de l'ange, une possibilité qui passe par la magie. Or, la position de l'Arioste dans sa comédie s'éloigne du néo-platonisme florentin et veut nous reconduire à la brutalité du monde réel où le magicien n'est plus le sage nécromancien des romans anciens (Merlin et les autres, pourtant très aimés par Lodovico dont la tête était pleine de *gallicanae ambubaiae*), mais « *una volpaccia vecchia* » (I, 3, 337), « un renard plein de feintise » dans la traduction (LT, p. 163[111]). Si le mouvement critique prend donc son élan d'une polémique personnelle, la critique vise toutefois, dans un mouvement plus ample et complexe, le cœur du système politique et social de la cour des Este, la rigueur du contrôle du prince sur ses sujets et sur les membres

[111] *Ibid.*, p. 163.

de sa cour et en dénonce les contradictions qui sous-tendent les rapports entre le pouvoir et le savoir. Même la médecine, art excellent sur tous, est corrompue par le désir de gain de ses adeptes :

> *se la inerzia, l'avarizia, la gola e la libidine e più la superbia non lo vietasse loro. Sono pochi che vogliano la fatica dello studio, e fanno più stima di ogn'altro guadagno che di quello della sanità e della vita ; et a molti pare abastanza di sapere tanto che loro dia credito e reputazione di medico*[112].

Entre ces deux textes il existe un jeu de miroirs qui jette des lumières sur l'un et sur l'autre pour souligner toute l'ambiguïté de ces personnages, « étranges étrangers », nomades et fuyants et qui auront une fortune immense dans la culture européenne.[113] Selon nous ces deux ouvrages de l'Arioste s'insèrent, parodiquement, dans la lignée de Lucien et d'Alberti. Il s'agit de textes complexes qui condensent, comme d'autres textes issus du même milieu, l'intérêt et la fascination de la culture ferraraise pour la nature, étoiles, plantes, animaux et remèdes naturels (Musa). Le personnage de l'Arioste est défini « *FISICO* », dans la première version mais il devient « *ASTROLOGO* dans la deuxième ; pour la Taille, *Physicien* ou *Negromant*, une définition cette dernière qui dérive du grec *mort* et *devin*[114].
Le Negromant condense tout l'intérêt pour le monde des morts qui, ainsi qu'on le sait, connote le théâtre de La Taille et notamment son magnifique *Saül le Furieux*[115]. L'Arioste met donc en scène des tendances, des personnages bien connus de

---

[112] Ariosto, *Herbolato*, éd. cit., p. 97.
[113] Sur le charlatan qui a partie liée avec la mise en scène de soi et l'usage d'une parole artificieuse, voir D. Gentilcore, *Medical Charlatanism in Early Modern Italy*, Oxford, Oxford University Press, 2006 et ID., « "Con trattenimenti e buffoniane". Ciarlatani, protomedici e le origini di un gruppo professionale », in *Interpretare e curare. Medicina e salute nel Rinascimento*, M. Conforti, A. Carlino, A. Clericuzio édd., Rome, Carocci, 2013, p. 189-209 ; ID., *Italian Charlatans Database, 1550-1800 (UK Data Service, SN: 5800,* http://dx.doi.org/10.5255/UKDA-SN-5800-1. Voir aussi la Thèse de M. Leta, *Mages, alchimistes et charlatans dans la littérature de la Renaissance, op. cit.* et le volume récent, *Théâtre et charlatans dans l'Europe moderne*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2019 où le rapport avec le théâtre est mis en évidence. La charlatanerie métaphorique rencontre le jeu et le dédoublement de l'être : faux savants, faux nécromanciens, les mystificateurs en tous genres sont des comédiens.
[114] Le mot dérive du grec *νεκρόμαντις* (composé de *νεκρός* « mort » et *μάντις* « devin »). Génériquement, magicien, devin : *Sì ad alto il negromante batte l'ale, Ch'a tanta altezza a pena aquila sale* (Ariosto). Voir sur l'étymologie du mot « *nigromante* » renvoyant au *niger, nigra, nigrum*, au noir de la magie voir : A. Bettoni, « Du "sage Nigromancien" des romans au nécromancien imposteur de théâtre. Présences d'un rôle dans la prose et sur scène au XVIe siècle », in *Le Texte en scène. Littérature, théâtre et théâtralité à la Renaissance, op. cit.,* p. 217.
[115] Voir F. Lecercle, *Le Retour du mort. Débats sur la sorcière d'Endor et l'apparition de Samuel*, *op. cit.* ; *Id.*, « Saül et les effets de spectacle », in *Les Tragédies de Jean de La Taille*, *Cahiers Textuels*, n ° 18, 1998, p. 25-42 ; *Id.*, « Les bénéfices de la trahison. Impératifs

la culture ferraraise (le médecin-charlatan, le vendeur de plantes et de remèdes, l'apothicaire, le mage, le juif marrane et médecin, le pédant du Studio…), mais comme Calcagnini et d'autres humanistes ferrarais, il renverse, grâce aux procédés topiques de la parodie et à son ironie désacralisante, iconoclaste, ces tentations qui sous-tendaient l'humanisme irrégulier ferrarais. Il critique à travers les « dérives » du personnage du charlatan-nécromancien tout dogmatisme, mais il se venge aussi de certains courtisans trop entreprenants[116]. Mainardi, dont les Epistolae medicinales furent publiées à Lyon par Rabelais, est très critique envers l'astrologie et la médecine astrologique[117]. Il reste que les savoirs sont souvent montrés, théâtralisés, objets de disputes et édités dans l'Europe entière (Alphonse est passionné de botanique et de simples et de pharmacologie ; Eléonore d'Este aussi). L'empirisme médical est un spectacle et les médecins empiriques des comédiens du savoir.

Le *trickster* dont le pouvoir est surtout rhétorique – Rigolot n'a pas manqué de souligner les « brillants discours du magicien escroc [118] » – est un escroc de la parole et il représente, dans l'univers de l'Arioste, le contraire du *mago* Atlante qui possède des pouvoirs magiques réels, mais il manque des pouvoirs de la parole. En effet, le magicien Iachelino n'incarne pas simplement, selon nous, la satire des « *magiche sciocchezze* », il incarne aussi une *figura poetae*[119], capable de tisser un réseau de mots qui capture, enveloppe le texte, les gens dans sa « *rete* », dans son filet (un thème cher à l'Arioste qui le développe souvent dans son œuvre). Le prologue naît sous le signe des *prisci poeti*, Orphée, Amphion, Apollon, capables de magie grâce à leur pouvoir de poètes et de musiciens, mais la *Satira VI* les évoque en les opposant aux poètes de son temps dont l'Arioste démasque la fausseté et l'hypocrisie. La métaphore de la *rete*, aux connotations métathéâtrales, est au centre de la réflexion du dernier Arioste. Le *Negromante* et la *Lena*, personnages à l'identité complexe et

---

de foi et exigences dramatiques dans le *Saül* de Jean de la Taille », in *Il tragico e il sacro, dal Cinquecento a Racine,* D. Dalla Valle et D. Cecchetti dir., Florence, Olschki, 2001, p. 17-54 et *Dramaturgies de l'ombre : spectres et fantômes au théâtre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, collection « Esthetica », 2005. Voir pour l'influence sénéquienne J.-C. Ternaux, « *Saül le Furieux* au moule de la tragédie sénéquienne », in *Le Théâtre biblique de Jean de La Taille*, Paris, Champion, 1998.

[116] Voir notre *L'humanisme ferrarais*, *op. cit.*

[117] P. Zambelli, « Giovanni Mainardi e la polemica sull'astrologia », in *L'opera e il pensiero di Giovanni Pico della Mirandola nella storia dell'umanesimo*, Actes du Colloque de Mirandola, les 15-18 septembre 1963, Florence 1965, II, p. 205–279.

[118] Cf. éd. Rigolot, p. 135.

[119] Voir aussi les travaux stimulants de A. Ansani, *Questioning Poetry in Ariosto's* Negromante in *The Renaissance Dialogue*, R. Ricci et S. Wright édd., *MLA Italian Studies* 38, Buffalo, Northeast Modern Language Association, 2016, p. 68-99 ainsi que sa thèse : EAD., *Imago Magi : Magic and Rhetoric in the Italian Renaissance,* Diss. Yale University, 1990. Voir aussi Cinzia Sartini Blum, « The Shifting Role of Magic in Ariosto's *II Negromante* », in *Quaderni di Italianistica*, XIV, 2, 1993, p. 221-238.

ambiguë, ont tendu une *rete* dans laquelle ils sont pris à leur tour par une volonté supérieure, Dieu agissant comme *Deus ex machina*, par une volonté suprême[120].

La Maga Circe

Si le Magicien est une « *volpaccia* » (N2, I, 3, 337), le monde qui l'entoure, rongé par la corruption et la dégradation n'est pas mieux, comme le Négromant le théorise dans une longue réplique où il classe les hommes selon des critères zoologiques (mais aussi alimentaires).

Le *Negromante* se place ainsi loin, très loin de la *dignitas hominis* de Pic, des envols du néoplatonisme florentin et la présence massive du monde animal est paradigmatique. La société contemporaine a effacé les frontières entre la précellence de l'homme et l'état animal (peut-être la raison pour laquelle dans le Prologue 1 où il évoque Orphée, il remplace les animaux avec les pierres, v. 5, La Taille traduit par « pierres »). La métamorphose animale, qui trouvera son apogée dans la *Circe* de Gelli (1549)[121], un dialogue entre Circé et les hommes transformés en animaux, est partout dans cette comédie Arche de Noé :

dans le nom des personnages : Nibbio (le milan) est celui qui démasque le mieux son maître dans ses *aparte* ;

dans les listes des animaux que le magicien dresse pour montrer ses capacités : du veau noir nécessaire pour son rituel (« *un vitel nero, ma di latte e morbido* », I, 3, v. 399) aux hommes de pouvoir se transformant en loup, renard, milan et bouc : « *lasciar l'umana forma tutta, e prenderla o di lupo o di volpe o d'alcun nibio* » (II, 1, 556-557), mais encore en âne (v. 561, cf. *Sat*. VII, 49-54, « *asinello », « inasinir »* – qui signifie se démonter superbe), en « *becco* » (v. 563), un mot dont il exploite le double sens de bouc et de cocu, mais aussi de bec et qu'il utilise aussi dans le Prologue (« *battere il becco* », bavarder, N2, v. 42-43) avec toute son ambiguïté sémantique[122].

---

[120] Les variantes de l'*Orlando Furioso* vont dans la même direction et mettent en relief un échange entre le théâtre et les *giunte* du poème, tout en mettant au centre la réflexion sur l'*inganno*, sur le piège. Cf. I. Campeggiani, *op. cit*., p. 332 sq.

[121] G. Gelli, *La Circe di Giovanbattista Gelli, Accademico fiorentino*, Florence, Lorenzo Torrentino, 1549. Sur sa fortune en France voir A. Montù, *Gelliana, Appunti per una fortuna francese di Giovan Battista Ge*lli, Turin, La Bottega d'Erasmo, 1973 et B. Urbani, « La fortuna francese della *Circe* di Giovan Battista Gelli (1498-1563) » in *Visto dall'altra parte : lingue, letterature, culture in traduzione*, in A. Tylusińska, E. Jamrozik, D. Prola éd., Varsovie, 2013, p. 307-322. Voir aussi C. Cassiani, *Metamorfosi e conoscenza. I dialoghi e le commedie di Giovan Battista Gelli*, Rome, Bulzoni, 2006.

[122] Cf. « *Bouc »*. Mari trompé, in Huguet, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, Paris, Didier, 1925-1967, *ad vocem.* Le traducteur garde la valeur métaphorique du mot, cf. R. Benedettini, *op. cit*., p. 93.

TEMOLO. *Di molti, che diventano / becchi, mi vo' tacer* (II, 1, 563)
THEMOLE. Ie ne dy mot de beaucoup qui deviennent boucs (LT)

La métaphore animale joue d'ailleurs un rôle-clé en II, 4 où le discours animal est appliqué par le Magicien à ses victimes qui sont classées, d'après une typologie animale, par leur valeur alimentaire ou matérielle (peau, lait, viande…). Cette métaphore revient partout dans :

les verbes : *mungere*[123], *mordere*, *mangiare*, *divorare*, *suggere*, *tosare*, *scorticare*, *tosar*e, *pascolare* (II, 4, vv. 734- 779) ;
les noms des animaux : le porc, la vache, le bœuf, la brebis , le chien et l'âne ;
les parties de l'animal : la peau, les mamelles, le lait… ;
locutions : « *non aver le capre* », ne rien savoir (La Taille traduit par « n'avoir point les sonnettes », éd. Rigolot, p. 172).

La Taille ajoute, ainsi qu'on l'a vu, un autre animal : les sangliers en traduisant, par erreur, le mot italien « *Cingheri* » (Z, f. 13), gitans, par le mot sangliers (« *cinghiali* » en italien[124]) :

NEBBIO. [...] *andiamo come zingani / di paese in paese* (II, 3, 658) ;
«Cingheri» (Z., f. 13r)
NEBBIEN. seul [...] Nous allons comme sangliers de païs en païs
(éd. Rigolot, p. 168)

Le *Negromante* et son bestiaire restent donc au centre d'un réseau où l'insaisissable Protée qui est l'homme s'éloigne de la *dignitas hominis*, devient un homme « prédateur » (« *becco* », *Nibbio*), oiseau de proie, qui tisse son filet dont il enveloppe ses victimes. L'homme glisse ainsi, comme dans la *Circe* de Gelli, inexorablement, vers les territoires de la *miseria hominis*, de la métamorphose, vers un univers qui se vend et qui exploite les autres. La morale du *Negromante* est la suivante :

Non guardate, Cintio,
mai di far danno altrui, se torna in utile
vostro. Siamo a un'età, che son rarissimi

[123] Cf. L. B. Alberti, *Vaticinium*, « *emunge* » ; La Taille traduit par « moucher les bourses ». Sur ces métaphores de l'avidité liées à une dimension alimentaire, cf. éd. Stefani, p. 78, n. 34.
[124] Voir R. Benedettini, *op. cit*., p. 93-94 et n. 26 qui reporte la voix du Dictionnaire Battaglia : « Battaglia : *Cinghiale*, III, p. 155 et ses variantes anciennes et régionales : *Zingiale* (XXI, p. 1080*), Zingiaro* (*ibidem*, terme employé au Nord, avec changement de suffixe) ; *Zìngaro* (*Zìngherlo, Zìnghero, ibidem*), l'ancienne forme *Cìngaro* (III, p. 153 ; à rappeler le mot *Cingano*, terme rare et littéraire qui signifie joueur de tzigane, III, p. 153), *Gitano* (VI, p. 855), « bohémien espagnol », mot emprunté à l'espagnol *gitano*, du lat. *Aegyptanus* (lat. class. *aegyptianus*), de *Aegyptus*, *Egitto*, « Égypte » (en fr. « gitan » est attesté depuis 1570), car on croyait que les gitans étaient venus de l'Égypte (Égyptien, aphérèse d'*Egitano*). »

che non lo faccian, pur che far lo possano,
e più lo fan, quanto più son grandi uomini :
né si può dir che colui falli, ch'imita
la maggior parte. (N2, III, 1, vv. 964-969)

Le *Negromant* et l'*Herbolato* sont le récit parallèle d'une chute morale, de la corruption des mœurs et de la perte de la précellence de la raison. L'homme a perdu son étincelle de vérité et son langage ne révèle plus son savoir et sa sagesse, mais des pièges et des rêves illusoires.

Traduire le *Negromante*

La traduction du *Negromante* parue dans l'édition Morel de 1573 :

> LE NEGROMANT, / COMEDIE DE M. LOUIS / ARIOSTE, NOUVELLEMENT MISE / en François, par Iehan de la / Taille de Bondaroy, **in** La Famine, ou les / GABEONITES, / Tragedie prise de la Bible, et/ suivant celle de Saül. / Ensemble plusieurs autres Oeuvres poëtiques, de / IEHAN DELA TAILLE de Bondaroy gentil- / homme du pays de Beauce, & de feu Iaques de la /Taille son frere, desquels oeuvres l'ordre se void en la / prochaine page. / (marque éditoriale : arbre avec devise en grec) / A PARIS. / Par Federic Morel Imprimeur du Roy. /M.D.LXXIII. /Avec Privilege dudit Seigneur. (BnF, Rés Y^{e} 1818-1822 ; ff. 99v-142r).

tient une place capitale dans l'évolution de la comédie en France, comme l'a justement affirmé F. Rigolot dans son édition de notre collection du « Théâtre français de la Renaissance[125] ». La comédie est publiée par La Taille à la suite de son édition de *La Famine*[126]. Il fonde son travail de traduction sur l'exemplaire Zoppino, mais il possède bien probablement d'autres éditions vénitiennes de la première version (par ex. l'édition vénitienne des Bindoni Pasini[127]).

---

[125] Pour le projet du « Théâtre français de la Renaissance », voir le site du Gruppo di studio sul Cinquecento Francese, www.cinquecentofrancese.it et l'index des 18 volumes déjà parus chez Olschki : http://www.cinquecentofrancese.it/index.php/theatre-francais/storia-del-progetto-e-indice-dei-volumi.

[126] Cf. sur cette pièce F. Lestringant, « La tragédie ou la colère de Dieu. Les tragédies saintes de Jean de La Taille : *Saül le Furieux*, *La Famine, ou les Gabeonites* », in *La Tragédie sainte en France (1550-1610). Problématiques d'un genre*, *op. cit.,* p. 269-311.

[127] *Il Negromante*. Comedia di messer Lodovico Ariosto, In Vinegia, appresso Francesco Bindoni e Mapheo Pasini, il mese di marzo 1535 (ex. Bib. de l'Arsenal, 4° BL 2775). Sur la traduction de La Taille, voir R. Benedettini, *op. cit., passim* ; l'éd. Rigolot, *op. cit.*, *passim* ; K. M. Hall, « A Defence of Jean de La Taille as Translator of Ariosto », *Modern Language Review*, n. 767, 1972, p. 536-542 et T. Ambersley Daley, *Jean de la Taille (1533-1608). Étude Historique et Littéraire*, Paris, Librairie Universitaire J. Gamber, 1934, p. 176-82.

Il nous semble toutefois pouvoir exclure que La Taille ait utilisé l'édition Giolito de 1551 qui est très différente (ajout de trois scènes, noms de personnages changés, dispositions des scènes et des répliques altérées, etc.[128]). Le traducteur ajoute des manchettes pour éclaircir des mots et des parties peu claires du texte italien dues peut-être aux erreurs de Zoppino ou pour autoriser certains emplois lexicaux (par ex. des italianismes comme le mot « *Malie* »).

Jean de La Taille essaie, dans sa version, de respecter le « *parlato* » de l'Arioste qui, dans *Il Negromante* comme dans ses *Satire,* utilise un langage familier, populaire, proche du jargon, avec des connotations populaires, comiques voire satiriques. Toutefois, le langage de l'Arioste (le premier *Negromante* utilisait d'ailleurs une langue plus franche et impure, alors que la deuxième version a perdu une partie de sa fraîcheur d'origine), souvent violent et vulgaire, se trouve allégé dans la version française.

Pour traduire le mot « *impotenzia* » (et son dérivé adjectival *impotente*), La Taille utilise les mots « impotence » (III, 3, f. 124v), « debilité et impotence » (II, 3, f. 116 r), « infirmité » (II, 4, f. 118r), ou encore la forme plus discrète d'« indisposition » (I, 3, 108v), tout comme ces adjectifs: « impotent », (I, 2, 106v ; III, 2, 121r), « indispost et debile » (I, 2, 107r), « [ny] malade ny debile » (II, 1, 113v), « debiles » (I, 1, 102r), « impotent et debile » (II, 3, f. 116r). On retrouve ce même style quand il s'agit des conséquences liées à cette « faiblesse » (l'italien *debiltade*, II, 3, est rendu par « debilité et impotence », 116r) : le *repudio* (G III, 2) qui devient le « divorce » (f. 122r).

Dans la scène II, 5 on assiste à un dialogue entre la mère et une « fantesque » (autre mot d'origine italienne) dont les remarques sur la liberté sexuelle des femmes ont déchaîné les commentaires *gender*[129]. La servante soutient encore « qu'on ne devroit point prendre les maris sans les essayer…» (éd. Rigolot, p. 175) ; la mère lui répond vertement : «*Taci, porca, e vergognati*» (II, 5, v.914 ; Z., 17v). Or, dans la version de La Taille le mot « *porca* » disparaît et devient : « *Tay toy, vilaine, as tu point de honte ?* » (éd. Rigolot, p. 175, l. 650). Le niveau lexical a changé, et l'interrogation réduit le caractère violent et impétueux de l'impératif.

Cette atténuation des expressions liée à la dimension sexuelle et physique du texte italien se retrouve dans les mots populaires et grossiers (« *voglia* », III, 2 est traduit pas « *souhai*t », éd. Rigolot, p. 17, l. 686). Les mots d'Aurélie (I,1) :

> AURELIA. *Che nasca una fistola [un cancer] / a chi mai fece questo sponsalizio !*
> (I, 1, v. 11)
> AURELIE. Que mal advienne à quiconque feit iamais ces espousailles !
> (éd. Rigolot, p. 148)

[128] Voir les éditions critiques italiennes citées n. 1 et le livre récent de I. Campeggiani, *op. cit.*, *passim*.
[129] Voir les réflexions que nous partageons de I. CampeggianI, *op. cit*., p. 320.

Mais, parfois, La Taille n'hésite pas à traduire l'expression moins vulgaire, mais assez grivoise : « *che la lancia è spuntata e molto debole* » (v. 83) par « car la lance est épointée et trop faible » (éd. Rigolot, p. 149, l. 22-23). Si l'Arioste évoque le don du corps dans l'acte sexuel « *che di sé gli fesse copia* » (I, 2), La Taille comprend cette union, mais il traduit : « à ce qu'elle luy feist part de sa personne » (éd. Rigolot, p. 154).

Il est évident que, dans cette comédie du *Négromant*, sont importants les termes *incanto* (I, 3), pour lequel La Taille utilise : « charme » (108r), « ensorcellement » (102v) et « malìe » avec une manchette : « *Malìe : mot italien duquel meme use le Roman de la rose, signifie ensorcellement* » (éd. Rigolot, p. 158 l. 240). Le traducteur explique son choix en se fondant sur l'*autoritas* du *Roman de la rose*, mais il exprime aussi son intérêt pour la magie[130]. Le choix du traducteur est celui de « parler français en italien » et il émaille son texte d'italianismes (pentole, dogane, de grâce, plan plan, la su, soudain que, negoce… ; je donnerai à entendre, je me délibère que…[131]) et d'expressions religieuses, alimentaires, monétaires, géographiques liées au contexte italien et notamment ferrarais (St. Godence, tourtre, donner une baie, carlin, livre impériale, diplomatique…)[132]. Or, ces pastiches ne sont jamais gratuits, mais ils contribuent « à rehausser la couleur locale de la comédie de mœurs et renforcent le dépaysement devant l'univers de la sorcellerie » (Rigolot[133]) qui fascinait le sieur de Bondaroy. Il omet toutefois parfois des éléments importants, comme la référence à la Garfagnana, lieu-clé de la biographie de l'Arioste, où il fut envoyé en 1522[134], ou il traduit mal le mot « *Studio* », le nom par lequel on définissait l'Université à Ferrare (mais aussi ailleurs) qu'il traduit par « il étudia[135] ».

---

[130] Voir notre *Trois personnages en quête d'auteur : Saül, Jephté et Josias*, conférence tenue à l'Université du Piémont Oriental (Vercelli), le 9 mai 2019 ainsi que notre intervention, *La nuit de Saül : la Bible et les poètes tragiques* au Séminaire de la Fondation N. Sapegno, *Letteratura e Bibbia*, le 16 septembre 2020,
cf. *https://www.sapegno.it/formazione/rencontres-de-larchet/.*

[131] Cf. éd. Rigolot, p. 134. Voir aussi Benedettini, *op. cit*., p. 84 et n. 9.

[132] *Ibidem*, p. 135.

[133] Cf. éd. Rigolot, *op. cit*., p. 134.

[134] Sur le rapport tourmenté (« *mi fecero da poeta a uomo di governo* ») de l'Arioste avec la Garfagnana où il fut envoyé comme gouverneur de 1522 à 1525, voir M. Catalano, *Vita di Lodovico Ariosto*, *op. cit.*, *passim.*

[135] Sur le *Studio* ferrarais, voir G. Pardi, *Lo Studio di Ferrara nei secoli XV e XVI*, Ferrare, G. Zuffi, 1903, et A. Visconti, *La storia dell'Università di Ferrara (1391-1950)*, Bologne, Zanichelli, 1950 ; V. Caputo, *I Collegi Dottorali e l'esame di dottorato nello Studio ferrarese*, Ferrare, Università degli Studi di Ferrara, 1962 ; A. Franceschini, « Nuovi documenti relativi ai docenti dello Studio di Ferrara nel sec. XVI », *Monumenti della Deputazione provinciale ferrarese di storia patria*, VI, 1970 ; V. Caputo - R. Caputo, *L'Università degli scolari di medicina e d'arti dello Studio ferrarese (secc. XV-XVIII),*

Rigolot a mis en évidence le talent innovateur de La Taille et de sa langue qui est un dosage savant d'italianismes et d'archaïsmes, ainsi qu'une tentative de respecter le « *parlato* » de l'Arioste[136], mais qui ressent d'une évidente difficulté culturelle et sociale vis-à-vis des mots populaires, grossiers ou obscènes.

Cette comédie à l'italienne, à la ferraraise surtout, sait garder magiquement son caractère étranger et *ammaliante*, ses *malìe* utiles aussi à son auteur pour sauvegarder le charme des spectateurs devant l'univers autre de la sorcellerie, son « estranéité » au domaine quotidien. La Taille francise, mais il refuse de naturaliser entièrement le texte. *Le Negromant* devient ainsi pour le public français une « occasion pour feindre l'éloignement culturel pour mieux pouvoir saisir l'essence d'une situation qui le concerne de près[137]. » *Le Negromant* reste une magie qui transporte le spectateur français à Ferrare : Or ne vous semble plus etre chose merveilleuse que [Ferrare] soit ici ; et faites déjà votre compte que le Négromant de la fable l'a faite porter par l'air au diable. » (éd. Rigolot, p. 146). *Le Négromant* reste, magiquement, une comédie d'un étranger, une fleur comique qui, bien qu'entée dans le jardin français du Sieur de Bondaroy, reste étrangère par sa langue et par son modèle, parfaite pour un Colloque sur *La comédie et l'étranger*. Et La Taille un magnifique hippogriffe qui la fait voler de Ferrare à Bondaroy.

Rosanna Gorris Camos
Université de Vérone

Iconologia del cavaliere Cesare Ripa, perugino, f. 218

Ferrare, Tipografia Artigiana, 1990 ; *I maestri di medicina ed arti dell'Università di Ferrara (1391-1991),* F. Raspadori éd., Florence, Olschki, 1991.

[136] M. L. Doglio, *Lingua e struttura del* Negromante, in *Ludovico Ariosto : lingua, stile e tradizione*, Actes du Colloque de Reggio Emilia et Ferrare, les 12-16 octobre 1974, sous la dir. de C. Segre, Milan, Feltrinelli, 1976, p. 427-443.

[137] Cf. éd. Rigolot, *op. cit.*, p. 134.

MESSER' COIONI : L'ÉTRANGER DANS *LES ESBAHIS* DE GRÉVIN (1561)

La comédie des *Esbahis* a « été mise en jeu » le 16 février 1561, à Paris, au collège de Beauvais. Participant à l'exposition, la maquerelle Claude (II, 2) apprend au spectateur que quatre ans auparavant, en 1557, la femme du barbon Josse a quitté son mari. Pourquoi insister sur ces dates ? Parce que les études sur l'anti-italianisme concernent surtout la période postérieure, le règne d'Henri III. En 1561 les Français sont sous celui de Charles IX. Les guerres d'Italie sont terminées depuis deux ans. Or ces guerres « sont, dans la conscience moderne, l'initiation du Français à lui-même[1] » (Alphonse Dupront). En même temps qu'elle fascine, entraînant de nombreuses imitations, l'Italie est déjà l'objet de rejet. Admirateur de Du Bellay, Grévin satirise volontiers à son tour les Italiens, n'hésitant pas à utiliser des stéréotypes xénophobes et, comme l'auteur de la *Defense*, il promeut la langue française.

La satire de l'Italien amoureux

L'Italien de la pièce est, pour parler comme Du Bellay, un « Coïon magnifique[2] », l'expression étant à prendre favorablement dans l'évocation qui en est d'abord faite, défavorable pour quand on voit ce ridicule sur scène. C'est un personnage grotesque, un fantoche qui se réduit à une partie du corps, en l'occurrence le « bagage » (v. 1045), les parties naturelles masculines.

Le jeune Italien est évoqué de façon anonyme par la maquerelle Claude dans la scène 2 de l'acte II (v. 1270). Partie avec un Gascon, la femme du barbon Josse a été abandonnée à Lyon après avoir été volée. C'est alors qu'elle est passée dans les mains de l'Italien qui « A pris son plaisir avec elle / Trois ans entiers. » (v. 1273-1274), avant de se retrouver à Paris chez l'ami d'un Français. Ce jouisseur ultramontain n'est autre que Panthaleoné, comme l'apprendra plus tard le spectateur.

Aucun nom, aucun portrait, le personnage n'est qu'une fonction. Cet Italien est un fornicateur né. Il n'est pas qualifié de « coïon », mais la synecdoque, ici des

[1] Alphonse Dupront, « Du sentiment national », *La France et les Français* M. François (dir.) , Paris, Gallimard, 1972, p. 1423-1474. Cité par Sylvio Hermann De Franceschi, « La conscience nationale du protestantisme français. La patrie et l'étranger dans la pensée politique huguenote au tournant des XV^le^ et XVIIe siècles », [https://journals.openedition.org/crcv/13767]

[2] Du Bellay, *Les Regrets*, sonnet 133 : « Il fait bon voir, Magny, ces Coïons magnifiques … »

parties pour le tout, définit la nature cet Italien. Il est l'égal des Français : il suit un Gascon et précède un Parisien. Il parvient à ses fins. Aucune supériorité d'un pays sur l'autre sur ce plan.

Venu à Paris, Panthaleoné, en même temps que d'air, change complètement d'emploi. Dès son entrée en scène, il est qualifié de « Coioni » (v. 785) par le valet Julien, qui est chargé dans la pièce d'exprimer le point de vue français sur l'Italie. Si, avec la femme facile qu'était Agnès, il lui a été aisé de faire « attaindre le rat au fromage » (v. 63), d'« a[voir]le sault » (v. 913), avec la « tendrette, jeunette » (v. 105-106) Madalêne, il en va tout autrement : il rejoint alors le Panthaleoné de la *commedia dell'arte*, c'est là le seul point commun qui pourrait justifier son patronyme[3] ». En effet, il n'est pas marchand et le grand âge ne le caractérise pas : s'il est « frisque [vif, élégant] et gaillard « (II, 3, 817), « [c]e n'est pas pour [lui] / [q]ue le four chauffe. » (II, 3, 788-789). Il est bien « couillon », au sens où il se fait éconduire. Le vocabulaire de la sexualité, à même de produire un effet comique, est encore utilisé pour dire cette vaine recherche de la relation physique. Il n'est bon qu'à être convié à aller « autre part / [t]rainer ses dandrilles » (II, 3, 824-825). Il change d'organe, les coïons sont remplacés par la voix. Si les mots de « coïon », de « dandrilles » sont crus et désignent ouvertement « les heureux témoins de tout plaisir », comme l'écrivait l'Arétin[4], d'autres peuvent être convenables en apparence, mais utlisés à double sens. Il en va ainsi des cordes du luth dont s'accompagne le personnage. Le valet Julien commente certes les piètres concerts que donne Panthaleoné à sa dame cruelle, concerts qui ne sont pas couronnés de succès, mais il semble que le propos soit équivoque, Julien raillant volontiers :

> […] Mais s'il n'accorde
> Un peu mieux sa jazarde chorde,
> Jamais il ne viendra au but,
> Par le moyen de ce vieil lut (II, 3, 2065-2067)

Les équivoques sur les instruments de musique sont attestées dans les *Sonnets luxurieux* de L'Arétin[5], dans les *Nuits facétieuses* de Straparole[6]. Il est aisé de

---

[3] Madeleine Lazard note justement que « [s]on nom déjà surprend, puisqu'il n'a rien de commun avec le personnage qui porte ce nom dans la *commedia dell'arte*. », *La Comédie humaniste au XVIe siècle et ses personnages*, Paris, PUF, 1978, p. 242.

[4] L'Arétin, *Sonetti lussiorosi*, 1, V. 17-18 : « *[...] i coglioni / D'ogni piacer fortune testimoni.* »

[5] L'Arétin, *Sonetti lussiorosi*, XII, v.7-8, éd. cit. p. 28-29. « *E se ci fosse qui la mia ribeca / Vi sonerei fotendo una canzone* » / Et si j'avais là mon rebec, / je vous sonnerais, en foutant, une *canzone*. »

[6] *Enigmes* VIII, 2 ; XII, 2 ; XIII, 11. Voir aussi Giulo Cesare Croce, l'énigme (30). Le luth : *In braccio, come figlio me lo toglio /E l'accarezzo, e tocco gentilmente, / Ei grida nel principio ch'io l'accoglio, / E fuora e dentro tutta si risente; /Ma in breve cessa, e cala il suo cordoglio, / Quando la pancia grattar poi si sente / E accordandomi meco, ed io con lui, / Diam spasso ad altri, e ne pigliam per nui.* « Je le prends dans mes bras comme un enfant, je

comprendre l'allusion grivoise : Panthaleoné ne sait pas tendre sa corde, qui, avec la « tendrette » qui se dérobe, a « pris un coup de vieux ». Pour reprendre le contreblason de Rabelais dans le *Tiers Livre*[7], c'est un « Couillon pendillant » un « Couillon de faillance », c'est-à-dire défaillant, un « Couillon fanfreluché », c'est-à-dire « réduit à rien ». Les vers que prononce Julien juste avant ce passage valident cette interprétation :

> N'ay-je entendu passer
> Mon Coion qui, pour croacer
> Sa belle rime poltronisque[8],
> Fait icy du brave rufisque [débauché] ?
> C'est luy mesme […] (II, 3, 2060-2064)

Aux yeux du valet français, l'Italien chante mal les vers pour satisfaire son appétit sexuel : « rufisque » est un néologisme, fait sur *rufisco*. Le sens est le même que celui de ruffian, débauché qui vit avec des femmes de mauvaise vie, voire de souteneur. Le *ruffiano*, c'est l'entremetteur. Le comique repose sur le décalage entre la prétention à séduire la jeune fille et les moyens qu'il met en œuvre pour ce faire.

Est-il alors un amant aussi émouvant qu'un amant pétrarquiste ? Réécrivant la scène trois de l'acte deux, dans un sonnet de la *Gélodacrye*, Grévin met dans la bouche du personnage des vers de Pétrarque : « Pensez qu'il fait bon voir de nuict en une porte / Du poltron [fainéant] courtisan le Petrarque chanter,[9] ». Le personnage est dans la même position que l'amant malheureux du *paraklausithuron* des élégiaques latins. Au lieu d'avoir en face de lui la belle cruelle, il a une porte qui entend ses plaintes, chantées ou non.

De fait, Panthaleoné fait entendre des accents pétrarquistes, ou ronsardiens, ce qui revient au même, dès son entrée sur la scène :

> Ha, Dieu ! je sen mon mal extrême,
> Et n'aperçoy qu'une rigueur
> De la part de ce Dieu vainqueur. (II, 3, 786-788)

À la fin, à l'acte V,

---

le caresse et le touche gentiment, et il crie au début que je l'accole, et il s'en ressent dedans et dehors. Mais rapidement, il arrête et il diminue sa plainte quand il se sent gratter la panse, et s'accordant avec moi, et moi avec lui, nous donnons du bon temps aux autres et nous en prenons pour nous. » *Notte sollazzevole di cento enigmi* (1599), éd. de 1613, Venise, Bartolomeo Cochi, p. 11.

[7] Rabelais, *Le Tiers livre*, XXVII, éd. J. Céard, G. Defaux, M. Simonin, Paris, Le Livre de poche, « La Pochothèque », 1994, p. 721.

[8] *Poltronisque* : *de poltron*. Mot créé par Grévin sur *poltronesque*.

[9] Jacques Grévin, *L'Olimpe de Jacques Grévin, ensemble les autres euvres*, Paris, Robert Estienne, 1560, p. 99.

Sera donc ma playe immortelle,
Pour autant que ceste cruelle
Ne veult donner allegement
A qui cause mon torment ? (V, 1, 2044-2047)

Ou encore :

Ha, cruelle ! veux-tu tousjours
Desdaigner les fermes amours
De ton serviteur plus fidelle ? (V, 1, 2086-2088)

Le personnage serait émouvant sans les commentaires de Julien qui soulignent son inadaptation :

Tu as beau la nommer cruelle
Et bel estre son serviteur,
Si n'en seras-tu pas vainqueur,
Messer Frecasso. (V, 1, 2089-2092)

Les vers élégiaques sont prononcés par le personnage quand il se croit seul, juste avant l'arrivée de Julien, spectateur amusé de la bouffonnade donnée involontairement par Panthaleoné. La poésie ne saurait l'emporter. Panthaleoné n'est en rien pathétique, il remplit la fonction traditionnelle qu'il a dans la *commedia dell'arte*, à savoir celle de rival amoureux « pour de rire », comme le sont les Capitani Spavento, Rodomonte, et, précisément Fracasso. Julien lui donne donc ici un de ses vrais nom, Fracasso, celui du personnage ridicule de la *commedia*. La différence réside dans le fait qu'il parle italien et non pas espagnol et qu'il est un soupirant. Habituellement, le Capitano se présente comme « le tombeur de ces dames ». Ainsi, le Centurio de *La Célestine* de Rojas, est « bien voulu des femmes[10] ». Ici, il ne raconte pas de façon volubile ses conquêtes féminines, mais, au contraire, sa défaite amoureuse. Grévin joue avec la tradition.

Pour faire sa cour à la belle, Panthaleoné s'exprime comme un paladin, c'est dire le décalage avec son époque. Il fait siens les vers du *Roland furieux* de l'Arioste qu'il dit dans le texte :

Per rihaver l'ingegno moi m'è aviso,	[Pour ravoir mon esprit, m'est avis
Che non bisogna, che per l'arra io poggi	qu'il n'est pas besoin que je m'élève dans les airs
Nel cerchio de la Luna, o in Paradiso ;	jusqu'au cercle de la lune, ou jusqu'au Paradis ;
Che'l moi non credo, che tant'alto allogi.	je ne crois pas que mon esprit soit placé si haut.
Ne'bei vostri occhi e nel sereno viso,	Il erre dans vos beaux yeux, sur votre

[10] F. Rojas, *La Célestine*, acte XVIII. Cité par Madeleine Lazard, *op. cit.*, p. 237.

	figure si sereine,
Nel sen d'avorio, e alabastrini poggi.	sur votre sein d'ivoire où s'étalent deux globes d'albâtre.
Se ne va errando e io conqueste labbia	C'est là qu'avec mes lèvres, j'irai le poursuivre
Lo corrò, se vi par, ch'io la rihabbia.	si vous voulez que je le reprenne.
	(II, 3, 831-838)

À l'acte V, il cite encore l'Arioste quand il se plaint de la non réciprocité en amour (V, 1, v. 2052-2057 et 2072-2079). Pour un spectateur français de 1561, cette expression amoureuse est ridicule. L'étranger est décalé non seulement dans l'espace (il utilise la langue d'outre-monts), mais dans le temps. C'est avant l'heure une sorte de Don Quichotte qui se trompe d'époque. En chantant ses vers, il passe lui aussi pour un « furieux », c'est-à-dire pour un fou complet. La déclamation de ces vers en fait un extravagant, son esprit étant « dans les airs », « au cercle de la lune ». Plus tard, dans *Les Contens* d'Odet de Turnèbe, Rodomont (présent dans le chant XXXV du *Roland furieux*), se montrera amateur de romans de chevalerie comme *Percefo-rest*, *Amadis* et, précisément, *Le Roland furieux*. La génération précédente méprisait déjà ce type de lectures. Comme le rappelle Robert Aulotte[11], Amyot, dans la préface à sa traduction de l'*Histoire ethiopique* avait, dès 1547, dénié « la grace et la force de delecter le loysir d'un bon entendement[12] » à ce type d'ouvrages qui se caractérisent par le mensonge. En citant abondamment l'Arioste, Panthaléoné se présente donc comme un fou d'un autre temps. Il est moins « une caricature de ce que les amoureux faisaient généralement au XVIe siècle. », comme l'écrivait Cioranescu dans son étude sur l'Arioste en France[13], qu'un chevalier égaré dans un temps qui ne lui convient pas. Au XVIe siècle, on apprécie moins ce qui relève des temps médiévaux. Panthaleoné est un ridicule. Il ne peut réussir à faire triompher les valeurs de la courtoisie, lui qui se présente comme « serviteur / d'une dame de si haut cueur » (II, 3, 801-802). Les temps ont changé et le personnage évolue dans l'univers familier de la comédie où, on l'a vu, l'amour physique est décrit en termes pittoresques et crus. Panthaleoné est un soupirant « fleur bleue » égaré dans un monde de lupanar.

Panthaleoné est donc bien un « couillon » en matière amoureuse. Il appartient à la catégorie des rivaux inoffensifs. Il ne pourra en rien contrarier les amours de Madalêne et de l'Advocat. Mais Mars ne lui sourit pas plus que Cupidon, le « dieu vainqueur ». Comme tout paladin, il veut manifester sa valeur guerrière. Mais il est un capitaine grotesque, héritier du *miles gloriosus* antique, comme la critique l'a souligné, et, avec quelques différences, du capitan de la *commedia dell'arte*. Après le

[11] Robert Aulotte, *La Comédie francaise de la Renaissance et son chef-d'œuvre* Les Contens *d'Odet de Turnèbe*, Paris, SEDES, 1984, p. 93.
[12] *Amours de Theagenes et Chariclée par Héliodore. Traduction de Jacques Amyot*, *Proesme du translateur*, *Romans grecs*, Paris, Lefèvre, 1841, p. 107.
[13] A. Cioranescu, *L'Arioste en France des origines à la fin du XVIIIe siècle*, Paris, Les éditions des presses modernes, 1939, t. I, p. 56.

« pauvre langoureux » (v. 793) il convient de voir le « *forfante* » (v. 797), pour reprendre les expressions dévalorisantes de Julien, le serviteur français italophobe.

La satire du *bravaccio*

Comme le personnage du Capitan, Panthaleoné ne bénéficie pas de ressources matérielles importantes :

> Le voyez-vous curer ses dens ?
> Il a disné d'une salade,
> Et au dessert d'une gambade. (II, 3, 814-816)

Autrement dit, il ne mange pas à sa faim. La salade ne saurait nourrir son homme et le dessert évoqué ensuite n'existe pas : « payer en gambades » signifie payer en monnaie de singe. L'expression peut se traduire par « danser devant le buffet » et veut donc dire n'avoir rien à se mettre sous la dent.

Les exploits militaires arrivent en second dans la présentation du personnage et Grévin donne à cette facette, pourtant attendue, une assez faible importance. Si Grévin affuble rapidement Panthaleoné du surnom de couillon c'est parce qu'il ne saurait être un véritable homme d'armes, comme le fameux Colleone. On sait que les Italiens faisaient eux-mêmes le jeu de mots et que les armes parlantes du condottiere représentent des figues très évocatrices par leur forme. Dans le sonnet 133 des *Regrets*, Du Bellay jouait sur le nom, et, précisément, il traitait les Vénitiens de « vieux cocus » (v. 13), dans un sens figuré il est vrai. C'est peut-être en se tournant ainsi du côté de Venise qu'on peut expliquer le nom surprenant de Pantalon. Une des étymologies possibles du nom de la *commedia dell'arte* est « pianta leone », « le lion plante », sous-entendu le drapeau de Venise dont le roi des animaux est l'emblème. On peut penser aussi à « tout lion », autrement dit tout en force.

Il n'est pas juste d'affirmer que c'est uniquement le valet Julien qui évoque ses prétendus exploits militaires. Lui-même se met en avant, brièvement il est vrai, pour montrer sa bravoure sur les champs de bataille : « Moy qui pour une canonnade / Jamais ne me suis estonné ? » (V, 1, 2107). Il ressemble au fameux franc archer de Bagnolet : « Adonc le canon m'esbranla / Ainsi le boulet me frôla, sans plus » (v. 49) dit le héros du monologue comique. Mais c'est surtout du côté de l'Italie qu'il faut regarder. En effet, l'utilisation du substantif « canonnade » est intéressante. Le mot est récent dans la langue française : on le trouve pour la première fois chez Rabelais (*Quart Livre*, LXVII[14]). Comme par hasard, c'est un mot calqué sur l'italien « *cannonata* ». Il vient donc naturellement à l'esprit du capitaine, qui, on le verra, ne parle pas toujours un français impeccable. Non seulement il ne sourcillerait pas dans le fracas des canons, mais il ferait preuve d'un grand esprit d'offensive : « J'ay donné / Mille coups d'estoc et de taille » (V, 1, 2109-2110). Naturellement, c'est un Mars de

[14] Ed. cit., p. 1211 : « Adjoinct le tonnoire de telles canonnades, lequel plus est horrificque par les chambres basses que n'est sus le tillac. »

pacotille, comme le souligne, avec ironie, Julien : « Ha, quel meurtrier ! » (v. 2109). Dans son édition, Simone Lapeyre fait un rapprochement judicieux avec la *Farce de Colin*, *fils de Thevot le maire*, *qui revient de la guerre de Naples* publiée à Lyon en 1542. L'expression est utilisée par le père Thévot pour décrire son vantard de fils Colin (v. 40[15]) . L'Italie est une terre de mensonges. La réponse du personnage de La Femme le fait tomber de haut : « Monsieur, il tua mon coq » (v. 41). Or, dans la présentation narquoise que faisait Julien à l'acte deux, après l'avoir traité de « *forfante* » (v. 797), le serviteur dégrade le pseudo-héros en tueur de poules :

> Il luy semble à voir que la terre
> N'est pas digne de le porter.
> Vous le verrez tantost vanter,
> Tantost élever ses beaux faicts
> Et conter ceux qu'il a deffaicts
> A la prise d'un poulailler, (II, 3, 804-809)

La baudruche se dégonfle, Panthaleoné est un personnage farcesque. Comme Thévot, il peut se vanter d'exploits imaginaires car leur terrain est lointain et invérifiable. Dans le *Tiers Livre*,[16] Rabelais fait dire à Panurge : « Saulve, Tevot, le pot au laict », c'est-à-dire « tes génitoires » (Rabelais utilise un mot plus cru). Si l'Italie est propice à la mythomanie, la France l'est à la défiance. C'est là que la vérité éclate. Les Italiens sont des menteurs, les Français aiment la vérité.

Il y a évidemment contraste entre la prétention à l'héroïsme et la réalité (« Ha, grands vanteurs, petits faiseurs » (v. 2183) s'exclame Josse, à l'acte V. La vérité éclate dans la menace des coups de bâtons, la « charge de bois » (v. 2181). Le guerrier de pacotille italien ne saurait faire peur à des Français. Panthaleoné n'inspire pas le respect, ce qui permet de le charger de tous les maux : « C'est l'Italien qui l'a faict » (v. 2185). Julien l'accuse de s'être déguisé et d'avoir séduit Madalêne, alors que c'est l'Advocat qui a fait le coup. Malgré ses protestations, le faux brave est entravé (v. 2213) et il reçoit des coups de poing (v. 2204). Et dans la scène 4 de ce dernier acte, lorsqu'il proteste en voyant qu'on lui souffle sa bien aimée, il est encore menacé, cette fois par le Gentilhomme : « […] qu'est-ce qui me tient / Que je ne t'assomme ? » (v. 2308-2309). Et il est à nouveau traité de « coion » (v. 2308). Un effet d'encadrement est produit, le personnage étant ainsi apostrophé au début et à la fin de la pièce. Panthaleoné a été, est et sera toujours un couillon. Aux vers 2140-2141, Anthoine dit à son maître Josse : « Vous appristes là les moyens / De tuer les Italiens. » L'Italien est bien un ennemi qui est objet de haine. S'il est détesté, c'est parce qu'il est couard, vantard et faux briscard, un « Fantosme du mont Aventin », pour reprendre le propos de Julien (v. 2115). Le seul vrai assaut qu'il mène à bien,

[15] *Recueil de farces* (1450-1550), textes annotés et commentés par André Tissier, Genève, 1989, tome V, p. 194.
[16] Ed. cit., p. 599.

c'est contre la langue française qu'il pollue de sa langue maternelle. C'est donc un barbare, un baragouin, dont on peut heureusement se moquer.

Langue italienne *vs* langue française

Dès son entrée en scène, Panthaleoné provoque le rire car il passe maladroitement du français à l'italien. Il fait épisodiquement entendre un sabir, une langue composite. Mais on est encore loin du type comique de l'étranger à accent que l'on retrouvera plus tard avec les rastaquouères que sont, chez Feydeau, le général Irrigua (encore un militaire) dans *Un fil à la patte*, Carlos Homenidès de Histangua dans *La Puce à l'oreille* ou encore le Guatémalèque Hernandez Martinez dans *Le Prix Martin* de Labiche.

> Je suis asseuré que son cueur
> Auroit pitié de ma langueur.
> En despetto de ce vieil père,
> Qui empesche que ma prière
> Ne peult venir à Madelon ;
> Despetto du père felon
> Et du jeune advocat aussi, (II, 3, 773-779)

Comme l'écolier limousin chez Rabelais[17], mais dans une bien moindre mesure, il lui arrive donc une fois de baragouiner. En effet, « en » est français, comme dans « en dépit » et « *despetto* » est italien. À l'acte V, il appelle Julien « messer Juliano » (V, 1, 2125). Mais c'est tout. Ailleurs, Panthaleoné s'exprime dans un français correct, ou bien il cite, comme on l'a vu, l'Arioste.

Le procès contre la langue italienne est donc comme plaqué et on peut le considérer comme injuste. Si, à l'époque, l'italien commence à pénètrer le français, la comédie ne le montre pas vraiment *Les Esbahis* n'est pas une pièce à thèse, mais elle est dans le mouvement qui entend promouvoir la langue française contre la langue italienne. Ce faisant, Grévin comble un manque de la fameuse *Deffence* qui s'attaquait au latin et non à l'italien[18] pour faire valoir le français. C'est le Gentilhomme qui présente le danger encouru par sa langue qui subit l'assaut de la langue d'outre-monts :

> Je m'esmerveille
> D'entre vous, coions effrenez.
> Pensez-vous nous rendre estonnez
> Par une langue deceptive,
> Comme si la nostre captive
> Ne pouvoit respondre un seul mot ?

---

[17] Rabelais, *Pantagruel*, chapitre VI.

[18] Voir Jean Balsamo, *Les Rencontres des Muses. Italianisme et anti-italianisme dans les lettres françaises de la fin du XVIe siècle*, Genève, Slatkine, 1992, p. 134.

Pensez-vous le François si sot
Qu'il n'égalle bien en parolle
Toute l'apparence frivolle
De vostre langue effoeminée,
Qui, comme une espesse fumée,
Nous donnant au commencement
Un effroyable estonnement,
A la parfin s'esvanouit
Avecque le vent qui la suit ? (V, 4, 2337-2351)

Le réquisitoire a pour fonction de faire l'éloge de la langue française. L'exaltation du français passe par le rabaissement de l'italien. La critique de la langue rejoint la satire des mœurs italiennes. On retrouve les mêmes stéréotypes : la langue italienne est efféminée, comme les Italiens sont des « *bougrini* ». Quelques vers plus haut, Julien faisait le lien :

Je vous feray parler François,
Encor' que soyez bougrino. (V, 1, 2123-2124)

Le Français est une langue virile, l'italien pratique l'inversion, c'est la version amollie du latin, un « coion pendillant » en quelque sorte. Au XVIIIe siècle, Voltaire l'accusera de « servir mieux qu'aucune autre la musique efféminée[19] ». La critique a suffisamment dit que Grévin « annonce la pensée d'Estienne Pasquier et surtout celle d'Henri Estienne[20] » pour qu'il n'y ait pas à y revenir longuement. De fait, dans ses *Recherches de la France* dont le premier livre paraît en 1561, Pasquier fera preuve de patriotisme linguistique et littéraire (livres VII et VIII) et Henri Estienne publiera en 1578 *Deux dialogues du nouveau langage français italianisé et autrement déguisé, principalement entre les courtisans de ce temps* et *De la Précellence du langage François* (1589).

Autre accusation pleine de préjugés, l'italien est « une langue deceptive » (v. 2340), c'est-à-dire trompeuse. La comparaison avec la fumée qui se dissipe renvoie à l'écart entre l'apparence et la réalité qui finit par être perçue. Or Gérard traite Panthaleoné de « faulsaire » (V, 1, 2199), Josse de « traistre » (V, 1, 2208) et Gérard ajoute : « Nostre France est trop abbruvée / De vostre feinte controuvée ». Dis-moi quelle langue tu parles, je te dirai qui tu es. La langue est un révélateur.

D'où la fierté de Julien, pur français, qui se vante de n' « enten[dre] mot d'Italien » (v. 2121). Il est donc légitime pour lui de desservir un être vicieux par nature, un trompeur, et de se moquer de lui, en baragouinant à son tour : outre les qualificatifs de « Messer' Coioni » (v. 785) et de « forfante » (v. 797), déjà commentés, il faut ajouter « Voyez-moy ce brave [beau, élégant] Messere : » (II, 3, 803), « Avez-vous le martel en teste ? / Signor mio, sus, une aubade. » (V, 1, 2093-2094).

[19] Voltaire, *Dictionnaire philosopphique*, « Langues ».
[20] Elisabeth Lapeyre, édition des *Esbahis*, Paris, STFM / Champion, 1980, introduction, LII.

Panthaleoné apparaît peu dans la pièce, seulement dans quatre scènes sur vingt-quatre. On voit qu'il a donc une importance assez faible. Au mieux, il sert à réconcilier tout le monde sur son dos en le présentant à tort comme coupable. Il est un rival peu sérieux, comme dans la tradition du soldat fanfaron. Première différence par rapport à cette tradition, il est davantage présenté comme un amoureux transi et ridicule que comme un soldat vantard. L'intérêt de ce personnage est de fournir à Grévin un moyen facile d'exprimer son anti-italianisme. *Les Esbahis* offrent une double représentation, celle, sur scène d'un fantoche qui engendre le rire et une représentation des langues, française, valorisée, et italienne, caricaturée et dépréciée. C'est que se « report[e] déjà sur la langue [u]n sentiment nationaliste qui émerge[21] » (Evelyne Argaud). Il y a déjà une offensive contre les autres langues latines. Il faut ajouter que Grévin est protestant. Pour les huguenots, l'Italie, terre papale, est naturellement terre de vices. Le paradoxe est que l'italophobe Grévin terminera sa vie au pays des *Coioni*, et qu'il mourra, en 1570, à Turin.

Jean-Claude TERNAUX
Avignon Université
Laboratoire ICTT

[21] Evelyne Argaud, « Les enjeux des représentations des langues savantes et vulgaires en France et en Europe aux XVIe et XVIIe siècles. Affirmer des prééminences et construire une hiérarchisation », 43 | 2009 : *Les langues entre elles dans les usages et les contextes éducatifs en Europe (XVIe-XXe siècles)*, https://journals.openedition.org/dhfles/815

FRANÇOIS D'AMBOISE ET L'ÉTRANGER : *LES NÉAPOLITAINES*

Au XVIe siècle la situation politique et démographique de l'Italie est assez complexe. En effet, la péninsule est morcelée en plusieurs duchés (duché de Savoie, duché de Milan, duché de Ferrare, duché de Modène...), en différentes républiques (république de Venise, république de Gênes, république de Sienne), sans oublier les États pontificaux, ainsi que le royaume de Naples comprenant aussi la Sardaigne et la Sicile, occupé par l'Espagne et dont le dirigeant est Charles Quint. Les États dominants sont : Milan, Venise, Florence, Naples et les États du pape. On est alors bien loin d'une identité nationale. Les formes de représentations théâtrales, déjà très présentes, témoignent des conflits de cette époque.

En France on parle de comédies régulières qui s'inspirent très largement des comiques latins, des auteurs tels que Plaute et Térence, avec l'esprit d'imiter les Anciens tout en créant un renouveau. Cette forme théâtrale est également très influencée par la *commedia erudita* ou *sostenuta*, la comédie italienne de la première moitié du XVIe siècle, elle-même issue de la comédie antique, représentée en France et dans les pays voisins. Le plus souvent elle dépeint la société en y intégrant les amours contrariés de jeunes gens immigrés, avec, de ce fait, des références au pays d'origine, parfois dans un mélange de dialectes, donnant des formes linguistiques originales. À cela s'ajoute occasionnellement aussi la présence de langues étrangères.

Patrizia de Capitani[1] précise d'ailleurs la distinction d'un théâtre dénonçant les mœurs et d'un théâtre, qui dans la deuxième moitié du XVIe siècle a plus tendance à s'attacher au « pathos » et au « ressenti » des personnages. C'est ce théâtre qui influencera par la suite nos auteurs français, comme François d'Amboise.

Selon Patrizia De Capitani, la *commedia erudita* ou *sostenuta*, autrement dit la comédie régulière italianisante, débute en 1543 avec la traduction des *Ingannati* de Charles Estienne[2], une œuvre collective de l'Académie vulgaire siennoise, mêlant intrigue amoureuse et travestissements. Et d'après Jean Balsamo[3], les *Néapolitaines*

---

[1] Patrizia De Capitani, *Du Spectaculaire à l'intime, un siècle de commedia erudita en Italie et en France (début du XVIe siècle – milieu du XVIIe siècle)*, Paris, Champion, 2005.

[2] Charles Estienne, « Épître du traducteur à Monseigneur le Dauphin de France, déclarative de la manière que tenaient les Anciens, tant à la composition du jeu qu'à l'appareil de leurs comédies », in Ch. Estienne, *LesAbusés, comédie faite à la mode des anciens comiques, premièrement composée en langue tuscane par lesprofesseurs de l'Académie Sénoise, et nommée Intronati, depuis traduite en français par Charles Estienne et nouvellement revue et corrigée...*, Paris, E. Groulleau, 1549.

[3] Jean Balsamo, *Les Rencontres des Muses. Italianisme et anti-italianisme dans les lettres françaises de la fin du XVIe siècle*, Genève-Paris, Slatkine, 1992.

de François D'Amboise serait une imitation de *L'amor costante* de Piccolomini, membre de l'*Accademia degli Intronati*, composée en 1536 et représentée devant Charles Quint lors de sa venue à Sienne.

Les Néapolitaines[4] est une comédie bourgeoise et facétieuse publiée en 1584, et dédiée à Charles de Luxembourg. Ainsi, en s'adressant à l'élite de la Cour, les dramaturges français souhaitaient contribuer au développement de la comédie. L'objectif étant de montrer que les auteurs français sont capables de rivaliser avec les comédies italiennes, en les surpassant, pour se libérer des modèles.

L'intrigue met en scène quelques étrangers : des Napolitains installés en France. Dieghos, soldat espagnol réfugié à Paris, qui s'éprend d'Angélique, qu'aime le jeune marchand parisien Augustin. Un autre étranger, le jeune napolitain Camille, intervient : il viole la « fille » d'Angélique, Virginie dont on apprend à la fin de la pièce qu'elle n'est pas la fille de cette courtisane. Elle descend d'une grande famille napolitaine. Elle épousera Camille. Dieghos rentrera à Naples où il épousera une noble. Augustin et Angélique restent à Paris où ils peuvent s'aimer.

Le titre de la pièce est évocateur et suppose d'emblée le thème de l'altérité. En effet, avec *les Néapolitaines*, on perçoit rapidement la provenance de certains personnages, comme Beta et Lelio, qui conservent une sonorité italienne, et sont issus de la ville de Naples. D'autres Napolitains comme Camille, Angélique, et Virginie, portent un nom qui aurait été traduit, mais pour davantage de plausibilité, D'Amboise conserve certains noms de personnages tels qu'ils sont à l'origine, ce qui est le cas de Dieghos, à consonance espagnole.

Outre les noms, certaines locutions employées tout au long du texte permettent d'identifier les origines des personnages. D'autres passages qui témoignent d'un plurilinguisme sont clairement identifiables, notamment lorsque Dieghos s'exprime en espagnol face à Virginie : « *Beso las manos de vuestra merced, mui poderosa sennora dona Virginia mia*[5] *;* » (III, 5), que l'on peut traduire par : « Je baise les mains de votre grâce, ma toute-puissante dame Virginie ».

D'autres répliques, plus courtes, comme celle de Beta : « *chi ben esta, non si muove*[6] » (V, 12), que l'on peut traduire par : « celui qui se sent bien ne part pas » évoque les origines italiennes de celle-ci, et traduit un changement moral chez ce personnage à la fin de la pièce.

C'est notamment à travers l'arrivée du napolitain Marc-Aurel à l'acte V scène 1, qui découvre Paris, que l'on peut noter chez d'Amboise une forme de patriotisme qui se développe, un attachement se manifestant par une volonté de promouvoir

---

[4] François d'Amboise, *Les Neapolitaines, comedie françoise facecieuse. Sur le subject d'une Histoire d'un Parisien, un Espagnol, et un Italien*, Paris, A. L'Angelier, 1584.

[5] François d'Amboise, *Les Neapolitaines …*, éd. Édouard Fournier, in *Le Théâtre français au XVIe et au XVIIe siècle ou choix des comédies les plus curieuses antérieures à Molière*, Paris, Laplace et Sanchez, 1874 (rééd., Genève, Slatkine, 1970), p. 152.

[6] *Ibid.*, p. 164.

différents aspects de la capitale. En effet, lorsqu'il arrive en France pour rejoindre Camille, on assiste de la part de Marc-Aurel à un éloge de la capitale, émerveillé par la ville de la connaissance et de diverses rencontres culturelles.

> MARC-AUREL – […] Je suis tout estonné de la voir : sa grandeur, le peuple, le nombre des somptueux édifices, tant eglises, palais, ponts, que maisons privées ; les richesses qui s'y voyent, les beautez, les commoditez. J'ay voyagé par toute l'Europe et la plus grande partie du Levant, pourtant je n'ay rien veu de si superbe et admirable. Paris est véritablement sans pair et sans second. Paris seul se peut dire un abrégé de tout le monde. O heureux le débonnaire peuple qui y habite, et très heureux le prince victorieux qui y commande. Je suis bien loin de mon conte : je cuidois, passant par icy en m'en allant en Flandres, pouvoir vendre quelques uns de mes joyaux ; mais je porte l'eau en la mer, j'en vois par les boutiques sans comparaison de plus beaux et plus riches, je ne ferois pas icy mon profit. Ce seroit autant comme qui voudroit vendre ses coquilles à ceux qui viennent de Sainct-Michel[7].

L'étranger est en admiration devant Paris, ville du savoir. L'architecture et la nation y sont fortement mises en valeur. Lors de sa visite, Marc-Aurel est surpris par le nombre de collèges actifs, et ne manque pas d'en faire la comparaison avec son pays d'origine, insistant sur le fait que Paris est un lieu d'échanges sans cesse en mouvement. Et, d'une certaine manière, les étrangers contribuent à ce mélange attractif, que ce soit par le biais du commerce, ou par la langue parlée. Cette thématique de l'étranger arrivé à Paris peut servir de prétexte à d'Amboise pour vanter les mérites de la culture française, et sa domination sur les autres pays européens. Mais elle peut révéler aussi d'autres thèmes, comme la solitude, l'éloignement, le mal du pays, ou encore le métalangage expérimentés par le personnage étranger.

Au XVIe siècle, les échanges commerciaux qui se multiplient, les grandes découvertes et les guerres rappellent une certaine mouvance de la population, ce qui explique en partie la présence du thème de l'étranger au théâtre. Au début des *Néapolitaines*, alors que Gaster converse avec Dieghos, tout en déambulant dans la ville, les domestiques armés de celui-ci en profitent pour s'éloigner, alors qu'il souhaite se rendre à l'église. C'est Gaster qui le fait remarquer à Dieghos (acte I, scène 3) :

> GASTER- Et quoy ? Voulez-vous aller ainsi avec ce petit bout de laquais ?
> DON DIEGHOS- Ho tu dis vray : je ne m'en advisois poinct : où sont tous mes estaffiers ? Ils me laissent tousjours seul. Juro Dios ! Je les mettray un jour hors de ce monde[8].

On constate que Dieghos, qui incarne ici le soldat fanfaron, est délaissé par ses

[7] *Ibid.*, p. 158
[8] *Ibid.*, p. 139.

domestiques, ce qui indique qu'il n'est guère apprécié et respecté par son entourage, et affiche ainsi peu de crédibilité en tant que maître. Il affiche un caractère plus sombre, notamment lorsqu'on apprend plus tard par l'intermédiaire d'Augustin (acte II, scène 8), qu'Angélique est forcée de côtoyer Dieghos :

> AUGUSTIN – Je te conteray ce qu'elle m'en a dit. Il y a (dit-elle) icy un Gentilhomme Espagnol de bonne maison, qui s'est longuement tenu à Naples, où il a son père riche en auctorité ; et pour un homme qu'il tua, à ce que j'entens, bien laschement, il s'en est venu en France, et se tient en ceste ville. Il m'a tant et si longuement importunée, tantost par presens : car il est bien liberal en mon endroit, tantost par menaces de mal traiter mes parens et amis à Naples, d'autant qu'on sçait assez quelle puissance les Espagnols ont, et comme ils usent de tyrannie, aussi par esperance de faire rendre à ma fille les biens de son père, que à la fin, seule, et estrangère, n'estant pas trop bien pourveue de ce qui me falloit, j'ay esté contraincte plus par importunité que par amour, plus par force que par ma volonté[9].

C'est donc un personnage étranger, qui par ses origines espagnoles, sa fonction de soldat, et sa personnalité, subit le rejet des autres. Mais son cas n'est pas unique, en effet, plusieurs protagonistes passent par l'étape de l'abandon. C'est notamment ce qui arrive à Augustin lorsque son père apprend qu'il fréquente une napolitaine, et qu'il décide de ne plus lui verser d'argent. C'est alors que Loys lui propose d'aller rencontrer Camille (acte II, scène8) : « Et que peut-il faire pour moy ? Il est eschollier, il est estranger et loin de son païs[10]. »

La figure de l'étranger passe donc par plusieurs étapes. Celui ou celle qui ne possède ni biens ni famille dans le pays d'accueil, ce qui est par exemple le cas d'Angélique, sa position et son statut social, qui est rappelé par Augustin à Beta, occupe une place qui peut éveiller une opinion défavorable à l'égard de l'étranger, fondés sur des impressions sans preuves précises, comme c'est le cas d'Alphonse de Grifono qui se méfiait d'Angélique, ce qui nous est rapporté par la servante Beta à l'acte I, scène 2 : « Il est vrai, mais il trouvoit envers eux quelque excuse pour s'en deffaire, comme personne soupçonneuse, ainsi que sont tous estrangiers au pays d'autruy[11] ».

Le fait d'être étranger n'avantage pas la situation sociale des personnages, mais indique plutôt une certaine dépendance vis-à-vis du pays d'arrivée. Céline Lombi évoque à ce propos un « sentiment d'infériorité[12] » ressenti par ces personnages étrangers à la France. Beta, la servante d'Angélique, semble souffrir à la fois de sa

---

[9] *Ibid.*, p. 147.
[10] *Ibid.*, p. 148.
[11] *Ibid.*, p. 135.
[12] Céline Lombi, *La lecture du comique chez le champenois Pierre de Larivey et les auteurs français de la fin du XVIe siècle : le renouveau de la comédie et ses modèles italiens*, thèse, Lettres et sciences humaines, Université de Reims Champagne-Ardenne, le 15 décembre 2017, 754 dactyl., p. 181.

condition, et du fait d'être napolitaine. Elle rétorque à l'acte I, scène 2 :

> BETA- […] Or, quand à moy, je vous promets, seigneur Augustin, que si ma foible puissance vous peut aider en quelque chose, je ne m'y espargneray : ains mettray peine par toutes les façons du monde, de vous satisfaire, en tout ce qu'il vous plaira : mais je suis bien sotte, en quoi pourriez vous avoir affaire de moy, pauvre servante, vous qui estes riche en vostre cité : et je suis indigente en païs estranger[13] ?

S'ajoutent à cela les contraintes d'adaptation, encore que les personnages s'expriment dans un français courant, ce qui facilite leur intégration à la vie parisienne. Beaucoup plus loin dans la comédie, quand Louppes, messager qui arrive du royaume de Naples est envoyé à Paris pour rejoindre Dieghos, il évoque les difficultés rencontrées dans la grande ville, ne pas avoir de relations dans la capitale, il est contraint de vagabonder pendant huit heures sans parvenir à trouver son chemin (acte V, scène 10) :

> LOUPPES – C'est grand peine d'estre en ces grandes villes, on n'y peut trouver ceux que l'on cherche. Il y a plus de huict heures que j'y suis errant, et n'y voy personne qui me die nouvelles de celuy que je demande. […] chacun entend à son propre faict ne se souciant d'autruy[14].

Autre thème lié à l'étranger, l'exil est un motif également présent dans la pièce, lorsque Virginie, elle-même obligée de vivre hors de sa patrie, évoque son passé dans un monologue à la scène 7 de l'acte III. Elle semble bouleversée en mentionnant la perte de ses parents, de ses amis et de son pays. On comprend que son père, privé de tous ses biens, a été condamné à quitter Naples pour des raisons politiques en tentant de se soulever contre l'autorité. À la mort de celui-ci, c'est Angélique qui s'engage à s'occuper d'elle. Virginie semble souffrir de cette situation, et aspire à retourner à Naples :

> LA DAMOISELLE VIRGINIE, *seule* – Je ne peux me contenir que je ne me ramentoyue d'heure à autre les tristes ennuis, qui m'ont environnée dès ma plus tendre jeunesse, ayant autant ou plus souffert qu'autre jeune Damoiselle de maison, comme je peux estre, par le trepas trop soudain des personnes qui m'ont engendrée et avec la perte que j'ay faicte de ma maison, mes biens, mon pais, mes parents, et amis. Le jour certes fut bien mal heureux, auquel le feu seigneur Alfonse mon père s'oublia tant que d'entrer en celle ligue seditieuse, pour laquelle il a esté banny de Naples et contraint de s'en venir icy à Paris, devalisé de tous ses chasteaux, terres, et seigneuries, et de tous ses autres biens, sauf quelques meubles qu'il a emportez avec luy : mais le comble de tous mes malheurs ce a esté quand il est allé de ce monde en l'autre, faisant tarir par son trepas toute la ressource de mon esperance, et ne me laissant autre adresse que

[13] François d'Amboise, *op. cit.*, p. 135.
[14] *Ibid.*, p. 163.

> celle de la seignore Angelique, qui fait veritablement tout ce qu'elle peut pour mon bien et avancement, attendant qu'il plaise à Dieu m'ouvrir le chemin pour r'entrer en mon pais, et en mes biens, et pour trouver quelque mary sortable et digne du lieu dont je suis issue, et de l'honnesteté que j'ay gardée et garderay toute ma vie. Mais il vaut mieux que je remonte en haut, de peur d'estre tancée. Il n'est gueres seant aux filles de faire leurs monstres à la porte[15].

Édouard Fournier indique qu'« il s'agit de la ligue faite, en 1555, entre le pape Paul IV, Henri II et les Guises, pour enlever Naples à l'Espagne[16] ». Dieghos est pareillement obligé de fuir vers Paris. En effet, on apprend par l'intermédiaire d'Augustin qu'il a tué un homme de manière déloyale à Naples. Forcé de quitter la péninsule et de rester dans la capitale, il exerce une pression permanente sur Angélique, qui en fait un portrait péjoratif. Elle le décrit comme une personne autoritaire et opprimante. À l'acte II, scène 8, on apprend par le biais d'Augustin qu'Angélique est forcée de côtoyer Dieghos :

> AUGUSTIN – Je te conteray ce qu'elle m'en a dit. Il y a (dit-elle) icy un Gentilhomme Espagnol de bonne maison, qui s'est longuement tenu à Naples, où il a son père riche et en auctorité, et pour un homme qu'il tua, à ce que j'entens, bien laschement, il s'en est venu en France, et se tient en ceste ville : il m'a tant et si longuement importunée, tantost par presens : car il est bien liberal en mon endroit, tantost par menaces de mal traiter mes parens et amis à Naples, d'autant qu'on sçait assez quelle puissance les Espagnols ont, et comme ils usent de tyrannie, aussi par esperance de faire rendre à ma fille les biens de son pere, que à la fin, seule, et estrangère, n'estant pas trop bien pourveue de ce qui me falloit, j'ay esté contraincte, plus par importunité que par amour, plus par force que par ma volonté[17].

Pourtant cette vision de l'envahisseur espagnol est difficilement associable au caractère risible de Dieghos, facilement manipulé par son serviteur.

L'étranger se distingue aussi par ses coutumes. On apprend par exemple qu'à Naples on se sèche les cheveux au soleil pour obtenir un blond vénitien, et que l'on utilise des fards pour paraître plus jeune, ce qui nous est rapporté par Gaster, à l'acte II scène 1 :

> GASTER – Quoy ? Que devenez jeune ? Je ne dis rien qu'il ne me semble ainsi. A-vous point esté à la fontaine de Jouvence ? Auriez-vous point quelque amy qui vous fist ainsi rajeunir, ou n'uzeriez-vous point de ces fards à la napolitaine[18] ?

---

[15] *Ibid.*, p. 153.
[16] *Ibid.,* n. 1.
[17] *Ibid.*, p. 147.
[18] *Ibid.*, p. 141.

On apprend également que les Napolitains utilisent des herbes pour se soigner. En effet, lors d'une rencontre avec Augustin, Beta s'aperçoit que celui-ci est contrarié et tente de savoir de quel mal il souffre. Elle lui propose alors ses services pour l'aider à guérir (Acte I, scène 2) :

> BETA – Et comment ! Estes-vous malade ? Il me semble bien à vostre visage que ne vous trouvez pas bien. Dites-moi quelle maladie c'est, peut-estre y trouveray-je quelque remède : car d'autrefois, à Naples, j'ay eu l'amitié d'une vieille femme qui avoit cognoissance de toutes les herbes du monde, et par icelles guerissoit plusieurs maladies, et en la frequentant j'ay eu l'experience de beaucoup de choses qu'elle m'a apprinses, desquelles j'ai fait la preuve envers aucuns qui s'en sont bien trouvez[19].

La solidarité est aussi un autre thème que l'on peut mettre en lien avec l'étranger. Camille, jeune napolitain, assure avoir assez de connaissances pour s'associer avec Augustin, et ainsi évincer Dieghos. Il s'engage également à l'aider en cas de besoin pécuniaire (Acte II, scène 8) :

> LOYS – J'ay sceu par un banquier qu'il a receu une bonne somme de deniers : je suis seur qu'il vous en fera part. Il est honneste gentil-homme, et vous ayme bien ; davantage, il est du païs de la seignore : il sera fort aise de la cognoistre, et elle luy. Jeunes gens preignent plaisir à telles accointances, et elle sera bien contente de voir un gentilhomme de sa nation. Il a l'esprit bon et vous sçaura bien aider à vous entretenir en sa bonne grace, et obvier aux empeschemens qu'on vous y pourroit donner. Le langage et le païs ont une grande force pour faire beaucoup de choses pour les amis, et si il vous pourra servir d'escorte, s'il vous faut venir aux mains avec ce Marrane[20].

C'est aussi par solidarité que Camille promet toute son aide à Augustin, par le biais de l'intervention de Loys (acte III, scène 2) :

> LOYS – Aussi n'en ay-je point d'occasion. J'ai faict ce que je voulois : le sieur Camille est tout vostre, ses biens et sa personne, trippes et boudins, et n'y a rien qu'il ne fasse pour vous, et mesmement il dit qu'il vous sçaura bien seconder, et s'asseure que vous en ferez autant pour luy en quelque autre endroit : car, Dieu mercy, vous avez assez de cognoissances en ceste ville. Quant au brave Espagnol, il dit que ne vous en devez soucier ny faire conte non plus que d'une pomme pourrie, pour ce que vous l'effacerez de bonne grace et luy de force, s'il est besoin : il a assez d'escholliers à son commandement[21].

Une complicité naissante est renforcée par la réplique d'Augustin, en réponse à son

[19] *Ibid.*, p. 135.
[20] *Ibid.*, p. 148.
[21] *Ibid.*, p. 149.

valet Loys (acte III, scène 2) : « […] ce que j'ay souvent ouy dire, qu'il se trouve parmy les Italiens des meilleurs amis du monde[22]. ». Augustin et Camille garantissent des liens d'amitié et se promettent une assistance réciproque. Ainsi Camille, en portant secours à Augustin, va indirectement aider Angélique, qui elle est napolitaine. Par solidarité, Camille invite Marc-Aurel à rencontrer Angélique en mettant l'accent sur les origines napolitaines, comme avec le sentiment d'un devoir moral fondé sur l'identité, de personnes liées les unes aux autres grâce aux origines (Acte V, scène 5) : « […] vous serez peut estre bien content de la voir, car en pais estrange c'est grand plaisir de trouver des connoissances de sa nation[23]. ».

Quant au personnage de Dieghos, il apparaît pour la première fois à la scène 3 de l'acte I, accompagné de son serviteur Gaster. Il correspond au personnage type du soldat fanfaron, que l'on peut retrouver sous les traits du capitan. D'origine espagnole, Dieghos est convaincu d'être un grand séducteur et un grand guerrier. Il évoque un « don de nature » et se vante, dans un premier temps, de ses exploits amoureux (Acte I, scène 3) :

> DIEGHOS – Oh ! ce n'est pas la première. Du temps que j'estois à Naples, où j'ay faict longue demeure, il n'y avoit jeune gentilhomme qui fust bienvenu entre les dames que moy : toutes me desiroyent, m'aymoient et me vouloient à leur compaignie, et s'estimoit bien heureuse celle qui pouvoir fournir de moy[24].

L'accumulation des verbes transitifs « me desiroyent, m'aymoient et me vouloient » à laquelle s'ajoute l'adjectif indéfini « toutes », renforce l'exagération et apporte un effet comique au personnage et à la situation. Il chante ensuite des actes de bravoure :

> DIEGHOS – Et de quelle sorte ! Combien de fois ay-je combatu en camp cloz, et combien d'entreprises ay-je mises à fin ! Si tu sçavois le nombre des batailles où je me suis trouvé, et les grands dangers que j'ay passé, et de tous suis sorti à mon honneur[25]!

La répétition de l'adverbe « combien » et les exclamatives traduisent ici une vive émotion, dans laquelle le personnage se glorifie et se considère comme un grand combattant. Mais le ridicule ne s'arrête pas là. Toujours dans l'acte I, scène 3, l'Espagnol va jusqu'à se comparer à un « petit ange » à la fois soldat et amoureux :

> DIEGHOS – Je voudrois que tu m'eusses veu quand il est question de quelque bonne affaire, et quel je suis estant armé de toutes pièces ! Tu me vois bien à ceste heure paisible et aimable, tellement que je te semble un petit ange, ou plustost un

[22] *Ibid.*, p. 149.
[23] *Ibid.*, p. 160.
[24] *Ibid.*, p. 137.
[25] *Ibid.*, p. 138.

> petit Cupidonneau ; c'est pourquoy je porte en ma devise une abeille, avec ces mots : *Frezia y miel*, voulant donner à entendre, par la flèche et le miel, que je suis brave guerrier et amoureux tout ensemble ; auparavant je portois une autre devise : *Mas honra que vida*[26].

Le suffixe diminutif nominal de « cupidonneau » ajoute un caractère grotesque au personnage, qui se caractérise comme une personne à laquelle l'on ne peut résister, et ayant pour emblème le combat et l'amour, qu'il définit comme ses deux principales qualités. Notons que sa devise précédente « *Mas honra que vida* », qu'Édouard Fournier traduit par « plus d'honneur que de vie[27] », fait écho à celle utilisée par le Panthaleoné dans la pièce *Les Esbahis* de Grévin[28], autre comédie régulière, comme nous le précise Eugène Lintilhac dans *l'Histoire générale du Théâtre en France*[29]. De plus, son perfide valet Gaster participe à cette fanfaronnade, l'encourageant à séduire les femmes qu'il croise sur son chemin, comme on peut le voir dans la scène 4 de l'acte I : « […] je le mettois souvent en propos des dames de ceste ville, luy disant qu'elles sont volontaires à aimer les estrangers[30] ».

La distribution des rôles ne permet pas à Dieghos d'être très apprécié du public, d'emblée caractérisé par ses origines, il est associé à ceux qui ont pris possession du royaume de Naples. Ses égarements dont le personnage dépend lui-même, tend au grotesque en partie parce qu'il fait preuve de maladresse, ce qui est lié à sa personnalité, et il ne peut s'en défaire. L'action menée par ses rencontres avec les autres personnages crée le rire (comme la rencontre avec Virginie). Dieghos est un personnage qui finalement se trouve en position d'infériorité, et ne parvient jamais à dominer les autres. Élément perturbateur, il est facilement éconduit par Camille, Augustin, Angélique et Virginie.

Toutefois, la relation « maître-valet », que nous retrouvons avec Dieghos et Gaster, personnages opposés, permet de mettre en place des situations grotesques. Dieghos et Gaster forment un duo divertissant, qui par leurs échanges renforcent le caractère comique de la pièce. L'étranger est donc un ressort du comique, par le biais d'un mécanisme parfois ambigu.

L'expérience de la mobilité vécue par ces étrangers a une finalité différente pour chacun d'eux. Angélique ne regrette pas de rester à Paris, tout comme Beta qui s'y sent chez elle (acte V, scène 12), tandis que Virginie aspire à rentrer à Naples depuis longtemps. Dieghos, par devoir, doit y retourner pour épouser Flavie Passavent, ce qu'on apprend lors du dénouement. On y apprend également la véritable identité de

---

[26] *Ibid.*, p. 138.
[27] *Ibid.*, p. 138, n. 3.
[28] Jacques Grévin, *Les Esbahis*, 1561.
[29] Eugène Lintilhac, *Histoire Générale du théâtre en France II – La Comédie : Moyen Âge et Renaissance*, Genève, Slatkine Reprints, Genève, 1973 [Paris, Flammarion, 1905], p. 398.
[30] François d'Amboise, *op. cit.*, p. 140.

certains personnages, comme Cassandre de Bonassy (mère de Virginie et femme d'Alfonse de Grifano).

Aurore TARICO
Avignon Université

L'ÉTRANGER DANS LE THÉÂTRE COMIQUE DU DRAMATURGE NAPOLITAIN GIAMBATTISTA DELLA PORTA (1535-1615)

À partir de 1550 environ la vision de la comédie, et plus généralement de la dramaturgie, change en Italie. L'avènement de la *commedia dell'arte* – le premier contrat stipulé à Padoue entre des acteurs professionnels remonte à 1545[1] – y est certainement pour beaucoup. Chez les théoriciens, par exemple, l'attention se déplace de la préoccupation pour l'application de la norme aristotélicienne aux enjeux de la réception. Ainsi, Giovambattista Giraldi Cinzio réfléchit-il aux atouts du *genere misto*, susceptible de plaire à plus de monde et d'attirer un public large et hétérogène dans les salles de spectacle[2]. Il ne faut pas non plus oublier Leone De' Sommi, juif de Mantoue, qui, entre la fin des années 1560 et le début des années 1570 commet un manuel de direction d'acteur (*Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*) d'où ressort, entre autres, l'importance de ce qu'il définit « l'éloquence du corps », c'est-à-dire l'usage bien maîtrisé du corps par l'acteur afin de capter l'attention du public[3]. En se focalisant sur la réception des pièces, un critique de la fin du XVIe siècle comme Angelo Ingegneri, qui publie à Ferrare *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* (1598), se préoccupe de tout ce qui risque d'ennuyer le public et de l'éloigner du théâtre. On le voit donc s'élever contre les tirades, les monologues et les pièces inutilement longs[4]. Ingegneri rejoint ainsi Giraldi et De' Sommi pour lesquels le spectacle et le jeu des acteurs comptaient plus que la qualité du texte.

Le Napolitain Giambattista Della Porta (1535-1615), originaire d'une famille aristocratique, a été avant tout un homme de science adepte des études sur la magie

---

[1] Le premier contrat signé remonte au 25 février1545, voir Norbert Jonard, *La Commedia dell'arte,* Lyon, Edition l'Hermès, 1982, p. 13. La troupe napolitaine la plus ancienne d'acteurs professionnels est née en 1575, Teresa Megale, *Tra mare e terra. Commedia dell'arte nella Napoli Spagnola (1575-1656)*, Rome, Bulzoni, 2017, p. 20.

[2] Giambattista Giraldi Cinzio, « inventeur » de la *tragedia di fin lieto*, observe que, dans ces tragédies qui ne se terminent pas tragiquement, les événements doivent s'enchaîner « de manière à ce que les spectateurs restent suspendus entre l'horreur et la piété jusqu'au dénouement qui, étant heureux, contente tout le monde. », *Discorso over lettera […] intorno al comporre delle comedie e delle tragedie*, dans G. Giraldi Cinzio, *Scritti critici*, a cura di C. Guerrieri Crocetti, Milan, Marzorati, 1973, p. 184. Le *Discorso* fut vraisemblablement composé après 1548. Pour une synthèse des problèmes de datation des écrits théoriques de Giraldi, voir S. Foà, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 2001, vol. 56, *ad vocem*.

[3] Voir Giovanni Attolini, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Bari, Laterza, 2007 (1re éd. 1988), p. 216 ; Leone De' Sommi, *Quatre dialogues en matière de représentations théâtrales*, traduits de l'italien par Françoise Decroisette, Paris, Rampazzo et associés, 1992.

[4] G. Attolini, *Teatro e spettacolo, op. cit.*, p. 228-229.

naturelle, l'astrologie et la prédiction du futur. Même si ses préférences allaient aux disciplines scientifiques, ou plutôt pseudo-scientifiques, Giambattista, ainsi que ses frères, a toujours manifesté un goût prononcé pour les arts et notamment pour le théâtre[5]. Ses intérêts et ses publications suscitèrent les soupçons du Saint-Office napolitain, ce qui lui valut d'être arrêté en 1574, emprisonné en 1577 et finalement acquitté le 19 novembre 1578[6]. Comme contrepartie de son acquittement, le Saint-Office napolitain, qui avait connaissance du goût de Giambattista pour le théâtre, lui demanda d'écrire une comédie. Ce type de recommandation n'avait rien d'exceptionnel puisqu'il était courant que les juges du Saint-Office invitent le coupable à s'amender en écrivant une comédie[7]. Si ses démêlés avec l'Inquisition n'ont pas eu pour notre auteur des conséquences aussi dramatiques que pour Giordano Bruno et Tommaso Campanella, le contrôle de l'institution ecclésiastique sur sa personne ainsi que sur sa production scientifique a continué dans le temps. Encore le 17 octobre 1596 le Saint-Office enjoignait à Della Porta d'envoyer au Maître du *Sacro Palazzo* toute œuvre qu'il entendait publier pour une évaluation préalable[8].

En l'état actuel de la recherche, nous ne possédons aucun manuscrit original de l'œuvre dramatique de Della Porta qui, à une seule exception près, ne s'est pas préoccupé de la publication de son théâtre[9]. La critique fait désormais débuter sa production comique vers la première moitié de 1570 sans pour autant établir un rapport de causalité avec celle-ci et les conseils du Saint-Office. Étant donné l'incertitude chronologique qui caractérise la production dramatique dellaportienne, les seules dates valables sont celles de la première publication de ses comédies même si elles peuvent s'avérer très éloignées de la rédaction[10]. Sa première pièce, *L'Olimpia*, paraît en effet en 1589 (Naples, Salviani), tout en ayant certainement été composée

---

[5] Paolo Piccari, *Giovan Battista Della Porta : il filosofo, il retore, lo scienziato*, Milan, Franco Angeli, 2007, p. 21.

[6] Sur les rapports entre Della Porta et le Saint Office, voir Pasquale Lopez, *Inquisizione, stampa e censura nel Regno di Napoli tra Cinquecento e Seicento*, Naples, Edizioni del Delfino, 1974, p. 153-156, P. Piccari, *Giovan Battista Della Porta : il filosofo, op. cit.*, p. 24-29.

[7] Louise George Clubb, rappelle que l'Inquisition demanda à Luigi Tansillo d'écrire une comédie et de remanier son poème pieux inachevé *Le lacrime di S. Pietro* pour faire amende honorable de la rédaction de son poème obscène *Il Vendemmiatore* (*princeps*, Naples, 1534), voir *Giambattista Della Porta Dramatist*, Princeton, Princeton University Press, 1965, p. 16 et note 1 p. 17.

[8] Micaela Valente, « Della Porta inquisito, censurato e proibito », dans Marco Santoro (dir.), *La 'Mirabile' Natura. Magia e scienza in Giovan Battista Della Porta (1615-2015)*, Pise-Rome, Fabrizio Serra Editore, 2016, p. 235-238.

[9] Seuls *Gli duoi fratelli rivali*, dont nous parlerons plus loin, échappent à l'indifférence que Della Porta réservait à la destinée éditoriale de sa production dramatique.

[10] Voir Giovan Battista Della Porta, *Teatro. Secondo tomo. Commedie* a cura di Raffaele Sirri, Naples, Edizioni Scientifiche Italiane, 2002, « Premessa », p. XII.

auparavant[11], et sa dernière, *La Tabernaria*, en 1616 (Ronciglione, Domenico Dominici), c'est-à-dire une année après sa mort[12].

D'après l'un de ses éditeurs, Della Porta aurait rédigé un traité sur la comédie (*De arte componendi comedias*) qui a été malheureusement perdu ainsi que sa traduction intégrale du théâtre comique de Plaute[13]. L'idée qu'il se faisait de la comédie peut cependant se déduire des pièces liminaires qui précèdent les éditions des quatorze comédies de l'auteur et, surtout, de la lecture de celles-ci. Admirateur du théâtre antique, le gentilhomme napolitain promeut un théâtre d'auteur, dont le texte est intégralement rédigé, contrairement à celui des histrions. Son modèle est le théâtre de Plaute qu'il réadapte au goût de ses contemporains[14]. On verra mieux de quelle manière à partir de ses comédies où interviennent des personnages d'étrangers, bien que la notion de personnage n'épuise pas celle d'étranger dans le théâtre du dramaturge napolitain. À cette fin, nous considérerons l'identité de l'étranger chez Della Porta, en examinant d'abord ce qui le relie à l'époque du dramaturge. Nous nous arrêterons ensuite sur l'impact que le rôle de l'étranger a sur l'intrigue pour nous pencher finalement sur sa langue et sur ses mœurs afin de dégager la signification que le personnage et ce qu'il représente assume dans la dramaturgie d'un auteur qui conçoit le théâtre comme un divertissement moralement et socialement utile.

Identité de l'étranger et son ancrage historico-social dans le théâtre de Della Porta

Des figures d'étrangers interviennent au moins dans sept des quatorze comédies qui nous restent de Della Porta. Ceux-ci sont, à une seule exception près[15], d'origine turque ou espagnole. Plus précisément, des Turcs se trouvent dans *L'Olimpia* (1589),

---

[11] L'*Olimpia* fut reprise par Fabrizio De Fornaris, de la troupe des *Confidenti*, et publiée à Paris en 1584 chez Abel l'Angelier sous le titre d'*Angelica* ; voir Mirella Schino, *Dizionario Biografico degli Italiani,* vol. 36 (1988), entrée F. De Fornaris, en ligne.

[12]Voir la dédicace de la comédie que l'éditeur Antonio Rossetti définit « [l'] ultimo parto » (le dernier accouchement) de Della Porta, Giovan Battista Della Porta, *Teatro. Quarto Tomo. Commedie*, éd. Raffaele Sirri, Naples, Edizioni Scientifiche Italiane, 2003, p. 270.

[13] Un éditeur de Rome, Bartolomeo Zanetti, dans un avis au lecteur du traité de Della Porta intitulé *Elementorum curvilineorum libri tres* (1610) attribue au dramaturge un traité en latin sur l'art de composer les comédies et une traduction du théâtre de Plaute : voir Raffaele Sirri, « Teatralità del teatro di Della Porta », dans Milena Montanile (dir.), *L'Edizione nazionale del teatro e l'opera di G. B. Della Porta*, Pise-Rome, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2004, p. 71.

[14] Selon L. G. Clubb, notre auteur n'aurait pas publié sa traduction du théâtre de Plaute car il a intégré le théâtre du dramaturge latin à sa propre œuvre, voir *Giambattista Della Porta, op. cit*., p. 148. Giorgio Pullini, quant à lui, critique le manque d'originalité de Della Porta qui se bornerait à mettre Plaute au goût du jour, voir « Stile di transizione nel teatro di G. Della Porta », *Lettere Italiane,* VIII, 1956, p. 299-310.

[15] Dans *La Tabernaria*, dont l'action se passe à Naples, intervient un aubergiste allemand.

dans *La Sorella* (1604) et dans *La Turca* (1606). Des Espagnols interviennent dans *L'Olimpia, La Fantesca* (1592), *La Trappolaria* (1596), *Gli duoi fratelli rivali* (1601) et *La Tabernaria* (1616). L'*Olimpia* tranche donc au sein de ce corpus dans la mesure où les motifs turc et espagnol s'y croisent.

Espagnols et Turcs ont effectivement joué au XVIe siècle, à des titres divers, un rôle historique et politique majeur pour Naples et sa région. Depuis 1504, date du traité de Lyon, Naples, perdu par la France, est passé sous la domination de l'Espagne et va le rester pendant deux autres siècles[16]. Della Porta est né entre octobre et novembre 1535, dans les semaines qui ont suivi ou précédé la visite de Charles Quint à Naples le 23 novembre. Sa vie s'est déroulée entre le long règne du vice-roi Don Pedro de Toledo (1532-1553) et celui du comte de Lemos qui fut vice-roi de Naples de 1610 à 1616. Sa famille, proche du prince de Salerne Ferrante Sanseverino (1507-1568), introducteur de la *commedia erudita* à Naples, a fait les frais de la disgrâce de celui-ci. Accusé de lèse-majesté par Don Pedro de Toledo, le prince de Salerne dut s'exiler en France en 1552 en renonçant à tous ses biens et au grand prestige dont il jouissait auprès de l'aristocratie napolitaine[17].

Quant au Turc, l'autre figure d'étranger qui revient dans le théâtre de Della Porta, il connaissait depuis le XVe siècle un certain succès dans les arts, la littérature et les divertissements dont se délectaient les élites européennes qui admiraient autant le luxe et la richesse de ses vêtements que le courage révélé par ses exploits militaires[18]. Mais pour les habitants de la côte adriatique et de l'Italie méridionale, depuis la tragique prise d'Otrante (1480), le Turc était essentiellement le corsaire barbaresque qui, dans la vie réelle, effrayait les populations côtières de la péninsule par ses attaques contre les navires chargés de blé en provenance de la Sicile ou par ses incursions à l'intérieur des villes suivies de pillages et de meurtres[19].

Les Turcs de Della Porta ne sont pas de vrais Turcs, mais plus exactement des Italiens enlevés en bas âge par des pirates ottomans et qui reviennent chez eux après avoir atteint l'âge adulte et avoir assimilé la langue et les mœurs de leurs ravisseurs. C'est le cas de Cleria et Constanza, dans *La Sorella,* prises par les corsaires alors qu'elles s'apprêtaient à rejoindre leur père et mari Pardo en Pologne (I, 3), ou encore

---

[16] Voir Rosario Villari, *Storia moderna*, Bari, Laterza, 1986, p. 47.

[17] Sur les vicissitudes de Ferrante Sanseverino, voir Giuseppe Galasso, *Il Regno di Napoli. Il Mezzogiorno spagnolo (1494-1622), Storia d'Italia*, vol. 15, t. II, Turin, UTET, 2005, parte VI, p. 493-540.

[18] Guy Le Thiec, « Le Turc en Italie. Divertissements nobiliaires à la Renaissance », dans *Turcs et turqueries (XVIe-XVIIIe siècles)*. Préface de Lucien Bély, Paris, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, 2009, p. 113-146. Pour plus de details sur le Turc dans le théâtre comique de Della Porta, voir notre article « Le Turc dans deux comédies de Giambattista Della Porta (1535-1615) : entre héritage plautinien et *commedia all'improvviso* », dans Patrizia De Capitani et Cécile Terreaux Scotto (dir.), *Actualité de l'Humanisme*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 31-43.

[19] Giuseppe Galasso, *Il Regno di Napoli, op. cit.*, Parte VII « Da Filippo II a Filippo IV », p. 762. Sur les Turcs à Naples, voir Gennaro Varriale, *Arrivano li turchi : guerra navale e spionaggio nel Mediterraneo (1532-1582)*, Novi Ligure, Città del silenzio, 2014.

de Teodosio et d'Eugenio dans *L'Olimpia,* enlevés par un bateau turc pendant une attaque nocturne à Pausillipe (« *fur presi di notte da una galeotta di turchi* » I, 1). Dergut, le pirate brutal qui menace les habitants de Lesina (Hvar, en Croatie) dans *La Turca,* est en réalité le fils du gouverneur de l'île, ravi par les corsaires lorsqu'il était enfant. Son nom est calqué sur celui de Dragut, fameux pirate barbaresque installé à Ifriqiya (en Tunisie), qui capitula en 1550 à la suite d'une expédition navale réunissant Espagnols, Italiens et Chevaliers de Malte sous la houlette d'Andrea Doria[20].

La fonction du personnage de l'Espagnol varie selon le type de pièce où il fait son apparition. Dans des pièces franchement comiques comme *La Fantesca* et *La Tabernaria*, l'Espagnol est un avatar du *miles gloriosus* plautinien adapté à son époque. Ainsi, ce n'est plus un soldat, mais un *birro,* un gendarme (*La Fantesca*), le bras armé d'un ordre qu'il a beaucoup de mal à faire respecter puisque ses interventions finissent presque toujours par ajouter du désordre au lieu de rétablir l'ordre. Tel son ancêtre latin, il est peureux, plus porté sur la parole que sur l'action. Dans *La Tabernaria*, entre autres inspirée de *La Mostellaria* de Plaute, l'Espagnol, intrigue oblige, perd sa connotation militaire et policière et devient plus simplement un importun bavard qui s'interpose entre les deux amoureux. Il rentre donc dans la catégorie, identifiée par Madeleine Lazard, de ces fâcheux et bouffons qui ralentissent l'action afin de permettre au comique de s'exprimer par le verbe ou le geste.

Le cas de *L'Olimpia* est encore différent. Dans cette comédie représentée devant le comte de Miranda, vice-roi de Naples, et « [la] plupart des Seigneurs et de la Noblesse de ce Royaume » intervient un « Capitaine des gendarmes parlant espagnol » (IV, 11), qui fait preuve de discernement et parvient à dégager la vérité se cachant derrière les mensonges que l'amoureux Lampridio tente de lui faire avaler (V, 6). On ne sait pas si *L'Olimpia* a été conçue pour cette représentation officielle, mais il est sûr qu'on n'aurait pas donné devant le vice-roi une pièce qui se moquait des Espagnols.

La situation est encore d'un autre ordre dans *La Trappolaria*. Cette pièce, qui a toute l'apparence d'une comédie d'intrigue de pure évasion, entend également célébrer l'affinité entre les cultures italienne et espagnole, voire l'amitié et la bonne entente entre les deux peuples dans le cadre du royaume de Naples. Le prologue de *La Trappolaria* est axé sur l'analogie entre l'héroïne Filesia et la comédie telle que la conçoit alors Della Porta. Par le biais de Filesia, qui parle tant l'italien que l'espagnol et qui, à la différence de beaucoup d'autres personnages de jeunes filles de comédies, est chaste et vertueuse, l'auteur rend un hommage indirect au drame espagnol de *capa y espada* avec ses héroïnes pures et généreuses[21]. *Gli duoi fratelli rivali* appartiennent aussi au genre de la comédie sérieuse, voire de la tragi-comédie, en raison de la mort apparente de la protagoniste Caritia et de la condition sociale des

[20] Fernand Braudel, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II* (traduction de Carlo Pischedda), 2 vol. Turin, Einaudi, 1986, vol. II, p. 966-973 (édition orig., *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, 2 vol., 1985).
[21] L. G. Clubb, *Giambattista Della Porta*, *op. cit.*, p. 192.

personnages, tous nobles. Seuls les serviteurs ne le sont pas, mais leur rôle, dans cette pièce, glisse de manière imperceptible vers celui du confident tragique. Le climat est complètement opposé à celui de *La Trappolaria*. À travers l'histoire romanesque de Caritia, jeune fille napolitaine noble et vertueuse mais pauvre, dont l'honneur est sali par la calomnie, est mise en scène la sujétion de Naples et de l'Italie à l'Espagne. L'épisode dramatique qui se cache derrière l'action est celui de la disgrâce de Ferrante Sanseverino, prince de Salerne, qui avait osé mettre en doute l'autorité du vice-roi don Pedro de Toledo et finalement de Charles Quint lui-même. Dans cette pièce où s'affrontent de puissants personnages espagnols et des Italiens déchus, Della Porta relit un épisode historique dramatique qui a beaucoup nui à sa famille et qui a profondément compromis la bonne entente entre l'élite aristocrate napolitaine et l'occupant étranger. Même si la vérité est rétablie et que le dénouement de la pièce est heureux, le désordre social introduit par la calomnie a révélé toute la complexité de la relation hispano-italienne à l'intérieur du royaume de Naples pendant la seconde moitié du XVIe siècle.

On comprend bien qu'il n'est pas possible de parler d'étranger sans considérer l'engagement de Della Porta pour adapter à son temps la comédie héritée de Plaute et de Térence. À cette fin, il n'hésite pas à appliquer un procédé courant chez les dramaturges de son époque, consistant à injecter un peu d'actualité dans une action imaginaire inspirée du théâtre antique ou de la littérature italienne du Moyen Âge et de la Renaissance. Le voici donc qui s'empare du motif turc, encore quasiment absent de la dramaturgie de son époque malgré sa grande actualité auprès des populations du Royaume de Naples. Pour introduire un souffle de nouveauté dans son théâtre, il élabore également des solutions plus originales, en utilisant les philtres du théâtre et de la biographie familiale afin d'offrir à son public une interprétation de l'histoire locale récente sans pour autant entrer ouvertement en conflit avec le pouvoir étranger en place, dont les réactions, il en avait déjà fait l'expérience, pouvaient être d'une extrême sévérité.

L'étranger par rapport à l'intrigue

Pour Della Porta une comédie réussie repose sur une belle intrigue aux péripéties multiples et surprenantes[22]. Dans *La Sorella*, le jeune Attilio est envoyé en Turquie par son père Pardo afin de racheter sa sœur Cleria, prisonnière auprès des Turcs. En fait, le jeune homme, de passage à Venise, tombe amoureux de Sofia, une esclave

[22] C'est là un leitmotiv des pièces liminaires du théâtre de Della Porta. Rappelons que parmi ces pièces liminaires il y en a qui sont du fait de l'auteur, notamment les prologues, tandis que les dédicaces reviennent généralement aux éditeurs. Sur l'intrigue chez Della Porta, qu'il nous soit permis de renvoyer à notre article « Pratiques virtuoses de l'intrigue dans le théâtre comique de Giambattista Della Porta », *Fabula/Les colloques Pensée et pratique de l'intrigue comique (France-Italie, XVIe-XVIIIe siècles)*, février 2020, URL : http://www.fabula.org/colloques/document6532.php

qu'il rachète et qu'il emmène à Nola, en faisant croire à son père qu'il s'agit de sa sœur. De nombreuses péripéties risquent de mettre à mal ce mensonge initial. Celles-ci s'enchaînent dans l'action suivant un mouvement ascendant de gravité.

La première, facilement neutralisée par une ruse de l'habile Trinca, est représentée par le retour inopiné de Constantinople d'un certain Pedolitro, revenu de là-bas avec son fils qui a vécu parmi les Turcs pendant plusieurs années et qui parle seulement la langue turque. Pedolitro apporte à Pardo la nouvelle que sa femme Constanza est vivante et, ce qui est bien plus grave, reconnaît Sofia qu'il a eu l'occasion de voir à Venise lors d'un séjour dans l'auberge du napolitain Pandolfo. Cependant Pedolitro ne révèle pas tout de suite cette dernière information que le dramaturge se réserve de dévoiler ultérieurement en gardant le suspense. Pedolitro accuse Attilio d'être un menteur, mais le serviteur Trinca sauve temporairement la situation en faisant semblant d'échanger en turc avec le fils de Pedolitro qui, selon Trinca, lui aurait dit de ne pas croire aux paroles de son père, prononcées sous l'effet de l'alcool (*La Sorella*, III, 4). La péripétie suivante est la première d'une série d'autres qui s'enchaînent en cascade. Au début de l'acte IV, Constanza, libérée par son maître turc en raison de son âge (*La Sorella*, IV, 1), arrive à Nola et tombe sur son fils Attilio qu'elle reconnaît immédiatement. Ce dernier, au lieu de fêter les retrouvailles avec sa mère, exprime toute sa déception, car ce retour inopiné risque de compromettre définitivement sa relation avec Sofia en révélant les mensonges racontés par Trinca à Pardo (IV, 2). Attilio demande alors à Constanza de faire semblant de croire que Sofia est sa fille Cleria. La pauvre mère accepte pour faire plaisir à son fils chéri et ingrat. À la vue de Sofia, Constanza manifeste une joie tellement sincère que Trinca et Attilio saluent en elle une actrice consommée. Une situation similaire se trouvait déjà dans *L'Olimpia* où le fanfaron Trasilogo félicitait deux étrangers en provenance de Turquie auxquels il avait demandé de jouer les rôles de Teodosio et Eugenio, sans savoir que les deux prétendus étrangers étaient les vrais Teodosio et Eugenio (IV, 4). Mais dans *L'Olimpia,* cette méprise n'a pas les mêmes conséquences que dans *La Sorella.*

L'affection de Constanza vis-à-vis de Sofia n'a rien de feint puisqu'elle a reconnu en Sofia sa fille Cleria qu'elle croyait perdue. Le système de péripéties en série enclenché par le dramaturge atteint là son point d'orgue : si sa mère a dit vrai, alors Attilio, en épousant sa sœur, a commis un inceste. Le recours à cette péripétie, inattendue pour une comédie, fait dire à Della Porta que pour l'intrigue de *La Sorella* il s'est inspiré de la « péripétie et de la reconnaissance (*agnizione*) de l'*Œdipe* de Sophocle »[23]. Chez Della Porta, l'inceste n'est pas réel, car Sofia, alias Cleria, n'est pas la sœur d'Attilio, mais Sulpitia, l'héroïne d'une intrigue secondaire, qui avait été échangée avec Cleria quand elle était toute petite. Par conséquent Sulpitia, enceinte d'Erotico, est en réalité Cleria (V, 2). Plus rien ne s'oppose donc ni au bonheur des jeunes gens, qui peuvent officialiser leur amour, ni à celui des anciens, Constanza et Pardo, qui se retrouvent après des années de séparation.

Dans *La Turca*, les Turcs n'arrivent pas par hasard comme dans la pièce précédente. Le corsaire Dergut a été envoyé par Gabrina et Medusa sur l'île de Lesina afin

[23] *La Sorella*, dédicace, éd. Sirri, *Teatro. Terzo tomo*, cit., p. 117.

de punir leurs époux respectifs. En effet, ces derniers, non seulement ne les ont jamais cherchées lorsqu'elles ont été enlevées par les corsaires barbaresques, mais au moment où la pièce débute, ils envisagent de se marier avec deux jeunes filles déjà aimées par leurs fils. La pièce s'ouvre donc sur une situation typique de perversion de l'ordre social et moral, ordre que le dramaturge s'efforce de rétablir par les moyens que lui offre le théâtre. Le schéma dramaturgique est le même que dans *La Sorella* et dans *L'Olimpia* : des personnages organisent un plan qui est mis à mal par un événement imprévisible. Ici, les deux jeunes amoureux simulent une attaque nocturne de Turcs pour empêcher les noces entre les vieillards et leurs maîtresses. Ce dessein, malheureusement, ne réussit pas à cause de l'intervention de vrais Turcs, guidés par Dergut, avatar fictif d'un personnage historique de l'époque, comme nous l'avons déjà rappelé. L'originalité de cette pièce est que l'événement imprévu n'est pas le fruit du hasard comme dans *La Sorella* ou dans *L'Olimpia*, mais qu'il émane de la détermination des mères disparues des jeunes garçons. Mues par leur désir de vengeance à l'encontre de leurs maris, plus que par l'amour maternel, celles-ci finissent, sans le vouloir, par seconder les intérêts de leurs enfants. L'examen des intrigues de *La Sorella* et de *La Turca* confirme l'effort accompli par Della Porta pour moderniser la trame classique de la comédie, fondée sur la reconnaissance. L'intervention d'un Turc ou d'une Turque, qu'ils soient vrais ou faux, confère à l'intrigue un caractère d'actualité et d'exotisme susceptible d'intéresser le public.

Nous ne reviendrons pas sur les figures de capitaines espagnols de *L'Olimpia*, de *La Fantesca* et de *La Tabernaria*, car ceux-ci, comme nous l'avons déjà souligné plus haut, ne jouent pas un rôle actif par rapport à l'intrigue qu'ils s'évertuent, au contraire, à bloquer par leurs discours oiseux et ridicules. Les personnages d'Espagnols de *La Trappolaria* et de *Gli duoi fratelli rivali*, en revanche, interviennent activement dans des intrigues qu'ils contribuent à renouveler par leur présence.

L'intrigue de *La Trappolaria* est largement basée sur celle du *Pseudolos* de Plaute[24], dont Della Porta s'est surtout inspiré pour la création de Trappola, le serviteur rusé qui mène le jeu. Dès le prologue, le dramaturge souligne que sa pièce est double, sans donner davantage de précisions[25]. À notre avis, l'auteur entend dire par là que sa comédie comprend deux pièces. La première, qui va du début jusqu'à la fin de l'acte III, est la typique comédie plautinienne d'intrigue. Le Napolitain Callifrone veut envoyer son fils Arsenio à Barcelone chercher sa femme Elionora et son autre fils Lelio, frère jumeau d'Arsenio. Elionora, avant de se marier avec Callifrone, avait été l'épouse d'un gentilhomme espagnol de la prestigieuse maison de Moncada. Celui-ci, en mourant, avait confié à Lionora ses deux filles Eufragia et Elvira. Arsenio rechigne à obéir : quitter Naples pour l'Espagne signifie abandonner sa Filesia bien

[24] L. G. Clubb, *Giambattista Della Porta, op. cit.*, p. 187

[25] « *Una cosa sola ha di nuovo e di bello* [*La Trappolaria*] *sovra l'altre, ch'essendo sola, val per due donne* » (« Ce qui rend *La Trappolaria* plus neuve et plus belle que les autres pièces est, qu'étant une seule, elle vaut pour deux femmes »), *La Trappolaria*, prologue, éd. Sirri, *Teatro. Secondo tomo*, cit., p. 232 ; nous avons déjà dit que Della Porta a l'habitude de comparer ses comédies à des personnages féminins.

aimée, jeune fille de bonne famille tombée entre les mains du ruffian Lucrino après avoir été enlevée par les pirates. Le ruffian s'apprête par ailleurs à vendre la jeune fille au capitaine Dragoleone ; Arsenio voudrait bien la racheter mais il n'en a pas les moyens. C'est alors qu'intervient Trappola avec une flopée de stratagèmes qui vont du faux départ d'Arsenio, suivi d'une suite vertigineuse de tromperies et de substitutions de personnes. D'abord Trappola soutire, par la ruse, à un serviteur naïf du capitaine l'argent pour le rachat de Filesia (III, 1) ; ensuite le parasite Fagone, feignant d'être Lucrino, offre sa peu attrayante femme Gabrina au capitaine en lui faisant croire qu'il s'agit de Filesia (III, 2) ; l'issue de cet échange de personnes est une scène hilarante qui se termine à coups de *pianelle* (babouches) entre le capitaine et la vieille femme (III, 7). Le même Fagone, instruit par Trappola, réussit à se faire donner Filesia par Lucrino (III, 4-5) et la mène chez lui, mais survient sa femme Gabrina qui, prise de jalousie, chasse la jeune fille au grand dam d'Arsenio qui a perdu sa maîtresse (IV, 2). C'est là que s'arrête la comédie plautinienne basée sur une intrigue très complexe mais parfaitement maîtrisée par le dramaturge et que débute le drame romanesque dont l'héroïne est Filesia.

Les deux amoureux finissent par se retrouver, mais afin qu'Arsenio puisse emmener Filesia chez lui, il faudra faire croire à son père Callifrone qu'Arsenio est son jumeau Lelio et que Filesia est donna Eufragia, l'épouse de Lelio. Pour que cette tromperie, imaginée aussi par Trappola, fonctionne, il faudra qu'Arsenio et Filesia parlent espagnol (IV, 4). Les péripéties qui mettent à mal le château de mensonges bâti par Trappola et Arsenio s'enchaînent dès les scènes 6 et 7 de l'acte IV et se poursuivent en progression ascendante dans l'acte suivant avec l'arrivée d'Elionora qui reconnaît immédiatement en Filesia donna Elvira. Cette dernière est l'autre fille de son défunt mari, enlevée par les pirates et tombée entre les mains du ruffian Lucrino. Arsenio peut récupérer sa véritable identité et Filesia, dont l'honnêteté et la vertu n'ont été mises en doute que par le discourtois Fagone (III, 6), connaître sa véritable origine de descendante d'une noble maison d'Espagne. Nous reviendrons plus loin sur le personnage de Filesia et sur ce qui la distingue des autres jeunes filles de comédie.

Gli duoi fratelli rivali, relevant du genre de la comédie sérieuse, repose sur une intrigue moins complexe que celle de la *Trappolaria*, car dans la première pièce la dimension psychologique est privilégiée par rapport à l'action. Celle-ci se déroule à Salerne à la cour du vice-roi don Rodorigo de Mendoza et comporte trois phases. La première comprend les actes I et II où sont présentés les deux frères don Ignatio et don Flaminio, neveux du vice-roi. Ceux-ci sont tous les deux amoureux de Caritia, fille d'un aristocrate qui a perdu tous ses biens lors de la révolte organisée contre le gouvernement espagnol par Ferrante Sanseverino, prince de Salerne. Si l'amour d'Ignatio naît d'un sentiment profond et sincère, celui de Flaminio se nourrit de la jalousie que ce dernier éprouve envers son frère. Voilà pourquoi Ignatio, conseillé par son serviteur Simbolo, feint de briguer la fille du comte de Tricarico, alors qu'il s'empresse de demander la main de Caritia au père de celle-ci qui la lui accorde. Les actes III et IV sont occupés par la terrible machination qu'a ourdie Flaminio et par ses conséquences tragiques. Avec l'aide du parasite Leccardo, Flaminio, pour

empêcher les noces, fait croire à son frère que sa bien-aimée a déjà depuis longtemps une relation avec lui et avec plufsieurs autres hommes. Pour le lui prouver, il le convie, pendant la nuit, au pied du balcon de Caritia. Là, un serviteur, habillé comme Flaminio, monte chez Caritia où il est accueilli par une servante qui a emprunté les vêtements de la jeune fille. Désespéré, le crédule et impulsif Ignatio rompt la promesse de mariage et révèle à Eufranone le commerce auquel se livre sa fille toutes les nuits. Eufranone, qui tient particulièrement à son honneur depuis qu'il a perdu tous ses biens, poursuit avec un poignard sa fille Caritia, qui tombe comme morte (IV, 6). Flaminio, tourmenté par le remords, dévoile la vérité au vice-roi et aussi à Eufranone afin de restaurer l'honneur de Caritia. Eufranone demande alors la tête de don Flaminio. Don Rodorigo, qui ne veut à aucun prix sacrifier un jeune homme issu de la plus haute aristocratie espagnole, propose un marché peu noble au vieux père, c'est-à-dire le mariage entre Don Flaminio et Calidora, la sœur cadette de Caritia. Contre toute attente, Eufranone accepte. Survient alors Ignatio qui dénonce cette flagrante injustice : don Flaminio, à l'origine de tout le mal, est récompensé, alors que lui-même, qui pourtant est la victime, ne reçoit aucune compensation pour la grave perte qu'il a subie. Ignatio, prêt à tout pour obtenir justice, prend son épée et s'élance contre son frère. La péripétie par laquelle tout se résout se situe à la fin de la pièce (V, 3) : au moment où le duel va commencer, l'arrivée de la mère de Caritia apportant la bonne nouvelle que sa fille n'est pas morte (V, 3) met un terme à la confrontation fratricide. Don Ignatio peut donc épouser Caritia avec la bénédiction d'Eufranone, alors que don Flaminio se marie avec Calidora.

Cette pièce qui, rappelons-le, se déroule à Salerne en milieu espagnol, est plus proche de la tragi-comédie que de la comédie, que ce soit par sa tonalité ou par l'extraction sociale de ses personnages. La péripétie principale, qui s'enclenche dès la scène 7 de l'acte IV, ne repose pas sur l'intervention d'un personnage venu de l'extérieur, mais découle de la jalousie de don Flaminio envers son frère Ignatio, deux avatars modernes d'Étéocle et Polynice. Le comique, toujours présent malgré le ton grave de la pièce, persiste grâce au personnage du parasite que sa gloutonnerie n'abandonne jamais, même lorsqu'il assiste à la mort tragique de Caritia[26]. L'épisode central de l'action provient du mélange entre une source romanesque (*Orlando furioso*, chants IV et V) et une source nouvellistique (Bandello, I, XXII). Cependant, l'épilogue de *Gli duoi fratelli rivali* est calqué sur celui des *Captivi*, notamment sur les mots que prononce le chef de troupe en prenant congé du public. Comme l'a bien dit L. G. Clubb, cela confirme que, même quand il est le moins classique, Della Porta reste toujours proche des valeurs humaines et morales de la comédie latine[27].

[26] *Gli duoi Fratelli rivali*, IV, 5 : « […] Elle trépassa tel un agneau, la bouche entrouverte comme un porcelet qui cuit sur une broche. » (« […] *Così morì com'un'agnello, e rimase con la bocca un poco aperta com'un porchetto, che s'arroste al foco*. »

[27] L. G. Clubb, *Giambattista Della Porta*, *op. cit.*, p. 255-256.

Mœurs et langages de l'étranger

Dans la comédie italienne du XVIe siècle, l'introduction de personnages d'étrangers permet-l'élargissement de la palette du comique grâce à l'interaction entre des langues et des mœurs différentes. Ces interactions sont à l'origine d'équivoques et d'incompréhensions, le socle sur lequel repose le rire de la comédie.

Dans le théâtre de Della Porta, l'exploitation comique de la langue et des mœurs de l'étranger se révèle particulièrement heureuse dans *La Sorella.* Ici, Pardo constate une dégradation du comportement de son fils depuis qu'il est rentré de Turquie. Le serviteur Trinca, au courant de la relation existant entre Cleria et Attilio, détourne les soupçons du père en attribuant le changement d'Attilio à son séjour turc. « Maître […], votre fils a été en Turquie, où on ne va ni à la messe ni écouter le prêche ; vous savez bien que les Turcs sont des mécréants qui n'ont pas l'habitude de se lever tôt le matin ni d'étudier. Ceux qui font ces choses sont même plutôt nommés *Catamelechi*, c'est-à-dire hommes de peu[28]. » Les mœurs turques sont également à l'origine, selon Trinca, de l'excessive intimité existant entre Attilio et Cleria, ce que Pardo déplore et que Trinca s'empresse de justifier : « la loi de Mahomet commande que frères et sœurs manifestent leur affection mutuelle ; il faudra lui laisser le temps de se démahométiser peu à peu. […] en turc, cette affection s'appelle *tubalch*[29]. » Ici, l'auteur, en jouant sur le peu de connaissances que son public avait des mœurs et de la langue turque, s'appuie d'un côté sur des stéréotypes culturels et de l'autre sur l'introduction de néologismes (*smaumettarsi*) et de mots à consonance turque de son invention (*Catamelechi*, *tubalch*) au service du rire et du dénouement heureux de l'intrigue.

Le dialogue entre Trinca et le Turc (III, 4) est un autre exemple original d'exploitation du plurilinguisme à des fins comiques. Aldo Gallotta a montré que si le turc de Trinca est une langue macaronique, le fils de Pedolitro s'exprime en turc authentique. Et Gallotta de louer le souci de réalisme de Della Porta qui, très probablement, a eu recours aux services d'un turcophone pour rédiger son dialogue. Pendant la seconde moitié du XVIe siècle, la présence turque était loin d'être rare à Naples, notamment du côté du port où accostaient des galères avec des esclaves et des prisonniers turcs[30]. Combien de personnes, parmi les spectateurs, pouvaient apprécier le

---

[28] *La Sorella*, éd. Sirri, *Teatro. Terzo tomo,* I, 5 : « *Padrone […], vostro figlio è stato in Turchia, dove non s'odono messe, ne si dicono uffici ; che ben sapete, che i Turchi son mali christiani, ne si usa levar mattino, ne si va a studio, anzi coloro che attendono a simili cose, li chiamano Catamelechi, cioè huomini di poco conto.* »

[29] *Ibidem* : « *la legge maumettana di là comanda che le sorelle e fratelli trattino fra loro con molta amorevolezza ; sarà bisogno smaumettarsi a poco a poco. […] e questa amorevolezza la chiamano in turchesco tubalch.* »

[30] Aldo Gallotta, « L'Elemento turchesco nelle commedie *La Sorella* e *La Turca* », Giovan Battista Della Porta, *Teatro. Terzo tomo*, *Commedie*, Raffaele Sirri (éd.), Naples, Edizioni Scientifiche Italiane, 2002, p. 509-514 ; sur la presence d'étrangers à Naples pendant la seconde moitié du XVIe siècle, voir aussi T. Megale, *Tra mare e terra*, *op. cit.*, p. 19.

scrupuleux réalisme de Della Porta, puisque, ainsi que le rappelle Gallotta, le turc était très peu connu à Naples à l'époque où le dramaturge composait sa comédie ? En fait, il n'est pas nécessaire de connaître le turc pour rire de cette scène qui repose sur la fantaisie verbale, procédé qui suscite le rire en exploitant la sonorité des mots indépendamment de leur signification. Le climax comique est atteint lorsque Trinca se perd en de longues explications pour traduire une courte réplique du Turc. Ce qui lui vaut le commentaire ironique de Pardo : « Comment a-t-il pu dire autant de choses en si peu de mots ? » auquel Trinca réagit promptement : « La langue turque dit beaucoup de choses en peu de mots[31]. »

Della Porta, dont la virtuosité expressive est bien connue[32], rénove la formule du plurilinguisme en étant le premier à introduire une langue non pratiquée ou en tout cas très rare. La *Sorella* sera par ailleurs traduite en français par Rotrou et la scène du Turc de Della Porta servira de modèle à Molière dans *Le Bourgeois gentilhomme*[33].

Dans *La Turca,* les possibilités du plurilinguisme ne sont pas exploitées. Dans cette pièce satirique, le comique repose plutôt sur le grossissement caricatural des faiblesses des protagonistes, l'âge, l'avarice, la laideur chez les vieillards, l'égoïsme, l'insouciance, la licence chez les jeunes. Quant aux Turcs, ils ont la raideur des marionnettes et leurs seuls registres expressifs sont ceux de la méchanceté et de la brutalité qui permettent de les faire coller au stéréotype du barbare cruel et mécréant. À ce propos, les scènes les plus réussies sont celles où le Turc Dergut interagit avec les amoureux et plus encore les amoureuses. Au pathétique appuyé des répliques de ces dernières, qui invoquent tantôt la clémence du Turc, tantôt la mort, correspond la brutalité vulgaire des répliques de Dergut, empreintes de la misogynie la plus grossière[34]. Della Porta n'hésite pas non plus à introduire des situations et des expressions qui relèvent du comique le plus bas, fondé sur l'obscénité, voire la scatologie. Très fréquent est aussi le recours aux coups de bâtons, à la menace des armes et à toute

---

[31] *La Sorella*, cit., III, 4 : « *Come in quelle due parole ha potuto dir tanto ?* » ; « *La lingua turchesca in poche parole dice cose assai.* »

[32] Sur la virtuosité expressive de Della Porta, voir, entre autres, Patrizia De Capitani, « Exemples de parodie dans la comédie italienne de la Renaissance », Carine Barbafieri et Marc Lacheny (dir.), *Théâtre et parodie, de la Renaissance à nos jours*, *Théâtre du Monde* (Collection Theatrum mundi), *Revue interdisciplinaire de l'Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle,* Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, Cahier hors-série 2017, p. 31-51.

[33] Gallotta, *op. cit.,* p. 510.

[34] Clarice, à son amoureux menacé de mort par les Turcs : « […] Mais je vengerai ta mort, et puisque je n'ai pas les mains libres [elle a été emprisonnée avec son fiancé et liée], avec les dents je lui arracherai le nez du visage. » ; Dergut : « Ôtez-moi des yeux cette furie infernale. […] Quand les femmes commencent à parler, elles ne se taisent plus. Hebraim, que diantre, débarrasse-moi de celle-ci. » (« […] *Ma io farò vendetta della tua morte, e non havendo libere le mani, gli strepparò con i denti il naso dalla faccia*. » ; Dergut : « *Levatemi dinanzi questa furia infernale. […] Le femine quando cominciano non finiscono mai di parlare. Hebraim col tuo Diavolo toglimi costei dinanzi.* »), *La Turca*, III, 8).

autre sorte de violence physique qui s'ajoute à l'agressivité verbale de Dergut et de ses compagnons turcs. L'influence des pratiques des *comici dell'arte* sur cette pièce est évidente, même si Della Porta attribue à ces pratiques frustes une signification morale et ne se contente pas de les utiliser à des fins purement ludiques. L'intervention des Turcs, qui se situe exactement au milieu de la comédie, souligne en effet les trois moments forts de cette pièce singulière. Le premier, qui correspond aux deux premiers actes, enregistre la perversion de valeurs sociales et morales fondamentales, telles les affections familiales. Le deuxième, qui comprend le troisième et le quatrième acte, fait intervenir les Turcs afin de corriger cette perversion. Le troisième, centré sur le dernier acte, atteste le retour à l'ordre grâce à la reconnaissance de Dergut, qui n'est pas un vrai Turc, mais le fils du gouverneur de Lesina, enlevé en bas âge par les pirates. Sa brutalité est donc la conséquence de l'assimilation des mœurs barbares et cruelles des pirates que sa nouvelle vie auprès de son père naturel pourra corriger.

Alors que Della Porta parvient à exploiter le potentiel comique de la langue turque parce que, s'agissant d'une langue très éloignée de l'italien, cela n'entrave pas son imagination linguistique, il en va autrement de l'espagnol, trop proche de l'italien et trop connu à Naples pour lui assurer la même liberté créative que le turc. Della Porta, qui est très à l'aise avec le jargon latinisé des pédants, le dialecte napolitain ou encore le langage métaphorique des fanfarons, l'est beaucoup moins vis-à-vis de l'espagnol des capitaines. Cela peut se comprendre car l'espagnol n'est pas sa langue maternelle[35], mais ce n'est pas la seule raison. L'intérêt du capitaine espagnol dans la dramaturgie dellaportienne ne repose pas sur le comique de sa langue, mais sur ce qu'il représente. Aux yeux du public napolitain, il incarne avant tout l'inefficacité et l'arrogance du pouvoir de l'occupant étranger. C'est seulement dans *La Sorella*, nous l'avons déjà remarqué, que le représentant de l'autorité espagnole fait preuve de discernement. Dans tous les autres cas il ne se révèle pas à la hauteur de l'autorité qu'il représente en raison de sa lâcheté. Tant que cette dernière est l'apanage d'un avatar du *miles gloriosus* plautinien, donc d'un personnage fictif qui n'évoque pas l'actualité, on peut rire de lui, mais ce rire se transforme en critique lorsque ce personnage, par sa langue, par exemple, rappelle le réel.

Dans *Gli duoi fratelli rivali,* les liens avec l'histoire récente sont ouvertement affichés à travers les personnages, fictifs, bien sûr, qui portent toutefois des noms de familles historiques de l'aristocratie espagnole ou napolitaine. Sans entrer dans des détails qui nous éloigneraient de notre sujet, arrêtons-nous sur le personnage du vice-roi don Rodorigo de Mendoza. Ce représentant de la couronne espagnole à Naples s'illustre par son manque de morale et son faible sens de la justice. Ayant appris que la faute de Flaminio a provoqué la mort de Caritia, il s'empresse de proposer un marché ignoble au père de la victime : le responsable de la mort de Caritia sera quitte en épousant la sœur de celle-ci. Eufranone, le père de Caritia, qui accepte ce marché, révèle, de son côté, une étonnante propension à sacrifier son honneur, le seul bien

[35] L'espagnol de Della Porta – observe Raffaele Sirri – est un espagnol simplifié et italianisé tant dans sa forme orale qu'écrite : *Della Porta. Secondo tomo. Commedie*, *op. cit.*, p. 230.

qui lui reste, à un mariage avantageux, susceptible de lui faire récupérer son rang perdu pour être resté fidèle au prince de Salerne. Même si la péripétie montrant que Caritia n'est pas morte permettra le rétablissement de la vérité, il n'en reste pas moins vrai que le dénouement est moralement insatisfaisant puisque Flaminio n'est pas puni. Tout en acceptant le cliché du dénouement heureux et du pardon pour tous de la *tragedia di fin lieto* et de la comédie sérieuse, Della Porta ose esquisser une représentation poignante de l'arbitraire d'un pouvoir qui renvoie le public napolitain à sa condition d'assujettissement à la domination étrangère.

L'Espagne et les mœurs de cette nation ne sont pas seulement l'objet d'attaques à travers le rire ou la critique indirecte. L'Espagne incarne aussi des éléments positifs par le biais d'héroïnes vertueuses telles que Filesia et Caritia. Si cette dernière tient un rôle plutôt effacé et réduit dans la pièce, la première présente davantage d'intérêt à nos yeux. Cette héroïne, que Della Porta a voulue à cheval entre les cultures espagnole et italienne, est le symbole de l'existence d'un dialogue entre deux pays qui politiquement ne sont pas sur un pied d'égalité. Filesia, qui parvient à rester honnête et vertueuse malgré sa condition d'esclave d'un maquereau, doit certainement quelque chose aux héroïnes de la comédie espagnole de *capa y espada*, mais elle est peut-être encore plus redevable de la tradition de la comédie romanesque siennoise que Ferrante Sanseverino s'était empressé de faire connaître à Naples[36]. Nous pensons notamment à Lelia, la jeune première des *Ingannati* des *Intronati* de Sienne. Elle aussi, prisonnière des soldats espagnols après le sac de Rome, a dû lutter, tout comme Filesia, pour faire triompher sa vertu (*Gl'Ingannati*, I, 3). À travers Filesia, Della Porta rend donc autant hommage à la comédie espagnole grave qu'à la comédie romanesque des Académiciens siennois qui, tout comme les Napolitains, ont fait l'expérience de la domination espagnole[37].

Par le biais de l'étranger, le dramaturge napolitain parvient à raccrocher ses comédies à l'histoire de son époque, ce qui lui permet d'actualiser ses intrigues qui restent par ailleurs largement tributaires du théâtre plautinien ainsi que le prouve jusqu'au dénouement de sa pièce qui en est la plus éloignée (*Gli duoi Fratelli rivali*). Le succès de la *comedia de capa y espada*, auquel il est particulièrement sensible en tant que napolitain, le conduit à s'essayer au genre de la comédie sérieuse sans jamais sacrifier complètement le comique au tragique. Il parvient également à enrichir son expérience du plurilinguisme en s'intéressant à des langues rares comme le turc : une manière inédite de mettre en pratique sa poétique de la *meraviglia*.

Le motif de l'altérité ne se limite pas à être un élément d'élargissement de la palette dramaturgique de Della Porta par des personnages et des formes spectaculaires empruntés à la *commedia dell'arte* qui se développe à Naples à partir de 1575,

---

[36] Benedetto Croce, *I Teatri di Napoli. Dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo* (4e édition), Bari, Laterza, 1947 (1re éd., Naples, Pierro, 1891), p. 21-22.

[37] Pour une synthèse de l'histoire de Sienne au XVIe siècle et sa résistance héroïque à l'occupation espagnole, voir Mireille Celse, « Alessandro Piccolomini, l'homme du ralliement », dans *Les Écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1973, p. 9-11.

juste au moment où il se lance dans l'écriture dramatique. L'analyse de quelques-unes de ses comédies au prisme de l'altérité démontre clairement que pour cet auteur la notion de comédie sérieuse n'est pas seulement une étiquette. Aux yeux du dramaturge napolitain, adepte convaincu d'un théâtre qui associe l'utile à l'agréable, la comédie grave est le miroir d'une condition humaine et politique sur laquelle il invite son public, composé en large partie d'aristocrates, à réfléchir.

Patrizia DE CAPITANI
Université Grenoble Alpes
LUHCIE

LA FIGURE DE « L'INQUIÉTANT ÉTRANGER » DANS *LE CHEVALIER D'OLMEDO* DE LOPE DE VEGA

La représentation de l'étranger, cette figure de l'altérité à la fois fantasmée et redoutée, occupe une place importante, voire incontournable dans *Le Chevalier d'Olmedo*, tragi-comédie à facéties multiples de Lope de Vega (1620), qui met en scène les amours contrariées de don Alonso Manrique et de doña Inés, tout en poétisant la chevauchée vers la mort de l'étranger d'Olmedo venu participer aux joutes de la feria de Medina. La destinée tragique de ce galant venu d'ailleurs a un fond de vérité, puisque l'on sait effectivement, qu'un siècle auparavant, un certain don Juan de Vivero, avait été assassiné par un rival jaloux sur la route de Medina del Campo. Même s'il est probable que l'auteur de *l'Art nouveau de faire des comedias* n'ait pas eu connaissance de ce triste fait divers, l'on sait en revanche, que pour composer l'une de ses plus belles pièces de son répertoire dramatique, il s'est inspiré d'un *romance* populaire, et plus précisément de ce couplet, emprunt de lyrisme et sur lequel repose la légende du noble chevalier : « *Que de noche le mataron/ al caballero,/ la gala de Medina/, la flor de Olmedo* » (vv. 2374-2377).

La représentation binaire, en clair-obscur de ce chevalier apatride, se donne à lire dès la première partie de ce couplet. Sans cesse en mouvement, en déplacement sur un axe de rapprochement/éloignement, de privauté/étrangeté, le galant déraciné se voit attribuer de multiples visages tour à tour fascinants ou menaçants, et c'est précisément dans cette bipolarité et cette ambivalence tensive, que se construit ou se déconstruit la figure de l'étranger. Perçu comme un chevalier d'exception, et donc, hors norme par les membres du groupe, il se construit dans son contact difficile avec l'Autre, traverse les lieux de l'Autre, et se nourrit de toutes les formes de mise à distance et de toutes les situations équivoques et obscures.

Mais l'étranger est aussi et surtout une construction littéraire, une création artistique, une figure poétisée à l'extrême qui ne prend réellement corps et ne devient substantielle qu'à travers un certain nombre de stratégies discursives, lesquelles viennent se greffer, dans le travail d'écriture, sur l'histoire tragique des amours du chevalier d'Olmedo et de doña Inés.

Dans la présente étude, nous nous proposons d'aborder la figure de l'étranger dans ses différentes représentations et manifestations telles que les met en scène la comedia lopesque. Notre contribution s'attachera ainsi à démontrer comment s'élabore la figure plurielle, polyfacétique et antinomique de l'étranger, mais aussi comment elle investit le discours dramatique. On envisagera les rapports à l'étranger sur le modèle de la rencontre, ou à l'inverse de la non-rencontre et de la confrontation

pour démontrer les réactions face à l'intrus : dénigrement, rejet *versus* idéalisation et sublimation.

Pour commencer, il convient d'accorder une attention particulière aux éléments péri-textuels (le titre et l'illustration de la couverture en particulier), qui contribuent, non seulement à « disposer le lecteur », en faisant appel à son imagination, mais également à construire le sens de l'œuvre[1]. Porte d'entrée du livre[2], le titre *Le Chevalier d'Olmedo*, générateur de sens, a une double fonction d'identification d'un lieu, d'une part, Olmedo, et d'une personne, d'autre part : un chevalier. Nous retrouvons ici le *topos* de la corrélation d'un individu avec son milieu géographique : le déterminisme du milieu imprime l'essence du personnage. Concis et énigmatique, ce titre situe d'emblée l'analyse de la pièce dans la sphère sémantique de l' « étranger », de « l'extériorité », au sens géographique du terme, orientant ainsi notre lecture vers la notion d'identité, inextricablement liée à celle de l'altérité et de l'errance, que nous ne manquerons pas d'analyser par la suite. En proie aux affres de l'exil, le chevalier est présenté comme un proscrit qu'il faut expulser[3].

S'il n'est pas aisé, de prime abord, pour le lecteur actuel, de déceler les références intertextuelles qui ont présidé à la création de cette tragi-comédie, le titre périphrastique n'en demeure pas moins fort éclairant : le syntagme prépositionnel de localisation géographique « de Olmedo » place, d'ores et déjà, le lecteur face à un héros dont l'étrangéité réside précisément dans sa provenance géographique. Cet étranger anonyme a une origine : il vient de « l'ailleurs », un ailleurs à la fois redouté et fantasmé, Olmedo, bourgade de la province de Valladolid en Castille, et dont le nom désigne un endroit planté d'ormes. Olmedo constitue donc le point de départ du héros dont l'odyssée s'étend de l'Est (Olmedo) à l'Ouest (Médina). La mythique et lumineuse Olmedo, qui a vu naître et grandir l'un de ses plus nobles chevaliers, est aussi le théâtre de la tragique histoire du chevalier, assassiné par son rival don Rodrigo. Ce visage double du héros, objet de mépris tout autant que de fantasme, écrit en filigrane dans le titre, constitue le fil conducteur de la pièce qui se construit à partir des jeux de regards que les autres portent sur le chevalier (qui, en réalité, sont aussi étrangers aux yeux de l'étranger), de la mise en miroir et de l'opposition de l'ombre et de la lumière.

La préposition « de » marque non seulement le lien de dépendance entre le chevalier et son enracinement géographique, mais aussi son appartenance à un autre groupe, ce qui fait de lui un membre étranger à la communauté de Médina, un Autre venu s'implanter dans un territoire où il est jusqu'alors inconnu. Cet Autre évoque

[1] Lope de Vega, *El Caballero de Olmedo*, édition de Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 2006.
[2] Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 329.
[3] On retrouve d'ailleurs dans la pièce de nombreux vers faisant allusion aux mesures prises par Jean II de Castille pour distinguer les maures et les juifs des chrétiens et en particulier du costume qui permet de les reconnaître rapidement.

un être lointain et mal connu. L'opposition entre l'appartenance et la non appartenance à un groupe est au cœur même de la définition que nous offre *Le Robert* de l'étranger : « qui est d'une autre nation ; qui est autre en parlant d'une nation », lequel puise son sens dans une relation d'altérité. La figure de l'étranger repose donc sur cette relation dialectique entre le chevalier et son rival don Rodrigo, entre le chevalier et sa bien aimée doña Inés, autrement dit, entre « lui » et eux, « lui » et les Autres.

Le héros est doublement défini par la négative car étant celui qui n'appartient pas à un groupe donné, il est hors les murs, et par la même, victime d'exclusion et de rejet. D'ailleurs, l'emploi générique de l'article défini « le » tend à renforcer cette idée de catégorisation du héros, réduit à un étranger d'un type particulier, à une figure à la fois dérangeante et ensorcelante. Don Alonso conquiert les deux parties de l'espace scénique, ornement de Médina et fleur d'Olmedo, comme en témoigne le couplet qui se trouve au coeur de la dramaturgie.

Mais cette mise à distance de « l'étrange étranger », enfermé dans un statut social, obéit paradoxalement à une logique de valorisation du héros dont l'exemplarité et la supériorité se donnent à lire dès le premier segment de texte lu. Ainsi, le procédé d'antonomase et le recours à la particularisation tendent à sublimer le héros et à le faire entrer dans la légende en l'assimilant, d'ores et déjà, à un héros épique dont l'exil n'est pas sans rappeler celui du Cid, Rodrigo Díaz de Vivar.

À la lumière de ces premières analyses, une étude linguistique et sémantique de l'étrangéité s'avère nécessaire à l'heure d'examiner comment celle-ci investit le discours théâtral et littéraire, avant de prendre corps tout au long de la tragi-comédie. Le lecteur constate, de prime abord, qu'aucune définition n'est donnée au lecteur de l'étranger, et cette « qualité » n'apparaît que dans le déroulement de l'action. Les modalités de représentations de l'étranger se situent à la croisée polysémique du léxème « *forastero* » (étranger), répété à l'envi, pour désigner, dès les premiers vers de la pièce, cet intrus qui vient d'ailleurs ou qui s'implante dans un endroit différent de celui de sa naissance, mais également celui qui est différent et donc étrange, ainsi qu'en témoigne cette réplique de Fabia : « *¿A mí, forastero ?* » (v. 31), révélatrice des sentiments ambivalents de curiosité et d'hostilité à l'égard du personnage. Puis, on observe une adjectivation du substantif qui fait graduellement évoluer le statut du chevalier d'étranger sans nom à parfait courtisan doté des plus nobles vertus telles que l'honneur, la prestance et la bravoure : « *este galán forastero* » (v. 224). Le recours à l'indétermination des pronoms et adjectifs indéfinis « *algún galán* » (v. 326), « *cierto galán* » (v. 374) renforce, non seulement l'imprécision et l'incertitude qui entourent le chevalier, mais accroît également la tension dramatique tout en tenant le spectateur en haleine. Cette ambiguïté de l'étranger met en éveil tous les sens de doña Inés dont les doutes et interrogations contribuent à faire de ce dernier un objet esthétique, digne d'admiration.

S'il est vrai qu'à ce stade de la pièce, le Chevalier d'Olmedo n'a toujours pas de visage, il existe grâce à l'écriture poétique qui lui confère un statut d'exception. La

périphrase qui désigne l'étranger « la fleur d'Olmedo », empreinte de lyrisme, renferme une valeur prémonitoire, car elle met en lumière la fragilité de la condition du chevalier, sa vanité et son châtiment futur. De même, l'usage du déictique « *este galán* » tend à actualiser la présence scénique du chevalier, à le corporiser et à le rendre vivant dans le discours des *dramatis personae*. Cette figure évanescente, qui, pour la dame Inés, semble dans un premier temps, insaisissable à cause de l'éloignement géographique et du brouillard qui entoure son identité, va devenir au fur et à mesure de la pièce, un être palpable, objet de désir et de convoitise. La relation amoureuse du chevalier et de doña Inès se construit à partir de cette combinaison de distance et de proximité déjà perceptible dans le titre de l'œuvre.

Le chevalier étranger n'est rien d'autre qu'une figure énigmatique, dont l'identité obscure l'assimile davantage à une apparition fantomatique qu'à un individu. D'ailleurs, lorsque don Rodrigo rencontre de nuit et pour la première fois son rival qu'il ne connaît pas encore, il est intrigué par cette silhouette étrangère qu'il ne distingue que de loin et qu'il ne parvient donc pas à identifier : « *Ni en el talle ni en el habla/conozco este hombre* » (vv. 693-694). La gracieuse complexion physique permet d'inscrire l'étranger de la manière la plus immédiate dans la différence. La prestance est ainsi une véritable identité visuelle. Il est révélateur que don Rodrigo emploie l'hyperonyme « homme », précédé du démonstratif « cet » qui insiste sur le dangereux rapprochement tant physique que géographique de cette menace imperceptible, plutôt que le terme « caballero-chevalier » ou « galán-gentilhomme » pour caractériser cet être insaisissable venu de nulle part, ce qui traduit sa méfiance à l'égard de cet envahisseur assez téméraire pour chasser sur ses terres. En ce sens, la notion d'extériorité est intimement liée à celle de territoire, perçu ici comme un espace délimité par des frontières (Medina-Olmedo) dans lequel l'identité de l'étranger et celle du territoire s'affrontent. A cet égard, la pièce n'est rien d'autre qu'une tragédie territoriale, car en s'introduisant dans cet espace sanctuarisé, l'intrus pénètre dans l'intimité de ses occupants et agit comme un élément déstabilisateur qui dévoile la médiocrité et la veulerie. L'essence même du personnage réside dans cet espace géographique dont il est prisonnier et qu'il ne cédera jamais à son rival, puisque celui-ci subira le même sort tragique. Il est significatif que les rivaux du chevalier déraciné ne le désignent jamais par son nom, mais par l'appellatif péjoratif et injurieux « celui d'Olmedo » chargé de haine et de rejet. Les typifications généralisantes dont fait l'objet le chevalier d'Olmedo font de lui, non pas un héros qui se caractérise dans son individualité, mais un homme frappé par son destin tragique d'étranger.

En tant qu'objet esthétique, la figure de l'étranger condense toutes les peurs et toutes les aspirations, mais les réactions qu'il provoque sont toujours d'ordre passionnel. Les oppositions grammaticales systématiques, qui s'inscrivent dans une stratégie de mise à distance, (nous, je/il, lui, sa, son) sont symptomatiques de l'opacité de la relation du groupe galant-valet au groupe d'altérité (Rodrigo-valet, Inés-Fabia). On assiste, au fur et a mesure de la pièce, à un déchaînement de violence tant verbale que physique et à une diabolisation de l'étranger, perçu comme l'incarnation

du mal qu'il faut absolument éradiquer. Medina doit être purifiée de cette souillure venue d'ailleurs. Le passage de l'article défini « *el forastero* », qui dit la différence, à l'article indéfini « *un forastero* » (v. 1830), ainsi que le diminutif « *hidalguillo* » (v. 2071), destiné à dégrader le chevalier et à le renvoyer à sa misérable condition d'étranger, laissent présager la chute et l'élimination de l'indésirable tiers dans des circonstances tragiques.

En résumé, l'étranger demeure un mystère, autrement dit, un être inaccessible dont les secrets cachés sont dévoilés graduellement au lecteur-spectateur, lequel construit, à la manière d'un puzzle, son portrait dont il découvre les traits les plus saillants dans l'acte II, soit au vers 1350.

La représentation de l'étranger passe d'abord et avant tout par le regard : une kyrielle d'occurrences du motif, hérité de Pétrarque, met l'accent, d'entrée de texte, sur sa portée symbolique : les yeux de don Alonso, arme de séduction, mais aussi arme de connaissance de soi et de l'Autre, sont les premières flèches qui percent le cœur de la dame. Il est intéressant de remarquer que le lecteur -spectateur découvre d'abord l'étranger au prisme du regard féminin : Inés, Leonor et Fabia le présentent sous une lumière positive, célébrant ses multiples vertus dans une surenchère verbale qui frôle l'idéalisation. Cette stratégie de Lope de magnifier le personnage de don Alonso, figure archétypique du courtisan, répond en réalité à une double finalité : il s'agit d'une part de donner au spectateur une leçon édifiante, et d'autre part, de faire naître son émotion : plus le héros conquerra la *benevolentiae* du spectateur et plus spectaculaire sera sa chute.

L'étranger est une figure qui provoque des réactions polysensorielles : d'abord séduite par le regard de don Alonso, Inés est ensuite conquise par ses mots qui prennent la forme d'un sonnet. L'art des mots constitue la deuxième arme de séduction de ce poète d'Olmedo, dont le « je » lyrique lui permet enfin de sortir de l'anonymat et de prendre corps sur scène par le biais de l'artifice théâtral du billet : « *Yo vi la más hermosa labradora,/ en la famosa feria de Medina, que ha visto el sol adonde más se inclina/desde la risa de la blanca aurora* » (vv. 503-505), avant d'acquérir lors du dénouement une poétique gloire posthume. Même s'il est vrai que don Alonso adopte une conduite clandestine et transgressive, en faisant appel à une sorcière maléfique, il n'en demeure pas moins un modèle de courtoisie : réserve pudique, timidité, voire inhibition. Mais paradoxalement, ce recours systématique aux codes de l'amour courtois, en perte de vitesse à cette époque là, à la rhétorique des chants poétiques ou chansonniers (*cancioneros*), mais aussi aux services d'une fausse lavandière, situent le galant dans une sorte d'anachronisme temporel, ainsi que le souligne à juste titre M. Vitse : « […] Il y a, surtout, à côté de ses particularités surannées de son personnage amoureux, les manifestations, plus marquées encore,

de l'archaïsme de sa "valeur"[4] ». Cette incapacité à s'adapter à l'évolution de son temps et à ses bouleversements renforce d'autant plus l'étrangeté du personnage.

Lope de Vega prend soin de bien préparer l'entrée en scène du chevalier modèle et sa rencontre ou « non-rencontre » nocturne avec don Rodrigo, non seulement par le biais de l'artifice théâtral du billet, mais aussi par celui du costume. Si la première conversion de l'étranger se produit à la suite de sa rencontre avec la dame dont il tombe éperdument amoureux, la deuxième métamorphose a lieu juste avant sa première confrontation avec don Rodrigo, qui n'est autre qu'une pâle version du héros. À l'instar d'un acteur, don Alonso quitte la scène pour changer de costume, autrement dit, pour endosser le masque qui lui permettra, non seulement de conquérir le cœur de sa dame, mais aussi de rivaliser avec don Rodrigo.

Mais le costume a une autre fonction : celle de servir de transition pour déconstruire graduellement l'image jusqu'alors élogieuse du galant. Le lecteur -spectateur découvre alors le natif d'Olmedo au prisme du regard masculin, en d'autres termes, le revers de la médaille. Si l'assurance du chevalier séduit Inés et son entourage féminin, elle est perçue par le « groupe masculin » comme de l'arrogance. L'image de l'étranger varie selon la perception et le jugement que les autres ont de lui, ce qui permet ainsi un décentrement du regard, un regard toujours différent et renouvelé. Comme le souligne à juste titre Daniel-Henri Pageaux : « l'image littéraire est un ensemble d'idées sur l'étranger dans un processus de littérarisation mais aussi de socialisation[5] ». Le chevalier étranger est honni par son rival, car il n'apparaît pas comme une version possible du soi, autrement dit, don Rodrigo ne voit pas en don Alonso un semblable digne d'imitation mais un Autre qui, par effet de miroir, renvoie de lui une image inversée. Les images de l'étranger font partie intégrante d'une image de soi -même qu'elles servent à construire[6] : les répliques de don Alonso et de don Rodrigo sont souvent étrangement similaires, ils sont tout deux victimes d'exclusion (Alonso est un exilé et Rodrigo est constamment rejeté par Inés) et sont tous deux châtiés. La paire masculine Alonso/Rodrigo est marquée du sceau de la fatalité. Le motif du dédoublement et la mise en place obsessionnelle de miroirs[7], autrement dit, la dramaturgie spéculaire de la pièce visent à préparer le lecteur à ce funeste dénouement. Si le chevalier d'Olmedo est lumière, ses rivaux sont dans l'ombre, et

---

[4] Marc Vitse, *Eléments pour une histoire du théâtre espagnol du 17e siècle*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1988, p. 382.

[5] Daniel-Henri Pageaux, *La littérature générale et comparée,* Paris, Armand Colin, 1994, p. 60.

[6] Tzvedan Todorov, *La Conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris, Seuil, 1982, p. 230.

[7] Pour plus de détails, voir María Aranda, *Le galant et son double, approche théorique du théâtre de Lope de Vega dans ses figures permanentes et ses structures variables*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, Coll. « Hésperides », 1995, p. 85.

en ce sens, la présence de l'étranger à Medina signifie la néantisation du rival, qui est non seulement humilié par la dame, par le roi, mais aussi par la foule de Medina, et pour comble, sur son propre territoire. Face à un tel affront, il n'y a qu'une seule réponse possible : infliger à son rival Alonso une mort toute aussi dégradante. L'image idéale de ce parfait courtisan fait naître chez les autres un sentiment d'infériorité et de frustration, dans la mesure où leur virilité est remise en question. Les cavaliers confrontent leur propre image à cette figure de l'altérité. La population de Medina acclame l'intrus et l'adopte tandis qu'elle rejette son enfant légitime don Rodrigo. Cette trahison de la ville-mère est mise en évidence dans la pièce par la métaphore des guerres greco-romaines : « *De siempre ingrata culpada/son ejemplos Roma y Grecia* » (vv. 1840-41), laquelle laisse présager l'issue fatale de ce duel.

Le deuxième organe convoqué pour construire, de manière synecdotique, la figure de l'étranger concerne celui de la parole, c'est-à-dire, la voix. Don Alonso est une voix dont le timbre, les modulations et l'intonation sont totalement étrangères aux autres gentilshommes, lesquels sont intrigués et désorientés face à l'idiolecte de l'étranger : « *Ni en el talle ni en el habla/conozco este hombre* » (vv. 693-4). Toute possibilité de dialogue avec l'étranger semble impossible et dès lors, le seul moyen de communication entre les deux ennemis n'est pas le « langage des mots » mais celui des armes. Il convient de rappeler par ailleurs que l'étranger est un individu dont la destinée a été tracée depuis sa naissance et dont la réputation s'est répandue oralement dans toute la Castille grâce à la ferveur populaire.

Le poète Lope convoque la figure rhétorique de l'*ekphrasis* pour mettre en valeur la mystérieuse beauté du chevalier d'Olmedo : la froideur, la gravité mais aussi la prestance et la solennité sont les caractéristiques essentielles des portraits de cour exécutés par exemple par le peintre de Philippe II, Alonso Sánchez-Coello. La finalité de cette mise à distance, qui confère au parfait *corteggiano* une aura quasi sacrée, ne consiste pas à représenter une personne, mais bien un statut et une fonction hiératique. Par ailleurs, le portrait de cour n'est que prétexte pour immortaliser le chevalier et le faire entrer dans la légende, car celui-ci fait l'unanimité, non seulement auprès des femmes, mais aussi auprès de ses rivaux qui semblent fascinés voire envoûtés par son allure. Il jouit en outre de la ferveur de la *vox populi*, de ces voix anonymes venues de toute la contrée pour le glorifier.

La théâtralisation de l'entrée en scène spectaculaire du chevalier sur la place principale, revêtu de ses attributs étincelants (l'écharpe), à la fin de l'acte II, ainsi que les nombreuses références aux personnages de la mythologie grecque (Achille, Hector) viennent renforcer cette dimension mythique de l'étranger dont la déification n'est qu'un prélude à sa mort prématurée. Don Alonso chevauche un alezan, symbole de feu bénéfique et de pouvoir, mais aussi de félonie dans l'imaginaire médiéval (en particulier sur les enluminures) où il y figure comme bête de somme mené par un paysan en haillons. À l'instar des dieux, il atteindra l'immortalité, non seulement par le biais de ses faits d'arme et de ses vertus, mais aussi par l'exemplarité de sa mort.

Certes, don Alonso est originaire d'Olmedo, mais en réalité, il est d'ici et d'ailleurs, et même s'il évolue dans une temporalité précise, son histoire a traversé les siècles.

L'autre aspect qui nous permet d'explorer les particularités de l'étranger et de caractériser les contours de cette figure ambivalente c'est la notion de voyage, d'itinérance, et d'errance. Deux verbes dynamiques façonnent la figure de l'étranger et résument parfaitement ses actions au sein du schéma actanciel : « partir » et « revenir ». Ainsi que le souligne Pontalis, le mot « étranger » est un mot qui bouge, qui migre comme la figure qu'il désigne : d'une contrée à une autre, d'un pôle à un autre[8]. Le lecteur-spectateur suit les pérégrinations de don Alonso de Olmedo à Medina (et inversement) au cours duquel celui-ci subit une transmutation ou régénération à la suite d'une rencontre avec doña Inés à la feria de Medina. La dichotomisation de l'espace Olmedo/Medina comme l'opposition Est/Ouest sont omniprésentes dans le discours des *dramatis personae* pour dire « l'extra-territorialité[9] » du héros. Le chevalier, dont on connaît désormais l'identité est certes originaire d'Olmedo, mais ses allers-retours incessants entre Olmedo et Medina font de lui une figure mouvante, flottante qui ne vit et ne prend forme que dans l'immédiateté du présent qui se dilate. Tout se passe comme s'il possédait le don d'ubiquité. En tant que migrant, il erre géographiquement au point de perdre ses repères, et parfois même, le sens de l'orientation, notamment à la fin de la pièce, lorsque, perdu dans la nuit, il ne sait s'il doit continuer sa route et accomplir sa destinée ou rebrousser chemin.

Marqué par une frontière dont il est porteur, le héros voyage sur un axe relationnel symbolique et imaginaire. La spatialisation symétrique de l'espace[10] (Medina/Olmedo) dit tout à la fois l'affrontement et la réciprocité : Rodrigo assassine certes l'étranger mais il ne lui survivra pas puisqu'il meurt égorgé, « chatié après avoir châtié lui-même ». Du reste, l'espace géographique parcouru par don Alonso (Est-Ouest : Olmedo-Médina) mais aussi par le roi Jean II de Castille (Nord-Sud : Valladolid-Tolède) forme une croix, rappelant ainsi les fêtes de la Croix de Mai célébrées à Médina[11]. Mais ces déplacements perpétuels, d'une contrée à une autre, en parfaite concordance avec ses amours tourmentées, métaphorisent également le chemin de croix parsemé d'embûches qu'il devra parcourir avant d'obtenir une possible rédemption. Ils font partie de l'épreuve de l'étranger, de l'épreuve d'être étranger. Le voyage ne se définit donc pas seulement comme un déplacement dans l'espace temps ou comme l'aventure d'un « désancrage », mais aussi et surtout comme une transfiguration de la chasteté du héros, qui rappelons -le, ne cède jamais à la passion, en légende pieuse[12]. En quittant Medina en pleine fête, le chevalier en ressort grandi et triomphant, puisqu'il a su résister à la tentation des plaisirs charnels.

---

[8] Jean- Bertrand Pontalis, *La force d'attraction*, Paris, Seuil, 1990, p. 90.
[9] María Aranda, *op. cit.,* p. 83.
[10] *Ibid.,* p. 78.
[11] Pour plus de détails, voir M. Aranda, *op. cit.,* p. 84.
[12] Voir à ce sujet M. Aranda, *op. cit.*, p. 82.

Le chemin de retour de Medina à Olmedo, d'une portée hautement symbolique et en résonance avec la poésie de Jorge Manrique (XVe), signifie le dernier voyage du chevalier vers le royaume des ombres. L'allégorie du fleuve qui s'écoule paisiblement, le silence terrifiant qui accompagne le voyageur, le bruit imperceptible du vent qui agite les branches des arbres, la mélancolie du paysage marquent une suspension temporelle inquiétante, tout en imprimant à la dramaturgie lopesque le sceau de la tragédie. Tout semble tourner au ralenti et se figer au fur et à mesure du cheminement du héros. La durée du trajet semble s'éterniser, comme en témoigne la périphrase temporelle « *llevo caminando* ». Cette atmosphère pesante laisse présager le calvaire que le chevalier va endurer dans la nuit de son martyre :

> *Lo que jamás he temido,*
> *que es algún recelo o miedo*
> *llevo caminando a Olmedo.*
> *Pero tristezas han sido.*
> *Del agua el manso rüido*
> *y el ligero movimiento*
> *destas ramas, con el viento,*
> *mi tristeza aumentan más.* (vv. 2344-2351)

Au cours de ce périple, le chevalier d'Olmedo devra affronter, seul contre tous, non plus le regard de l'Autre, mais son propre regard, sa propre image, autrement dit, son double, qui se matérialise dans la pièce par une ombre terrifiante, laquelle n'est rien d'autre, en réalité, que le spectre de la mort : « *una sombra con una máscara negra y sombrero* » (p. 193). Une nouvelle métamorphose du héros s'opère alors : don Alonso n'est plus seulement cet étranger adulé par les uns ou honni par les autres, mais il devient étranger à lui même. Cette ombre qui prend la forme d'un autre don Alonso représente la face sombre, énigmatique et insaisissable de l'étranger. Cette lumière qui a ébloui tout Medina s'est éteinte pour ne laisser place qu'à l'obscurité : obscurité de la nuit, obscurité des ténèbres, obscurité de son âme, obscurité de son identité. Qui est cet Autre ? Face à cette interrogation ontologique, la réponse de l'étranger n'est que doute, hésitation et errement : « *Mi sombre debió de ser* » (v. 2270). Ce dédoublement immatériel du héros met en lumière, non seulement son égarement géographique dans l'angoissante immensité d'un champ, métaphore à son tour de la finitude de l'homme, mais également son errance identitaire, en somme, son aliénation. À la question de don Rodrigo, « *¿quién va ?* » (v. 2428), le chevalier d'Olmedo s'auto-baptise : « *un hombre* », soit un être imparfait, le terme « homme » renvoyant à la perfectibilité de l'être (v. 2429). Il est intéressant de constater que cet Autre, qui tout au long de la pièce, était désigné tour à tour par des périphrases laudatives, des épithètes hyperboliques, est dorénavant renvoyé, non plus à sa condition d'étranger qui ne fait que passer à Medina, le seul espace qui ait véritablement une

existence scénique, mais à sa condition d'être humain vulnérable qui ne fait que passer sur cette terre. Le parfait courtisan redevient ce chevalier sans nom du début de la pièce, en d'autres termes, cet être sans nom, sans titre, sans réputation.

L'architecture spiralaire de la *comedia* dit l'antagonisme de la figure de l'étranger, autrement dit, de l'individu, face à la collectivité ou au clan. Au demeurant, don Alonso subira les supplices de la Passion, seul, au milieu d'un vaste champ, loin de tout, de sa terre et de ses proches sans avoir eu la possibilité de se défendre dignement comme il sied à un chevalier. En tant qu'étranger, on ne lui laisse pas le choix des armes et au lieu de mourir à la suite d'un duel qui lui aurait permis de laver son honneur, il agonise de blessures causées par une arquebuse. Ce noble chevalier aura donc eu en apparence une mort vile, laquelle contraste fortement avec ses exploits passés. Toutefois, la mise en scène spectaculaire du chevalier agonisant dans une mare de sang, la portée christique de son itinéraire, le triomphe de l'esprit sur le corps, le transforment en martyre sacrifié sur l'autel de la vengeance et de l'envie, rejoignant ainsi les dieux immortels du Panthéon. L'oraison funèbre du valet Tello dans la scène finale de l'oeuvre, qui fait écho à l'éloge panégyrique des vertus du chevalier dans l'acte II, inscrit à jamais le chevalier « dans la mémoire des hommes[13] ».

Or, cet errant qui ne fait que passer ne cesse de commettre des erreurs, tout au long de sa trajectoire, et c'est ainsi que se trouvent réunis deux dérivés du verbe « errer » : « erreur » et « errance », qui étymologiquement ont la même origine. La première erreur de don Alonso c'est de s'être aventuré dans la cité interdite : Medina, et d'avoir ignoré, par la suite et à de nombreuses reprises, les mises en gardes et signes divins, annonciateurs de la tragédie : la chute d'un gant dans l'acte I, les rêves prémonitoires, la lutte symbolique de deux oiseaux de grande envergure, les apparitions, mais aussi d'avoir fait montre d'arrogance, de vanité, voire de narcissisme, péché majeur difficilement graciable. C'est bien sa présomption et sa cécité symbolique qui le tuent, cette nuit là, lorsqu'il quitte Médina sans son valet. Néanmoins, il va sans dire que la mort du héros obéit au genre de la tragi-comédie qui exige un dénouement émouvant et pathétique[14], mais aussi à un enchaînement logique d'infortunes, conséquence à son tour des relations d'interdépendance et d'interchangeabilité des personnages.

Au demeurant, don Alonso brave l'interdit et pactise avec le diable en ayant recours aux services d'une maquerelle tentatrice et diabolique. L'incapacité du chevalier à anticiper la traîtrise de ses bourreaux, à trouver un juste équilibre entre l'amour filial et l'amour charnel, et enfin et surtout, la primauté qu'il accorde au concept suranné de l'honneur sur celui plus noble de l'amour mettent en lumière sa

---

[13] *Ibidem.*

[14] Pour plus de détails, voir Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2002, p. 203.

culpabilité dont il portera les stigmates jusqu'à la délivrance : la mort. En ce sens, les égarements du héros et son renoncement aux plaisirs de la chair dans les scènes finales de la pièce peuvent être lus comme une expérience de mortification amoureuse. En définitive, la conduite transgressive du héros « renforce sa position de marginal, à la fois étranger et rôdeur nocturne[15] ». Il n'est donc pas étonnant que don Alonso soit constamment associé à une référence temporelle cyclique : la nuit, moment fatidique au cours duquel il courtise sa bien aimée, mais aussi au cours duquel a lieu le premier affrontement verbal entre le parfait courtisan et son rival. L'obscurité de la nuit, symbole du péché et des ténèbres qui enveloppent l'étranger, anticipe le dénouement tragique de la pièce ; l'assassinat de l'indésirable en pleine nuit par le clan auquel il n'a jamais appartenu et dont il a eu l'audace de souiller la réputation. Certes, don Alonso est présenté comme un impur qu'il faut faire fuir, mais il n'en demeure pas moins victorieux sur les deux tableaux : à Olmedo, il est le digne héritier d'une puissante famille et à Médina, il est un nouveau Pâris venu évincer Rodrigo/Ménélas et enlever la belle Inès/Hélène.

Don Alonso se situe dans un clair-obscur entre l'absence et la présence, l'invisibilité et la visibilité, d'où la primauté du champ sémantique de la perception, la dialectique du regard et la myriade d'images topiques héritées du pétrarquisme, lesquelles structurent la pièce tout en lui conférant une solide unité et une cohérence interne. Le pouvoir visuel de la scène de rencontre ou plutôt de « non rencontre » entre les deux chevaliers repose sur le recours à la technique picturale du clair-obscur qui accentue la tension dramatique : le face à face a lieu dans l'obscurité de la nuit, mais un faisceau de lumière provenant de la chambre de doña Inés illumine le tableau.

En définitive, le chevalier d'Olmedo, cet être insaisissable, venu d'ailleurs, cette figure étrangère aux contours énigmatiques, prend corps au fur et à mesure de la tragi-comédie au point de devenir une légende, grâce à l'efficacité de l'écriture dramatique. La dichotomisation de l'espace, les jeux spéculaires, d'ombre et de lumière, la construction spiralaire de la pièce, le jeu du rapport à l'autre, les stratégies linguistiques, l'allégorie du chemin mais aussi celle du fleuve, les nombreux recours aux techniques picturales, constituent autant de procédés d'écriture au service de la sublimation de la figure de l'étranger, objet de curiosité et de désir. Mais son itinéraire est également empreint d'inconstances et d'incertitudes et dès lors, l'image magnifiée de l'étranger est aussitôt déconstruite par le regard que portent sur lui ses rivaux dont il met à mal la réputation et qui ne sont, par ailleurs, que de pâles *alter egos*. Ainsi, devient-il la victime piaculaire d'un discours d'exclusion allant de l'agression à l'exécution. Deux lectures discursives à la fois complémentaires et discordantes

[15] María Aranda, *op. cit.*, p. 81.

s'articulent alors pour dire « l'inquiétante étrangeté » de la figure de l'étranger, qui d'un pôle proche à un pôle lointain, continue de pérégriner au fil des siècles.

Naïma LAMARI
Avignon Université
Laboratoire ICTT

MOLIÈRE ET L'ÉTRANGER

La confrontation avec la différence et l'altérité est l'un des ressorts principaux du comique dans le théâtre de Molière. Le rire découle souvent de la perception d'un décalage, d'une disparate, d'un contraste entre deux réalités dont l'une est normative et dominante tandis que l'autre est ressentie comme transgressive ou extravagante. Ce type de comique prend la forme chez Molière d'une opposition entre la loi des pères et le désir amoureux des fils et des filles, entre le monde des maîtres et celui des serviteurs ou bien encore entre l'univers du pédantisme et celui des gens qui parlent plus naturellement. La confrontation avec l'étranger apparaît moins évidente, tellement les personnages dont la *vis comica* s'impose à nous relèvent très largement de la société française. Bourgeois, gentilshommes, hommes et femmes du peuple illustrent pleinement, sur la scène moliéresque, la francité ainsi que les clivages et les conflits, explicites ou latents, qui traversent le corps social au temps de Louis XIV. Les nations étrangères ne sont pourtant pas absentes de ce théâtre.

Quel rôle remplissent-elles pour intensifier le rire de la comédie ? Il est clair d'abord que la confrontation avec l'altérité crée de la mise en relief, de la confusion et de l'étrangeté. La délocalisation des pièces ou l'intrusion d'éléments étrangers sur la scène permettent en outre de créer un détour, de mettre à distance des problèmes et des conflits qui touchent de trop près le public de la cour et celui de Paris. L'étranger crée une disparate, mais sa différence a une fonction identitaire, voire cathartique. *Le Bourgeois gentilhomme* illustre pleinement l'utilisation de l'étranger comme d'un matériau comique qui remplit aussi une fonction politique, au service des intérêts de la couronne.

Nous analyserons l'évocation ou la présence de l'étranger sur la scène moliéresque en nous concentrant sur trois questions principales. Nous verrons d'abord en quoi l'étranger renforce la disparate et l'impression de confusion qui sont à la base du mélange comique. Nous examinerons ensuite comment Molière utilise les autres nations comme un moyen de décentrement identitaire. Nous nous attarderons enfin sur la métamorphose de monsieur Jourdain en Turc.

La confrontation comique des altérités nationales

Le théâtre de Molière fait une grande part aux nations étrangères. L'action de ses pièces se déroule en majorité à Paris, mais plusieurs se situent dans un pays étranger : *L'Étourdi*, *Dom Juan* et *Le Sicilien ou l'amour peintre* en Sicile, *Les Fourberies de Scapin* à Naples, *Dom Garcie de Navarre* en Espagne, *La Princesse d'Élide*, *Mélicerte*, la *Pastorale comique*, *Amphitryon* et *Les Amants magnifiques* en Grèce. Au

service des intérêts de Louis XIV qui travaille sans cesse à l'unité du royaume et à la grandeur de la France, Molière est poussé à représenter ou suggérer une forme de pureté nationale dont la cour et Paris seraient les parangons. Il fait rire des patois, par exemple dans *Monsieur de Pourceaugnac*, *Dom Juan* ou *Les Femmes savantes*. Il utilise le latin macaronique comme une langue étrangère qui caricature le pédantisme des érudits et des médecins. Le long intermède qui clôt *Le Malade imaginaire* est entièrement rédigé avec cette parlure. Les pays étrangers ne sont pas en reste. À la fin du *Bourgeois gentilhomme*, on entend des chants en espagnol, puis en italien qui visent à créer sur un mode bouffon un effet *Tour de Babel*[1].

Molière exploite le goût de ses contemporains pour l'exotisme et les fantasmes qui sont associés aux autres nations. L'Italie connote la ruse et la gaieté. Mascarille et Scapin, héritiers des valets de la *Commedia dell'arte* sont des fourbes, tout comme Sbrigani dans *Monsieur de Pourceaugnac*. La jalousie ombrageuse de Dom Garcie de Navarre est naturellement associée à l'Espagne. Les Égyptiens et les Égyptiennes, qui sont évoqués dans *L'Étourdi* ou qu'on voit apparaître dans *Le Mariage forcé*, la *Pastorale comique*, *Les Fourberies de Scapin* ou dans *Le Malade imaginaire* évoquent des contrées lointaines[2]. On les associe au XVIIe siècle aux bohémiens qui errent sur les routes de France. Ils connotent la peur, la magie, la sorcellerie, les danses lascives, la fascination pour l'aventure et les voyages en Orient.

L'étranger est mis à contribution pour créer des effets comiques de tourbillon et de désordre. Le « Ballet des nations » conclut *Le Bourgeois gentilhomme* dans un climat enivrant de carnaval où tout se mélange ; il amplifie le vertige de la confusion et de l'indifférenciation. Des personnages de diverses origines, provinciales et étrangères, mêlent leurs voix dans un grand désordre : « Ah ! quel bruit ! Quel fracas ! Quel chaos ! Quel mélange ! / Quelle confusion ! Quelle cohue étrange ! / Quel désordre ! Quel embarras ! » (*Première entrée*). Dans les dernières entrées de ballet dominent les Espagnols, les Italiens et les Français. L'ultime didascalie souligne l'impression de brassage et de joyeux désordre que veut créer la pièce : « Tout cela finit par le mélange des trois nations, et les applaudissements en danse et en musique de toute l'assistance » (*Sixième entrée*). L'ivresse comique prend la forme d'un tournis verbal fondé sur des effets d'accumulation et de *babélisation.* Alors même que la pièce réinstaure des barrières infranchissables entre la condition de bourgeois et celle d'aristocrate, entre la Turquie et la France, le « Ballet des nations » brouille les frontières et impose à tous l'énergie surplombante de l'allégresse comique.

L'étranger chez Molière, c'est d'abord le multiple et l'innombrable, la dissolution, dans une dynamique centrifuge, du noyau fondateur de l'ordre patriarcal. Il s'agit de faire éclater le centre, de contrevenir au tropisme unitaire de la monarchie absolue et de l'esthétique classique. Dans *Le Mariage forcé*, Sganarelle vient

---

[1] *Troisième entrée* et *Quatrième entrée*.

[2] Voir François Moureau, « Égyptiens et Égyptiennes à la Cour et à la Ville : la trace gitane sous Louis XIV », in *Le Théâtre des voyages. Une scénographie de l'Âge classique*, Paris, PUPS, 2005.

consulter Pancrase, un philosophe « aristotélicien », pour savoir s'il doit ou non se marier. C'est l'occasion d'un kaléidoscope étourdissant :

> SGANARELLE : Je veux vous parler de quelque chose.
> PANCRACE : Et de quelle langue voulez-vous vous servir avec moi ?
> SGANARELLE : De quelle langue ?
> PANCRACE : Oui. SGANARELLE : Parbleu ! de la langue que j'ai dans ma bouche. Je crois que je n'irai pas emprunter celle de mon voisin.
> PANCRACE : Je vous dis : de quel idiome, de quel langage ?
> SGANARELLE : Ah ! C'est une autre affaire.
> PANCRACE : Voulez-vous me parler italien ?
> SGANARELLE : Non. PANCRACE : Espagnol ?
> SGANARELLE : Non. PANCRACE : Allemand ?
> SGANARELLE : Non. PANCRACE : Anglais ?
> SGANARELLE : Non. PANCRACE : Latin ?
> SGANARELLE : Non. PANCRACE : Grec ? SGANARELLE : Non. PANCRACE : Hébreu ?
> SGANARELLE : Non. PANCRACE : Syriaque ?
> SGANARELLE : Non.
> PANCRACE : Turc ?
> SGANARELLE : Non.
> PANCRACE : Arabe ?
> SGANARELLE : Non, non, français, français, français !
> PANCRACE : Ah ! français !
> SGANARELLE : Fort bien.
> PANCRACE : Passez donc de l'autre côté ; car cette oreille-ci est destinée pour les langues scientifiques et étrangères, et l'autre est pour la vulgaire et la maternelle. (sc. 4)

Ce tourbillon babélien, *flatus vocis* qui tourne à vide et n'a d'autre finalité que de parler pour ne rien dire, associe la multiplicité des langues à l'incommunicabilité foncière qui régit les relations humaines, mais aussi à l'impossibilité d'assigner au langage une direction univoque. Dans *Monsieur de Pourceaugnac*, l'accumulation étourdissante des pays vise à mieux culpabiliser le gentilhomme limousin accusé par de fausses épouses d'avoir contracté plusieurs mariages :

> Tous les peuples policés
> Et bien sensés :
> Les Français, Anglais, Hollandais,
> Danois, Suédois, Polonais,
> Portugais, Espagnols, Flamands,
> Italiens, Allemands,
> Sur ce fait tiennent loi semblable,
> Et l'affaire est sans embarras :
> La polygamie est un cas,
> Est un cas pendable. (II, 11)

Cette argumentation, par inclusion du particulier dans le général, sert surtout à étourdir Pourceaugnac, moins à rappeler une vérité juridique qu'à susciter un vertige de nature sadique.

Le Mariage forcé et *Monsieur de Pourceaugnac* sont de surcroît des comédies-ballets qui donnent lieu à des scènes trépidantes où l'on voit des Égyptiens. Munies de tambour, les deux Égyptiennes du *Mariage forcé*, qui disent la bonne aventure à Sganarelle voulant savoir s'il a intérêt ou non à se marier, lui infligent une danse endiablée et charivarique qui loin d'éclaircir sa situation l'embrouille davantage (sc. 6)[3]. Dans le tourbillon festif qui conclut *Monsieur de Pourceaugnac*, des Égyptiens célèbrent quant à eux la conjonction de l'amour humain et du plaisir : « Il n'est point, sans l'amour, de plaisir dans la vie » (III, 8), l'amour étant associé à la passion et à la désarticulation. Ce message peu chrétien que répètent les pièces de Molière et que développent à l'envi les nombreuses comédies-ballets dont se délectent alors le roi et la cour comporte une dimension transgressive que des bohémiens, censés venir de contrées païennes et marginales, prennent naturellement en charge. Les Égyptiens et Égyptiennes du « Second intermède », dans le *Malade imaginaire*, le reprennent à leur tour : une didascalie nous dit qu'ils sont « vêtus en Maures », c'est-à-dire en Arabes, ce qui souligne davantage leur origine orientale.

Exotisme et parlures étrangères peuvent accentuer la dimension primordiale et pulsionnelle de l'amour, le ressort fondamental des intrigues moliéresques. Le recours aux idiomes, qu'il prenne la forme du latin ou de l'accent germanique, est un moyen privilégié d'associer le rire et la sexualité. Pourceaugnac doit quitter Paris en urgence, car il pense qu'on le recherche à cause d'une accusation de polygamie. Il se déguise donc en femme, ce qui donne lieu à l'une des scènes les plus osées du théâtre moliéresque. Deux Suisses, dotés d'un fort accent allemand, l'abordent en le prenant pour une prostituée et veulent passer à l'acte :

> PREMIER SUISSE : Ly est là un petit teton qui l'est trole.
> MONSIEUR DE POURCEAUGNAC : Tout beau.
> PREMIER SUISSE : Mon foy ! moy couchair pien afec fous.
> MONSIEUR DE POURCEAUGNAC : Ah ! c'en est trop, et ces sortes d'ordures-là ne se disent point à une femme de ma condition.
> SECOND SUISSE : Laisse, toy ; l'est moy qui le veut couchair afec elle pour mon pistole.
> PREMIER SUISSE : Moy ne fouloir pas laisser.
> SECOND SUISSE : Moy ly fouloir, moy.
> *Ils le tirent avec violence.*
> PREMIER SUISSE : Moy ne faire rien.
> SECOND SUISSE : Toy l'afoir menty.
> PREMIER SUISSE : Party, toy l'afoir menty toy-même.
> MONSIEUR DE POURCEAUGNAC : Au secours ! à la force ! (III, 3)

[3] Le jeune roi Louis XIV se produisit avec un costume d'Égyptien dans la troisième entrée de ballet du *Mariage forcé* en 1664. Voir François Moureau, art. cit.

Ces deux Suisses, au fort accent étranger, incarnent, comme les Égyptiennes du *Mariage forcé*, la violence primitive des satyres chèvre-pied qui hantent l'imaginaire du théâtre moliéresque. L'étranger fait resurgir, pour reprendre une expression de Nietzsche à propos du théâtre grec « l'instinct dionysiaque avec sa joie primordiale »[4].

Le comique produit par les personnages d'étranger est aussi l'occasion d'un décentrement identitaire.

L'étranger et le décentrement identitaire

La figure de l'étranger, dans le théâtre de Molière, participe de sa volonté d'introduire une dissonance en sorte que l'étrange s'immisce dans le familier. Elle bouscule par le rire et la bouffonnerie la stabilité des identités. Elle les brasse de manière à créer un mouvement d'ivresse tourbillonnante. De même que la loi des pères est mise à mal par l'*éros* impatient des fils, des filles et des domestiques, les certitudes et les situations acquises sont remises en question par le point de vue des étrangers. Ils remplissent la fonction que les « rastaquouères » joueront dans le théâtre de Georges Feydeau[5].

La filiation des personnages, comme dans beaucoup de romans de l'époque, à l'instar du *Roman comique* de Scarron, est parfois problématique. L'action des *Fourberies de Scapin* se déroule à Naples, haut lieu du merveilleux et de la théâtralité baroques au XVIIe siècle[6]. Elle est pour le dramaturge un moyen de décentrer le point de vue afin de s'octroyer plus de liberté et de donner à l'imaginaire plus d'amplitude. Dans cet environnement lointain, Zerbinette nous apparaît d'abord comme une Égyptienne, avec tout le mystère qui accompagne alors cette origine. L'exotisme et le romanesque dramatisent l'incertitude qui peut planer sur notre identité, ils l'imprègnent de bâtardise, jusqu'à ce que, par miracle, le destin apporte une solution heureuse à la disparate initiale. On apprend, à la fin de la pièce, que Zerbinette été enlevée « à l'âge de quatre ans » et qu'en réalité, elle est la fille d'Argante (III, 11). La reconnaissance miraculeuse participe du conte de fées et de la fête baroque. Elle a pour fonction de faire coïncider *in extremis* et de façon jouissive l'ordre de la loi et celui du désir amoureux, que la vie réelle sépare d'ordinaire et que le début des pièces représente de façon dramatique. La dissonance qui est à la base du comique se résout *in fine* en harmonie. Le détour par l'étranger permet de creuser le mystère des origines et de la filiation, puis de le résoudre. Arnolphe, la mauvaise figure

---

[4] *L'Origine de la tragédie*, trad. Jean Marnold et Jacques Morland, in *OC*, Paris, Mercure, 1906, t. I, p. 219.

[5] Voir Violaine Heyrault, « Les étrangers conquérants dans le vaudeville, Feydeau après Labiche », in *L'Altérité en spectacle, 1789-1918*, Rennes, PUR, 2015, p. 113-124.

[6] Voir Gaetana Cantone, *Napoli Barocca*, Roma-Bari, Laterza, 1984, p. 245 ; Alessandra Cirafici, « De la machine de la fête baroque à la performance urbaine : éphémère éternel », in *Ambiances*, 3, 2017, https://journals.openedition.org/ambiances/991.

paternelle est détrônée, à la fin de *L'École des femmes*, par le retour des bons pères, Oronte et Enrique qui reviennent d'« Amérique » (I, 4, v. 271), le « Nouveau monde », alors considéré comme une terre de rêve et un second Éden. « Enrique », le père d'Agnès, rime à la fois avec « Angélique » (V, 9, v. 1736-1737), sa femme et la mère disparue de la jeune fille, et avec « Amérique » (I, 4, v. 271-272). La comédie sème le doute sur l'origine des filiations, elle remet en question la stabilité des identités sociales et le fixisme auquel aboutit la fossilisation des rapports entre les générations. Dans *L'Avare*, comme dans les romans sentimentaux de l'époque, les retrouvailles féériques entre Anselme, alias « dom Thomas d'Alburcy » et ses deux enfants Valère et Mariane, s'effectuent par le biais d'un récit d'aventures en terre napolitaine (V, 5).

L'étranger permet à Molière de radicaliser son analyse de la tyrannie paternelle et de l'aliénation du désir des femmes par des hommes jaloux, possessifs ou prédateurs. L'Espagne dont dépendent alors la région de Naples et la Sicile, joue un rôle essentiel. *Dom Garcie de Navarre ou le Prince jaloux*, œuvre sous-titrée « comédie héroïque », est la seule pièce de Molière qui se déroule en Espagne même. Elle développe une image traditionnelle de l'amant ibérique à la jalousie ombrageuse et maladive. La pièce, qui fut un four et dont le matériau sera réutilisé avec une tonalité plus comique dans *Le Misanthrope*, ne décrit pas tant la jalousie obsessionnelle de l'amant que l'impossibilité pour le désir féminin de s'affranchir de la puissance phallique. Dom Garcie, hidalgo tyrannique, s'efforce d'asservir Done Elvire et de soumettre son désir. Dans *Le Sicilien ou l'Amour peintre*, Dom Pèdre séquestre Isidore, une jeune esclave grecque. Comme done Elvire, Isidore ne se défend pas tant de la jalousie de Dom Pèdre qu'elle ne s'efforce d'affirmer son désir d'aimer à sa guise. La pièce raconte dès lors comment elle va s'évader de la maison de Dom Pèdre grâce à l'amour qu'elle éprouve pour Adraste, qui nous est présenté comme un « gentilhomme français ». Par opposition à l'Espagnol et à ses avatars, le Sicilien ou le Napolitain, le Français symbolise une plus grande liberté et une relation à l'amour plus harmonieuse et fondée sur la réciprocité du désir. Le contraste des nations est naturellement l'un des moteurs de la pièce, comme le remarque Isidore à propos des manières d'Adraste : « Tout cela sent la nation ; et toujours Messieurs les Français ont un fonds de galanterie qui se répand partout » (sc. 11). Elle précise un peu plus loin : « l'on doit demeurer d'accord que les Français ont quelque chose en eux de poli, de galant, que n'ont point les autres nations ». Dom Pèdre trouve en revanche qu'« ils s'émancipent un peu trop » (sc. 13). L'*émancipation* est bien l'enjeu du théâtre de Molière, *émancipation* en l'occurrence du désir féminin que la culture française est alors censée favoriser.

La langue est un enjeu politique et identitaire au XVIIe siècle alors que sévit désormais l'Académie française et que la France aspire à la suprématie en Europe. Dans cette optique, les langues étrangères peuvent symboliser l'incompréhensible et l'opaque, à l'instar par exemple du « jargon allemand » évoqué dans *L'Étourdi*[7]. L'opposition entre le français et les autres idiomes est alimentée par un idéal de

[7] *L'Étourdi*, V, 5, v. 1819.

purisme verbal dont les pédants se font les porte-paroles. Dans *Les Fâcheux*, un « savant », « Français de nation », voudrait que le Roi crée une charge de « correcteur » des « inscriptions » que l'on trouve sur les enseignes des « boutiques », au prétexte que leur mauvaise orthographe déshonore « la nation française » aux yeux des pays étrangers (III, 2).

Molière représente l'allemand ou le turc comme des langues barbares. La parlure des deux Suisses dans *Monsieur de Pourceaugnac* aboutit à la création d'un idiolecte bouffon. La langue turque, qui devient un enjeu essentiel dans *Le Bourgeois gentilhomme*, est déjà caricaturée dans *Le Sicilien ou l'Amour peintre*. Molière crée un monstre verbal, un *sabir* qui mélange des sonorités turques avec des mots à consonance plutôt latine ou italienne. Un esclave fait, en chantant, cette demande à Dom Pèdre le maître de maison :

Chiribirida ouch alla !		
Star bon Turca	Moi être Turc	
Non aver danara.	Ne pas avoir d'argent	
Ti voler comprara ?	Toi vouloir m'acheter ?	
Mi servi a ti,	Moi te servir,	
Se pagar per mi ;	Si toi payer pour moi,	
Far bona coucina,	Moi faire bonne cuisine,	
Mi levar matina,	Me lever de bon matin,	
Far boller caldara	Faire bouillir la marmite.	
Parlara, parlara :	Parler, parler :	
Ti voler comprara ?	Toi vouloir m'acheter.	(sc. 8)

Seule l'expression « Chiribirida ouch alla ! », qui est peut-être une invocation à Allah, fait entendre des sonorités turques. *Le Sicilien ou l'Amour peintre* est une comédie-ballet, qui, une fois encore, fait une large place à la fantaisie la plus débridée. Dans les passages dansés et chantés se déploie l'hybridation des différentes nations, ce qui permet de nourrir la fascination des Français pour les pays au sud de l'Europe et d'opérer un brassage des cultures[8].

Mais le mélange propre au comique induit une vision ambivalente du multiculturalisme. Molière fait rire de la différence, mais il fait coexister des univers qui se mêlent dans un creuset dépassant les frontières et les cultures. Les élites académiques, sous la houlette du roi, aspirent au purisme et à l'unité linguistique. Or Molière ne cesse de créer un brouillage des langues qui relativise cette prétention. Outre les patois et le latin macaronique, les langues étrangères ajoutent à la confusion et à la relativisation. Si elles contribuent, par contraste, à fortifier les valeurs nationales, elles ne manquent pas de questionner leur prétention à la souveraineté. Le décentrement identitaire, que provoque l'étranger, définit la francité. Mais cette francité peut aussi être perçue comme un carcan et un artifice, une expression aliénante de l'ordre et de la loi en même temps qu'une construction sociale contingente dont les

[8] Voir *Notice* du *Sicilien*, in *OC* de Molière, éd. G. Forestier et Cl. Bourqui, Paris, Gallimard La Pléiade, 2010, t. II, p. 1497-1498.

fondements ne relèvent pas d'une essence, mais d'un hasard purement historique. L'opposition entre la francité éternelle et sa relativisation par l'étranger est avivée par la dialectique de la durée et de l'éphémère, qui est à la base de la représentation comique : la performance comique, légère et circonstanciée, remet en question la *constantia* qui régit l'idéologie royale et patriarcale. Le rire provoqué par l'étrangeté nationale, en sapant le tropisme centripète qui définit la monarchie absolue, suscite dès lors un sentiment de liberté, doublé d'un appel à la conscience critique[9]. La turquerie du *Bourgeois gentilhomme* affirme ainsi le nationalisme français tout en le contestant.

Monsieur Jourdain en mamamouchi ou la *catharsis* politique

Le Bourgeois gentilhomme culmine sur une turquerie qui pousse à l'extrême la confrontation des cultures. Molière a explicitement comme mission, sur injonction royale, d'exalter la francité au détriment de l'altérité dans le domaine politique et religieux, conformément à la devise de la monarchie : « Une foi, une loi, un roi ».

À un premier niveau, le dramaturge se délecte à forger un « sabir »[10] qui mélange des mots turcs ou arabes et des mots qui ressemblent plus à de l'italien[11]. L'appellation burlesque « Mamamouchi » traduit l'expression arabe *ma menou schi* qui veut dire *bon à rien*. L'expression « *Marababa sahem* », prononcée soi-disant par le Grand Turc et que Covielle traduit par « Ah ! que je suis amoureux d'elle ! », déforme légèrement deux mots arabes : « *sahem »* fait penser à *salam*, salut, « *marababa* » à *marhaba*, bienvenue[12].

Ce sabir caricature la langue ottomane, mais Molière en profite pour recréer une langue des origines, une régression au *babytalk* des nouveau-nés. Monsieur Jourdain est un bouffon qui retombe en enfance. Il s'extasie au début de la pièce en apprenant les voyelles de sa propre langue. Au moment de la turquerie, il fait l'objet d'un joyeux comique anal. Toute une poésie scatologique irrigue les signifiants pseudo-turcs de l'intronisation du bourgeois en « Mamamouchi ». Le terme est programmatique. Il signifie *bon à rien* en arabe, mais ses sonorités burlesques suggèrent une

---

[9] Voir Auguste Penjon, qui définit le rire comme « l'expression de la liberté ressentie, ou de notre sympathie pour certaines manifestations, réelles ou imaginées, d'une liberté étrangère » (« Le rire et la liberté », in *Revue philosophique*, août 1893), cité par Jacqueline Blancart-Cassou, in « L'irréalisme comique de Georges Feydeau », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1991, n° 43. p. 211.

[10] Le terme « sabir » est employé par Le Mufti : « Si te sabir / Ti respondir » (IV, 5).

[11] Sur l'usage de mots à consonance turque dans *Le Bourgeois gentilhomme*, voir René Rebuffat, *Mamamouchi, La métamorphose du Bourgeois gentilhomme*, in *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 2007, 2009, p. 27-42 ; Hélène Merlin, « Mamamouchi-Molière, ou les enjeux du signifiant au XVIIe siècle », in *Dix-septième siècle*, 2004, 2, n° 223.

[12] Voir René Rebuffat, art. cit., p. 29-30.

régression infantile. Outre l'évocation de la figure maternelle (« mama », « mama mou » au sens de *ma maman*), on y entend aussi trivialement les verbes *se moucher* et *chier*. Le réseau sémantique de la scatologie est amplifié par la répétition à quatre reprises du terme « cacaracamouchem » qui nous ramène au mouchage exubérant et au batifolage excrémentiel des petits enfants. Une langue étrangère mélangée à l'idiome natal fait l'effet d'une désarticulation du sens et de l'énonciation. L'irréalisme de la caricature et la dislocation ludique de la langue de Vaugelas plongent le spectateur dans un état de béatitude enfantine, où les signifiants, libérés de tout sérieux, finissent par ne renvoyer qu'à eux-mêmes. En malaxant les idiomes, Molière semble rêver d'une langue absolument étrangère qui serait comme la langue des origines, une langue de la transparence joyeuse avec la Nature et l'instinct.

L'intronisation de Jourdain en Mamamouchi n'est pas simplement une régression ludique à la petite enfance. Elle sert aussi à redorer l'image de Louis XIV, mais de façon ambivalente. Les relations du monarque avec l'Empire ottoman oscillent entre la nécessité de combattre une religion hérétique et le désir de défendre les intérêts économiques de la France au Levant. Le succès du *Bourgeois gentilhomme*, en 1670, est aussi dû à l'actualité politique. Ce que Monsieur Jourdain expie sur scène, avec sa métamorphose ridicule en mamamouchi, c'est la déconfiture diplomatique du roi, lui-même confronté quelques mois plus tôt à un envoyé du Grand Turc, le sultan Mehmed IV[13]. Afin d'établir avec la France de meilleures relations, l'Empire ottoman envoie, au mois de novembre 1669, Soliman Aga en mission à la cour de France. Le roi décide de le recevoir avec faste, car il le prend pour un ambassadeur de haut rang. Il lui donne audience, assis sur un trône d'argent. Il est revêtu d'un habit chargé de brocarts d'or et recouvert de diamants. Il porte un chapeau orné d'un volumineux bouquet de plumes magnifiques. Cette mise en scène, qui se veut un hommage à l'Orient, frise le ridicule. D'autant plus que Soliman Aga demeure insensible. Il trouve même offensant qu'on le reçoive avec autant de faste et qu'on cherche à ce point à l'impressionner. On s'apercevra en outre, quelque temps plus tard, qu'il n'était pas envoyé par Mehmed IV avec le titre d'ambassadeur. Il s'agissait seulement d'un membre de son entourage chargé d'une mission exploratoire. Le roi est ulcéré par l'insolence de son hôte, mais aussi par sa propre méprise. Non seulement il a dû supporter l'ostensible dédain du Turc à l'égard des fastes qui l'ont accueilli, mais il a été dupé par un représentant de second ordre, homme de peu en fait, voulant paraître plus important qu'il n'est.

Louis XIV se sent donc humilié par la Turquie aux yeux de ses sujets et des nations européennes. Reste la comédie pour laver la honte et l'affront. Le rire moliéresque est mis à contribution pour rétablir la hiérarchie des valeurs et l'ascendant royal. Il s'agit de rendre à la majesté du monarque un prestige écorné par cette visite calamiteuse. L'humiliant camouflet qu'il a reçu l'a transformé en objet de dérision, en père de comédie face à un fils rebelle, un fils qui n'a pas eu peur de lui[14]. C'est

[13] La tragédie de Racine, *Bajazet*, représentée en 1672, sera elle aussi une charge violente contre les mœurs de l'Empire ottoman.

[14] Voir Ph. Beaussant, *Louis XIV artiste*, Paris, Payot, 2005, p. 173.

pourquoi il conçoit la turquerie qu'il commande à Molière et Lully comme un sacrifice expiatoire et un exorcisme. Les coups de bâton que reçoit Jourdain, au cours de la cérémonie bouffonne où il est anobli par de faux Turcs, ont manifestement pour fonction de laver d'une façon burlesque l'affront reçu (IV, 5).

Le monarque veut récupérer la maîtrise intégrale de son autorité et neutraliser la menace du ridicule. Molière, dans cette optique, réduit la culture et la religion ottomanes à une série de pratiques incompréhensibles et à un jargon grotesque. Jourdain essuie le ridicule et la rossée que Louis XIV aurait bien aimé voir tomber sur Soliman Aga. Il est puni par procuration pour le camouflet subi. Ce sont d'ailleurs les termes « honte » et « affront », que prononce le Mufti pour justifier les coups de bâton (IV, 5). Immolé dans le cadre d'une fête grandiose, Jourdain réinstalle le Prince dans la position paternelle du dispensateur de la peur, de la honte et du rire, mais aussi en tant que roi de France très chrétien.

Le Bourgeois gentilhomme est une pièce nationaliste au service de la monarchie absolue, obsédée par le retour à l'unité, notamment dans le domaine religieux, que le roi s'efforcera cruellement d'entériner avec la révocation de l'Édit de Nantes en 1685. Elle se moque de l'Empire ottoman, mais aussi de l'islam et plus généralement de toutes les religions non catholiques[15]. Molière réduit les derviches, les muftis, et le Coran au statut d'accessoires de théâtre, sources de rire[16]. Le sacrilège est poussé à l'extrême au moment où le Coran est apporté au Mufti qui se livre à des invocations burlesques (IV, 5).

Louis XIV, avec la complicité de son poète dramatique, profite de la crise diplomatique engendrée par Soliman Aga pour réaffirmer l'identité nationale du royaume de France au détriment de l'étranger. Il entend redevenir pleinement celui qui joue un rôle cardinal sur la scène européenne, celui qui assigne à chacun sa place dans la société – Un bourgeois ne peut devenir gentilhomme ! –, celui qui défend le primat de la langue française, celui enfin qui réaffirme le primat du catholicisme face aux autres religions.

Mais le génie de Molière confère à la pièce une ambivalence qui peut se retourner contre les rieurs et leur certitude d'être dans une position de supériorité face aux bourgeois, aux étrangers et aux hérétiques. La turquerie bouffonne ne manque pas en effet de tourner en dérision la fascination bien réelle du public pour l'Orient, fascination entretenue par la politique commerciale de Colbert très soucieux d'étendre, notamment à l'Empire ottoman, les relations commerciales de la France[17]. La pièce ne manque pas en outre d'atteindre en profondeur la majesté royale. Devant Jourdain en mamamouchi, interprété par Molière, Louis XIV se retrouve devant son double

---

[15] Dans une version postérieure à la mort de Molière, en 1682, les autres religions et sectes religieuses non catholiques sont évoquées au cours de la « Cérémonie turque » (voir *OC*, éd. Georges Forestier et Claude Bourqui, t. II, p. 362-366.

[16] Voir Michèle Longino, *Orientalism in French Classical Drama*, New York, Cambridge University Press, 2002, p. 143.

[17] Voir Jean Béranger, « La politique ottomane de la France dans les années 1680 », in *Acta Historica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Vol. 33, 1986 (1987), p. 193-201.

caricatural, devant un avatar du fou du roi. Jourdain-Molière, le bouffon, prend la place de L'Angely, le dernier fou du roi en exercice[18]. À la suite d'une cabale, L'Angely fut chassé de la cour et Louis XIV ne prit pas d'autre fou à son service, mettant ainsi fin à une longue coutume. Comme le traditionnel bouffon du roi, avec sa marotte et ses grelots, Jourdain est doté d'une royauté factice dans un brouhaha et un pêle-mêle festifs qui sont propres à la folie et au carnaval.

Le rire de Molière tire en partie sa force, d'un point de vue anthropologique, du double corps du roi, de son corps physique et tout humain, soumis aux aléas du temps et de la mort, mais aussi de son corps mystique qui ne meurt jamais. Le père de comédie est un avatar ridicule de la personne royale. Il l'est à un double niveau dans *Le Bourgeois gentilhomme*, à la fois comme père et comme roi. Son corps grotesque de père contraste avec la paternité majestueuse du roi. Affublé par ailleurs du costume de mamamouchi, il devient directement son double grotesque. Il suscite un rire qui réjouit le corps physique du roi, tout en redonnant une légitimité à son aura mystique. Le chaos joyeux de la comédie redynamise le corps physique du roi et rétablit le bien-fondé de son corps éternel et sacré. Telle est la fonction de la *catharsis* politique dans la pièce.

Mais la comédie moliéresque, comme le prouveront jusqu'au XXIe siècle les diverses mises en scène du *Bourgeois gentilhomme*, permet d'autres interprétations et d'autres configurations de l'imaginaire des deux corps du roi. À l'inverse de la réception de la pièce à la cour, on peut faire du costume de roi mamamouchi une parodie qui démystifie le corps mystique de Louis XIV. La pièce revêt dès lors une signification beaucoup plus transgressive pour le pouvoir en place. Elle sépare en effet à l'excès le corps gauche et roturier du bourgeois de son corps de souverain mamamouchi, artificiellement mythifié par un costume de théâtre extravagant et tapageur. Elle surexpose « le corps symbolique[19] », qui est réduit à un amas incongru de signes ostentatoires. Dans l'imaginaire monarchique tel que le conçoit Louis XIV et qu'il tente de restaurer à l'occasion de cette turquerie, le corps mystique et sacré du roi doit irradier : il doit produire, face à ses sujets et face aux nations étrangères, la sidération, la crainte et l'émerveillement. Mais avec Jourdain, doté d'une dignité grotesque, ce corps mystique est ravalé au rang d'un déguisement de carnaval. L'étranger ridicule prend la place du roi et la comédie se fait « miroir déformant » où le roi devient mamamouchi. La relation spéculaire dès lors s'inverse. Le corps mystique du roi, garant de l'honneur français, perd, dans l'emportement cruel de la caricature et de la satire, sa substance. Il n'est plus l'émanation de la transcendance divine et de la nation, mais seulement le résultat de la magie théâtrale[20]. Le pouvoir du Prince, au lieu d'être conforté, trahit sa faiblesse originelle.

---

[18] Voir Olivier Leplatre, *Le Misanthrope, George Dandin, Le Bourgeois gentilhomme ou les comédies de la mondanité*, Paris, Éditions du temps, 1999, p. 157. Sur L'Angely, voir Maurice Lever, *Le Sceptre et la marotte*, Paris, Hachette, 1983, p. 284-289.
[19] O. Leplatre, *op. cit.*, p. 158.
[20] *Ibid.*, p. 158.

Ce qui se joue donc sur un mode comique, c'est la mise à nu du roi, sa mort possible comme principe fondateur et père de la nation française. L'irruption bouffonne de l'étranger suscite bien entendu un rire complice et sacrificiel qui rétablit dans son éclat la toute-puissance du Prince : la *catharsis* comique réinstaure sa souveraineté de père symbolique ; elle rétablit avec son peuple une continuité euphorique. Mais l'ambivalence du comique ne laisse pas d'agir. Et si la royauté n'était qu'un ensemble de signes trompeurs ? Et si le corps mystique du roi n'était pas essentiellement différent d'un costume de théâtre ? Et si l'imaginaire politique de la monarchie française n'était pas autre chose qu'une mise en scène théâtrale ? Et si le roi n'était pas différent des pères de comédie traditionnels qui font l'objet, comme Jourdain, d'un détrônement burlesque ? Lors de sa confrontation avec Soliman Aga, le corps mystique du roi, hyperbolisé par un costume extravagant, a perdu brièvement son caractère sacré pour apparaître comme une défroque relevant seulement de la vaine ostentation. Lorsque l'éblouissement ne parvient pas à stupéfier les fidèles qui assistent à la représentation du mystère royal, alors le corps mystique du Prince est rendu à sa nature de corps mortel, qui peut être soumis à la dérision, voire à la contestation. Pour l'œil du Turc ou du Persan, quelle différence entre la pompe versaillaise et le travestissement histrionesque dont s'affuble Jourdain ? La comédie colmate la brèche qui menaçait le Prince du ridicule, mais elle fait aussi apparaître la comédie du pouvoir et des signes de l'autorité, leur « usurpation » possible[21].

La communauté française ressoude ses liens grâce au sacrifice comique de Jourdain, père de comédie bafoué et prince de pacotille. Mais ce sacrifice affecte indirectement la personne royale, augurant son lent déclin symbolique jusqu'à la mort effective de Louis XVI en 1791.

La figure de l'étranger participe dans le théâtre de Molière du dispositif comique dans la mesure où il active les dynamiques du contraste burlesque. La confrontation des nations crée des effets de disparate qui revêtent aussi une fonction identitaire. Elle exalte la francité en même temps qu'elle ridiculise des coutumes, des comportements et parfois des langages, qui sont convertis en repoussoirs. Mais Molière ne se contente pas d'effets comiques de surface. L'étranger est aussi un truchement qui permet de mettre à distance les us et coutumes de France, à la cour, à Paris et en province. La primauté française est exaltée à l'occasion. Mais le ridicule affecte toutes les nations. Au bout du compte, ce sont les Français qui font le plus l'objet de la dérision. Même Louis XIV n'échappe pas au ridicule et au rabaissement burlesque. Son faste ostentatoire et incongru face à Soliman Aga ne le cède en rien à celui qu'il s'imagine être celui de son homologue, le sultan Mehmed IV. Le comique qui résulte de la confrontation des nations aboutit à un relativisme de nature montaignienne qui mine en profondeur les fondements d'une vision absolutiste du pouvoir et de la nation. Qu'il démolisse la figure du père despotique ou qu'il représente des

[21] Pascal, *Pensées*, 94, éd. Ph. Sellier, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 194.

mœurs étrangères, Molière ne cesse d'interroger l'origine du pouvoir et de l'autorité, d'indexer son rire sur les processus qui définissent en surplomb notre identité.

Pascal DEBAILLY
Université Paris-Diderot-Paris 7
FNS

MAZARIN OU LE FRIPON DIVIN

Quand l'étranger prend une figure comique et suscite le rire c'est rarement pour des raisons louables : le rire infligé à l'autre est celui de la sanction sociale teintée d'agressivité et témoignant du sentiment de supériorité de l'autochtone à l'égard d'une personne inadaptée à ses mœurs et à son langage. Le rire peut traduire aussi l'inquiétude face à l'inconnu. Il correspond alors à un réflexe libérateur face à un danger potentiel ou réel. Mazarin l'Italien honni des Français durant les épisodes tumultueux des guerres de la Fronde nous permettra d'illustrer ce rire hostile et méfiant où l'on peut voir une forme de mécanisme de défense. Il est d'autant plus intéressant que ses représentations outrancières laissent percevoir derrière le personnage historique une forme typique de l'étranger suscitant l'angoisse, mais également la raillerie. La contestation moqueuse prit une ampleur alors inégalée, puisque plus de 4000 libelles plus ou moins satiriques visèrent le cardinal, son entourage ou sa politique durant les années 1648-1653. De cette vaste littérature dont Hubert Carrier a dressé naguère l'abondante bibliographie[1] nous n'explorerons qu'une minuscule région : celle du théâtre, avec une hypothèse et un fil directeur. Nous essaierons d'illustrer cette idée – c'est là notre hypothèse de départ – que les mises en scène de Mazarin ne contribuèrent pas seulement à donner plus de relief aux critiques dirigées contre lui par leur présentation sous forme de spectacle. Sa transformation en personnage de farce ou de comédie enclencherait le processus d'une transformation du régime comique qui lui serait associé. Nous trouverons notre fil directeur dans son statut d'étranger, soumis à des éclairages différents selon qu'il est considéré du point de vue détracteur du libelliste ou de celui de l'auteur de comédie cherchant avant tout à susciter le rire du public.

Pour les besoins de cette étude visant principalement à identifier un type comique et un mode de représentation nous ne nous sommes pas engagés dans une enquête bibliographique de longue haleine. C'est un petit recueil constitué par Paul Lacroix et édité en 1870 sous le titre *Mascarades et farces de la fronde*[2] qui a fourni la matière de nos analyses. Parmi ses sept textes, tous publiés lors de l'année 1649 ou un peu après cette date, on en trouve cinq se rapportant explicitement à Mazarin :

1. *Ballet dansé devant le roy par le trio mazarinicque*.
2. *Ballet ridicule des nièces de Mazarin*.
3. *Le Bransle de sortie dansé sur le théâtre de la France*.
4. *La Farce des courtisans de Pluton : Mazarin et les monopoleurs*.
5. *Farce représentée par Mazarin, ses deux niepces et les partisans*.

---

[1] Hubert Carrier, *La Presse de la Fronde (1648-1653) : les mazarinades*. Genève, Droz, 1989-1991. Voir aussi le site de la bibliothèque Mazarine rassemblant 25 000 références [https://mazarinades.bibliotheque-mazarine.fr] et le travail toujours utile de Célestin Moreau, *Bibliographie des mazarinades*, Paris, Jules Renouard, 1850-1851, 3 vol.

[2] *Mascarades et farces de la Fronde (en 1649)*, (éd. P. Lacroix), Turin, J. Gay et fils éd., 1870.

Comme le laissent clairement apparaître leurs titres, ces textes, avant tout pamphlétaires et satiriques, ne relèvent pas, pour la plupart d'entre eux, de la comédie. Les trois premiers « affectent la forme de Ballets » « par esprit de moquerie et de dérision des amusements de la cour[3]. » Seuls les quatrième et cinquième titres de notre liste se réfèrent au genre comique de la farce. Comme l'affirme l'Avis de l'éditeur, le *Ballet dansé devant le roy* fut très probablement l'objet d'un spectacle « à Paris chez le duc de Beaufort ou chez le prince de Condé pendant la Fronde[4]. » Mais la représentation sur scène ne semble pas avoir été la règle générale. La conception de deux de ces textes montre qu'ils se réfèrent au théâtre comme à un lieu imaginaire et sont destinés à la lecture individuelle ou collective : le *Bransle de sortie* multiplie les descriptions de décor et réduit parfois à quelques lignes la part des répliques et des chansons, la Farce représentée par Mazarin expose simplement le sujet et l'argument de la pièce.

Malgré leur statut incertain les textes entrant dans le recueil de Paul Lacroix n'en demeurent pas moins intéressants, de notre point de vue, dans la mesure où ils constituent Mazarin en un personnage de comédie.

Une inquiétante étrangeté

Tous les textes de notre petit corpus jouent sur un lieu commun des mazarinades, celui de l'inquiétante étrangeté du cardinal. Mazarin dérange parce qu'il fait entrer l'étrange dans le cercle de l'intime. Transalpin d'humble extraction, il constitue pour ses détracteurs du temps de la Fronde une double menace de corruption contre la pureté du sang français et celle de la noblesse. Aussi ses caricatures le transforment volontiers en maquereau escorté de ses nièces – remarquons au passage que la satire fait écho à la réalité historique puisque le cardinal, devenu principal ministre de la France, fit en effet venir d'Italie neveux et nièces (celles-ci étaient surnommées les Mazarinettes) pour leur faire réaliser des mariages avantageux. L'accusation de maquerellage dénonce une stratégie d'infiltration : les Mazarinettes menaceraient l'intégrité des familles par de fâcheuses mésalliances et viseraient, au profit de leur oncle, à s'emparer de la fortune et des titres de leurs maris. Autre motif supposé des actions du personnage : sa cupidité inlassablement brocardée par les pamphlétaires du temps de la Fronde, y compris par les auteurs de nos cinq textes. L'amour du gain épaulé par l'égoïsme, le mensonge, le goût des intrigues frauduleuses, la roublardise et les truqueries en tous genres conduit vers la rapine – Mazarin à la tête de ses financiers affamant le peuple par une lourde fiscalité est comparé au chef d'une bande de brigands dans le ballet dansé et le branle de sortie. Le vol organisé étendant ses mailles sur tout le royaume de France provoque non seulement la misère des administrés, mais un terrible chaos social faisant la joie du ministre irresponsable, avide

[3] *Avis des éditeurs*, p. VI.
[4] *Ibid.*

de s'emparer du bien des autres et parfaitement indifférent au malheur général, comme l'indique une de nos deux Farces :

> Il vid dans une si grande indifference, qu'il n'y a rien qui le tourmente que le souvenir de ses plaisirs passés ; il aime plus la guerre que la paix, le mal que le bien de la France, la mort du Roy d'Angleterre est pour luy une legere histoire, et la paix generale est dans son idée le plus grand malheur du monde. Il appelle l'honneur un monstre dans la nature, la vertu un phantosme d'horreur, et le vice est pour luy le souverain bien temporel[5].

Ce renversement général des valeurs révèle le fonds diabolique du personnage qu'on voit de manière particulièrement révélatrice signer un pacte avec le diable dans *La Farce des courtisans* :

> J'en ay depuis long-temps au grand diable Pluton,
> Et j'espere de luy quelque chose de bon.
> Je faisois avec luy le plus ample trafique
> Que jamais fit sorcier avec son art magique ;
> Pourveu qu'il me donnast grand quantité d'argent
> Je luy ay accordé et presté le serment
> Qu'il auroit les porteurs de cette marchandise,
> Ensuite de cela aymant ma chalandise,
> Il me fit dans la France intendant des voleurs[6].

Il déclare aussi à ses acolytes : « parmy les demons vous aurez bonne place. » On se pose évidemment la question de savoir comment un tel personnage peut susciter le rire. La réponse la plus simple se trouve du côté de la satire. Mazarin serait la cible d'un comique marqué par l'agressivité. À cet égard les nombreux traits qu'on lui décoche viseraient à l'humilier en soulignant l'illégitimité de sa position de ministre et de cardinal. Non seulement à l'humilier, mais aussi à l'éliminer symboliquement. Toutes les pièces composant notre petit corpus sont dominées par l'idée que Mazarin a déjà un pied dans la barque de Charon. Se réjouir, c'est en l'occurrence prévoir l'élimination radicale de l'adversaire et, par anticipation, danser sur sa tombe. *Le Bransle de sortie* est particulièrement révélateur d'une telle intention. Ce « Grand Ballet » nous transporte en effet dans les enfers antiques, sur les Champs Élysées, où apparaissent d'abord deux ombres : celles d'un chansonnier « fameux chantre du Pont-Neuf » surnommé le Savoyard et « d'un illustre vielleux de Poictou[7] ».

> L'un chante et l'autre accorde son agreable et melodieux instrument, et sur le sujet du temps fort à propos le Savoyard entonna cet air que la pluspart des honnestes gens n'ont pas encore oublié :
> Ne pensez pas, Messieurs, que je vous die

[5] *Farce représentée par Mazarin, ses deux niepces et les partisans*, *op. cit.*, p. 91.
[6] *La Farce courtisans*, *op cit*., p. 72-73.
[7] *Le Bransle de sortie*, *op. cit*., p. 32.

En quel estat la Fronde l'a reduit ;
Sa retraitte fera si peu de bruit
Que vous sçaurez sa cheute avant sa maladie.
Nous qui sommes remplis d'esprit de prophetie,
Pouvons bien asseurer à ce grand Cardinal
Que parmy les François son cas va si fort mal
Qu'il luy faudra dancer un branle sortie[8].

Ce dernier vers – repris dans l'intitulé de notre texte – joue évidemment sur les mots, puisque le bransle, comme nous l'indique le dictionnaire de l'Académie (1694) est une « Espece de danse de plusieurs personnes qui se tiennent par la main & se menent l'une aprés l'autre », mais correspond aussi à une expression proverbiale : « Faire danser un bransle de sortie à quelqu'un » signifie « le faire sortir de quelque endroit. » La formule martelée, tout au long du ballet, revient à la fin de chacune de ses vingt-deux entrées (là encore un jeu de mots engageant la chorégraphie et la sortie, ce dernier terme étant à prendre au sens propre et au sens figuré !) conduisant peu à peu le « grand Cardinal » de sa déchéance et de la perte de tous ses biens vers son rejet dans l'autre monde. À la fin du spectacle l'ordre est donné à plusieurs messagers d'aller

Par l'Univers porter l'Arrest des Dieux,
Que le Ciel a chassé Mazarin de ces lieux
Ne pouvant voir l'excès de sa fripponerie
L'a contraint de dancer le bransle de sortie.

Le comique revêt explicitement ici une fonction punitive : il démasque, sanctionne et exclut l'étranger qui s'était frauduleusement introduit dans un espace réservé au seuls autochtones – non pas en le refoulant dans son propre pays, mais en l'expédiant dans le monde des morts.

Mais cette explication par le sarcasme, la satire ou le rire sardonique, ne nous satisfait pas, parce qu'elle ne semble pas épuiser le comique inhérent à notre personnage. Il n'est que de le comparer en effet avec deux autres de ses compatriotes Concini et sa femme, la Galigaï, ayant suscité l'ire et l'acharnement des Français, pour s'aviser qu'il n'entre pas dans la même catégorie. Ceux-là, tristement célèbres par leur fin sinistre, furent souvent animalisés et comparés à des monstres inquiétants par les pamphlétaires : le maréchal d'Ancre était ainsi présenté, après son assassinat du 24 avril 1617, comme « l'hydre ou le serpent vaincu par le jeune roi, nouvel Hercule qui, comme le Héros avait étouffé le serpent dans son berceau[9]. » Son épouse fut surnommée Dragontine. Hydre et dragon ne sont pas faits pour faire sourire, ils procèdent d'un imaginaire anxiogène conçu, en l'occurrence, pour justifier le recours à la violence et au crime. Mazarin fit certes les frais d'invectives similaires : Scarron

[8] *Ibid*., p. 32.
[9] H. Duccini, *Faire voir, faire croire. L'opinion publique sous Louis XIII*, Seyssel, Champ Vallon, 2003, p. 336

faisant son portrait en vers burlesque le nomme « esprit de loup en cœur de vache », le compare à un « singe » et dénonce en lui un « Monstre de vices et de crimes[10] », mais ces images composent avec d'autres qui, par leur fréquence, semblent montrer qu'elles conviennent mieux à son personnage dans l'esprit de ses détracteurs. Il est ainsi fréquemment assimilé à un escroc dont le portrait, pour le même Scarron, évoque Trivelin[11], le valet rusé, intriguant et parfois spirituel de la *commedia dell'arte*.

Un avatar du fripon divin

On ne trouve aucune mention de Trivelin dans les cinq pièces de notre corpus, mais force est de constater que tout en ne négligeant pas ses aspects les plus sombres, elles entraînent la figure de Mazarin du côté de la farce. Si le personnage fait rire c'est donc aussi que, par ses bouffonneries, il amuse. Cette ambivalence mêlant le ridicule à l'inquiétude peut s'expliquer, au moins en partie, par la prégnance d'un modèle, à partir duquel les auteurs de notre corpus ont élaboré leur personnage. Leur vision de Mazarin, loin de se conformer simplement au portrait historique du cardinal, évoque en effet, par ses traits et son fonctionnement une figure mythique que l'on peut rapprocher de l'archétype du fripon divin rendu célèbre par les études de Carl-Gustav Jung, Charles Kérényi et Paul Radin. Le mythe du Fripon, présent dans la plupart des civilisations, a dans l'Europe des temps modernes connu de nombreuses déclinaisons, en prenant par exemple les traits de Panurge, Polichinelle ou Till l'Espiègle. Il incarne toujours un personnage ridicule et malicieux, enclin à jouer de bons ou de mauvais tours et à provoquer de multiples catastrophes. Comme tous les bouffons, il se montre volontiers hâbleur et déclare à voix haute ce que chacun pense sans oser l'exprimer. Abandonné à ses passions et à ses impulsions qu'il ne peut pas maîtriser, il ne connaît ni le bien ni le mal et se trouve toujours en porte à faux avec les valeurs établies. Aussi est-il souvent associé à des rites collectifs – saturnales, carnavals, liturgies parodiques – qui, pour mieux les refonder, bouleversent les institutions et l'ordre social.

Toutes ces caractéristiques se retrouvent chez notre cardinal de comédie. Inquiétant, certes, par son amoralité et ses exactions, mais amateur de théâtre[12] et affublé aussi de l'allure inoffensive du comédien délestant ses actions de leur gravité pour les entraîner vers le jeu comique. Aussi dans le *Ballet dansé devant le roy* est-il présenté, sur le mode burlesque, comme un ancien bateleur. Sa parole n'a pas davantage de poids : reconverti en charlatan ou en vendeur d'oublies, dans le *Ballet ridicule*, il

[10] *Les Œufs rouge* [*sic*] *a Mazarin, apresté par Monsieur Scaron en vers burlesques*, Paris, M. Bellay, 1652, p. 3-4.
[11] *Ibid.*, p. 3.
[12] « Le seigneur Mazarin s'est servy de vous en pareilles rencontres » déclare une de ses nièces Émilia au bouffon Pamphilio qu'elle charge d'organiser « quelque piece grotesque ». *Ballet ridicule*, p. 13.

apparaît comme la source d'un intarissable bavardage commercial et mensonger fait pour alléger les naïfs de leur argent avec la complicité de quelques voleurs. « Il a imité ces charlatans qui divertissent la populace par des jeux de passe-passe lors qu'ils ont attiré des coupeurs de bourses qui leur fouillent dans la pochette[13]. » Le bavardage, néanmoins, n'est pas toujours dépourvu de valeur puisque, libéré de toute contrainte, il dévoile franchement les choses. L'auteur du *Bransle de sortie* dit ainsi avoir voulu renouveler dans cette pièce « l'ancienne mode des comedies » où l'on fait parler « le Dieu Momus » « qui dit toutes les verités qui [qu'il] sçait et qui [qu'il] ne sçait pas [14]» (*sic*).

Le Mazarin burlesque des farces et des ballets est également un héros de Carnaval. Le mot est lâché par Pamphilio à propos de la pièce qu'on le charge d'inventer pour faire danser et chanter les Mazarinettes : « Je m'en vay inventer quelque piece jolie pour ce carnaval. En caresme, comme en caresme, au mardy-gras, comme au mardy-gras[15]. » La mention du mardi gras, qui, on le sait, marque la fin de la période des sept jours gras suivie par le mercredi des Cendres et le Carême, est un point important. L'inscription de la mise en scène de Mazarin, de ses nièces et de ses acolytes dans un cadre temporel court nous livre en effet une clé de leur fonctionnement comique. Tous sont de fieffés coquins et cependant ils suscitent le rire, parce que, sur fond d'inquiétude, on réalise que leurs agissements sont d'inconsistantes bouffonneries et ne se déchaînent librement que dans le temps clos de la fête.

C'est finalement l'innocuité du personnage qui se dévoile dans ses représentations théâtrales. On se réjouit de voir tomber soudainement son masque effrayant et de découvrir non seulement le visage d'un clown, mais d'un être vulnérable, puisqu'on nous le montre aussi sur le point d'être expédié en enfer. Le rire attaché au personnage obéit à cet égard à la logique des fantaisies de triomphe si bien analysées par Charles Mauron : « Il naît comme une décharge, d'une différence de potentiel entre deux représentations[16]. » La première se nourrit de la perception du danger incarné par le diabolique Italien, elle est génératrice d'agressivité et de tension. La seconde introduit une situation nouvelle appelant d'autres affects et exigeant une révision de la première estimation. Charles Mauron décrit la genèse du rire à partir de ce brusque correctif : « S'il y a épargne, le surplus d'énergie psychique, mobilisé à tort, se dissipe en triomphe ; et si cette dissipation est rendue difficile par la rapidité de l'opération, elle se fait physiquement, dans ce petit accès d'épilepsie qu'est le rire[17]. » Le rire suscité par le Mazarin burlesque et carnavalesque présenté par nos petites comédies serait donc, si l'on se fonde sur les analyses du psychocritique, le produit du soulagement engendré par la représentation d'un danger ramené à des proportions dérisoires. Mazarin ou le phénomène de la baudruche.

---

[13] *Ballet ridicule*, *op. cit.*, p. 14.
[14] *Le Bransle de sortie*, *op. cit.*, p. 27.
[15] *Le Ballet ridicule*, *op. cit.*, p. 15.
[16] *Psychocritique du genre comique*, Paris, J. Corti [1964] 1985, p. 18.
[17] *Ibid.*, p. 19.

Étranger et familier

Mais l'image de la baudruche brusquement dégonflée ne nous semble pas cerner tous les enjeux liés à la représentation comique de l'étranger dans le cas de Mazarin. Celui-ci bénéficie aussi dans nos textes d'un capital de sympathie qui ne saurait s'expliquer pleinement par la logique d'une fantaisie de triomphe. On rit de voir l'ennemi plus insignifiant qu'on ne l'aurait cru, mais on ne sympathise pas avec lui. Or le cardinal, comme Panurge ou Till l'Espiègle suscite aussi une forme de sympathie. La preuve en est que même s'il l'expédie en enfer, l'auteur de la farce de Mazarin et des monopoleurs, loin de le condamner à un tourment éternel, lui réserve en ce lieu, à lui et ses complices, des places de choix. Pluton leur offrant l'hospitalité dans son séjour ténébreux ne leur montre aucune hostilité et ce serait commettre un contresens que de voir en lui le doublet païen du diable de l'imaginaire chrétien s'acharnant sur les pécheurs et les mauvais sujets. Ici nulle punition, nulle vengeance. Qu'on en juge aux paroles du maître des enfers accueillant chez lui ceux que les Français ne veulent plus chez eux :

> Pluton
> « Tous ceux qui ont servy le seigneur Nizaram [Mazarin]
> Auront dans mon Royaume un azile certain,
> Et je leur donneray quelque charge honorable,
> Selon que chacun d'eux s'en trouvera capable[18].

La déclaration finale de Pluton vaut également que l'on s'y arrête :

> Vous êtes bien heureux que Monsieur Nizaram
> A fait avec Pluton un pacte clandestin […]
> Car tous les Parisiens contre vous irritez
> Peut-estre vous auroient si rudement traictez,
> Et auroient tellement mis vos membres en pieces
> Qu'en l'air il eust fallu passer vostre vieillesse.
> Pour vous mieux soutenir, riez, mes bons enfans,
> Vous avez leur argent et vous estes contens[19].

Le propos, évidemment, est ironique, mais cela n'explique rien si l'on ne voit pas que l'ironie est agie par la dénégation qui, comme on le sait, nous conduit à formuler un désir en niant qu'il nous appartienne. De ce point de vue il est possible de voir en Pluton un doublet négatif du spectateur ou du lecteur, sa part sombre ou son « ombre », si l'on veut souscrire à cette notion jungienne incarnant ce qui a été refoulé ou « mis de côté lors de l'édification de la personnalité consciente[20] ». Quant à Mazarin, bien que toujours présenté et caricaturé comme l'étranger, ne renverrait-il

[18] *Op. cit.*, p. 87
[19] *Ibid.*, p. 88.
[20] Cl. Dorly, in *Dictionnaire Jung*, Paris, Ellipses, 2008, p. 122.

pas aussi à une partie de nous-même ? Son rapprochement avec la figure du fripon divin nous le suggère, puisque Paul Radin définit cet archétype comme « un *speculum mentis* ou un *speculum imaginationis* dans lequel se reflète le combat de l'homme avec lui-même[21] ». Combat et complicité, connivence possible, sympathie secrète pour le diable ou Pluton qui est en chacun d'entre nous. Il est intéressant, pour bien saisir les diverses facettes du personnage faisant signe vers notre propre duplicité, d'évoquer à nouveau le concept de l'« *unheimlich* », mais en le prenant à présent dans son plein sens freudien assez bien restitué par la traduction proposé par Olivier Mannoni : « l'inquiétant familier[22]. » Si Mazarin fait rire dans nos pièces, c'est aussi parce que sous une allure étrangère, il nous est familier, étrangement familier, intimement troublant puisqu'il incarnerait des tendances socialement inacceptables, avec un naturel, une désinvolture, une liberté jubilatoires. Il n'est que de lire le début de la farce déjà citée pour prendre la mesure de sa joyeuse anarchie. Le personnage, s'adressant à ses complices, y est d'emblée caractérisé non seulement comme un voleur, mais de manière beaucoup plus radicale par sa contestation du droit de propriété :

> Enfin, Messieurs, il faut sans plus long-temps songer
> Trouver quelque moyen qui les fasse enrager,
> Ces testes songe-creux qui ne peuvent sans craindre
> Pour s'enrichir bien-tost ce vieil Cujas enfraindre.
> Eux-mesmes font la loy, et ont si peu d'esprit
> Que de ne s'exempter de ce qu'elle prescrit ;
> Il n'appartient qu'à eux de souffrir l'esclavage
> De Madame la loy à leur désavantage :
> Aussi avons-nous bien jusques icy monstré
> Que Bartole chez nous n'est point enregistré,
> Car mettans sous le pied toute sorte d'obstacles
> Nous avons pris en main ce qui fait des miracles,
> Et tous d'un mesme accord nous avons fait serment
> De prendre à toute main, mais bien honnestement ;
> Car après tout, Messieurs, personne ne peut dire
> Ce chaudron m'appartient ny cette poisle à frire,
> Ce lit, cette marmitte, ou ce pot à pisser ;
> Et pour dire en un mot on ne sçauroit penser
> Que dans mon cabinet, ma salle, ou dans ma chambre,
> Dans ma cour, dans ma cave, ou dans mon antichambre,
> J'oseray dire encor, que dedans mon privé
> (Foüillez-y, s'il vous plaist) on n'a jamais trouvé
> Qu'il y ait rien caché qui appartienne à d'autres[23].

[21] C.-G. Jung, Ch. Kerenyi, P. Radin, *Le fripon divin*, Paris, Georg éditeur, 1984, p. 9
[22] Voir *L'Inquiétant familier, suivi de Le marchand de sable (E. T. A. Hoffmann)*, trad. O. Mannoni, Paris, éd. Payot et Rivages, 2011.
[23] *La Farce des courtisans*, *op. cit.*, p. 53-54

Le comique ne procède pas ici de la seule dénonciation pamphlétaire, mais tire sa vigueur du renversement ludique des règles de la vie économique et sociale. Cujas, Bartole, et les autres juristes n'auraient finalement rien compris à la loi. Lui seul, Mazarin, théoricien du droit naturel de prendre détiendrait une vérité d'autant plus convaincante qu'elle l'aurait infailliblement conduit à s'enrichir aux dépens des autres. Triomphe absolu du principe de plaisir sur les interdits.

Rire ou sourire en la circonstance reviendraient moins à sanctionner qu'à se réjouir de la folle audace du propos, si l'on est sensible, non à la dimension marxiste, mais frèremarxienne (osons le néologisme) de cette mazarinade ! Se réjouir ou jubiler en retrouvant le chemin secret qui, au fond de nous, conduit vers le sentiment de toute puissance éprouvé par l'enfant qui aux contraintes du réel sait substituer le plaisir du jeu.

Cette réflexion a trouvé son point de départ dans le constat un peu étonné de retrouver parmi les discours virulents formant une grande partie des mazarinades quelques textes s'apparentant à des pièces de théâtre. La présence ici et là du cardinal dans des œuvres appartenant à des genres distincts appelle naturellement la comparaison. C'est sur ce point que l'on conclura ces quelques aperçus. Des pamphlets aux comédies qui dénoncent ses malversations, il apparaît en effet que l'image de Mazarin ne reste pas exactement identique. Les premiers se tiennent parfois dans la simple dénonciation insistant sur la gravité des faits : on reproche par exemple au cardinal l'illégitimité de sa position en déclarant, comme le fait l'auteur d'un libelle intitulé *Le Royal au Mazarin*, « que les Prelats n'ont point d'autorité dans le maniment (*sic*) des affaires d'Estat ; et que leur devoir les engage de n'avoir d'attachement que pour le sanctuaire[24]. » Les libellistes abondent aussi en sarcasmes et brocardent l'accent italien de Mazarin, ses origines modestes ou ses amours supposées avec la reine[25]. La tendance est alors généralement à la xénophobie comme en témoignent explicitement quelques titres comme *Le Busire*[26] *démonté par les Alcides de France* (Paris, 1652) ou *Le Cacus italien renversé par l'Hercule François* (Paris, 1652). La théâtralisation du personnage et son entrée sur la scène comique ne congédient pas exactement ces traits satiriques, mais elle conduit, nous semble-t-il, à complexifier son image caricaturale. Risquons pour finir une hypothèse : la comédie à la différence du libelle dont la visée est principalement offensive et vexatoire joue souvent sur de multiples ressorts. Ainsi l'étranger tel que le représente Mazarin sur les tréteaux ne saurait coïncider avec un épouvantail. Pour divertir le public encore faut-il rapprocher sa figure de celle du bouffon qui, notre portrait du cardinal en fripon divin l'aura montré, invite à rire de lui, mais aussi avec lui, et peut-être même à rire de nous en

[24] *Le Royal au Mazarin*, s.l.n.d., page de titre.
[25] Voir par exemple sur ce point *Le Caton françois disant les vérités : 1. du roi, de la reine et du Mazarin ; 2. des princes ; 3. des parlements ; 4. des peuples* (s.l. 16 mai 1652).
[26] De Busiris, nom d'un tyran connu pour sa cruauté.

nous révélant à travers cette connivence et dans l'hilarité la part de familiarité souvent attachée à l'étrange.

Frank GREINER
Université de Lille
ULR 1061-ALTILHA- Analyses Littéraires et Histoire de la Langue

VENISE-LONDRES-PARIS
LES DÉTOURS DE *L'ÉCOSSAISE* DE VOLTAIRE

L'histoire de *L'Écossaise* a pour point de départ l'inimitié fameuse entre Voltaire et le critique Fréron : les deux hommes se détestaient et ne manquaient pas une occasion de s'attaquer l'un l'autre par écrits interposés. Or deux événements déclenchent à nouveau les hostilités : il y a tout d'abord, dans *L'Année littéraire* de 1759 – le journal dans lequel écrivait Fréron –, une critique particulièrement acerbe de *La Femme qui a raison*, comédie de Voltaire que le journaliste considère comme une mauvaise pièce, tout juste digne de figurer dans un recueil de parades. Mais il y a également la rumeur selon laquelle l'empereur Frédéric II de Prusse aurait proposé le nom de Fréron pour devenir son correspondant officiel. La relation ambiguë qu'entretient l'empereur avec Voltaire, relation mêlée d'admiration et de mépris, avait souvent donné à l'auteur le sentiment d'être humilié ; voir Frédéric choisir Fréron était une humiliation de plus – une humiliation de trop. Voltaire décide alors de se livrer à une exécution littéraire à travers la comédie de *L'Écossaise.* Ce genre d'assassinat dramatique était dans l'air du temps, et quelques mois avant la représentation de la comédie de Voltaire avait eu lieu la première des *Philosophes* de Palissot[1], satire du parti des encyclopédistes dont faisait évidemment partie Voltaire. *L'Écossaise* se voulait ainsi non seulement une attaque contre Fréron, mais aussi une réponse à la pièce de Palissot[2]. Les enjeux de cette comédie sont donc on ne peut plus français, voire parisiens. Pourtant, et c'est cela qui retient l'attention, Voltaire choisit de situer sa pièce dans un cnadre européen, plus particulièrement anglais tout en s'inspirant du *Café* et de la *Pamela* de Goldoni. De Venise à Londres, de Londres à Paris, les filtres se multiplient faisant alors de *L'Écossaise* une comédie complexe, apparaissant aux spectateurs du XVIIIe siècle comme un objet double : teinté d'étrangeté, à la fois sur un plan dramatique et d'un point de vue esthétique, mais aussi comme un texte fourmillant de références familières.

Une pièce « écrite par David Hume et traduite par Jérôme Carré »

L'Écossaise, imprimée avant d'être jouée à la Comédie-Française, puis à la Comédie-Italienne, est une pièce prétendument écrite par David Hume et traduite en français par un certain Jérôme Carré. L'artifice de la traduction n'est pas nouveau

[1] La première des *Philosophes* eut lieu le 2 mai 1760, *L'Écossaise* le 26 juillet.

[2] Notons cependant, avec Jean Balcou, dans *Le Dossier Fréron, Correspondances et documents*, Genève, Droz, 1975, p. 280, que la pièce avait été ébauchée avant même la première représentation des *Philosophes*. La première motivation de *L'Écossaise* reste donc la haine de Voltaire pour Fréron.

pour Voltaire : qu'on se souvienne par exemple de *Candide*, annoncé comme un ouvrage de « M. le Docteur Ralph ». Mais ici le masque de Voltaire est double : ni la comédie, ni la traduction ne seraient de lui ; c'est du moins ce qui apparaît dans le paratexte. Ainsi, dans la première préface, le pseudo-traducteur annonce :

> La comédie dont nous présentons la traduction aux amateurs de la littérature est de M. Hume, pasteur de l'église d'Édimbourg, déjà connu par deux belles tragédies jouées à Londres : il est parent et ami de ce célèbre philosophe M. Hume, qui a creusé avec tant de hardiesse et de sagacité les fondements de la métaphysique et de la morale. Ces deux philosophes font également honneur à l'Écosse, leur patrie[3].

Voltaire l'écrit lui-même en note un an plus tard : « On sent bien que c'était une plaisanterie d'attribuer cette pièce à M. Hume[4] ». Et en effet, annoncer comme prétendu auteur de la pièce un obscur dramaturge écossais qui existe réellement, et qui se trouve être l'homonyme d'un des philosophes les plus représentatifs du siècle, est un bon tour joué aux spectateurs et à leurs attentes ; en leurrant ceux-ci par cet effet de double, Voltaire annonce d'emblée l'enjeu de la pièce : écossaise, certes, mais également engagée dans la bataille des philosophes contre les anti-philosophes.

Fréron refuse pourtant de considérer qu'il s'agit seulement d'une plaisanterie. Dans *L'Année littéraire*, il consacre une quarantaine de pages à *L'Écossaise*, qu'il raconte en détails avant de l'analyser. Or sur cette question auctoriale, Fréron est formel : la pièce ne saurait en aucun cas avoir été écrite par un Anglais. Pour prouver ses dires, le critique procède en trois temps : il explique tout d'abord que le prétendu M. Hume évoqué en tête de *L'Écossaise* n'a aucun lien avec le philosophe. Plus encore, ce dernier n'a écrit que des tragédies et Fréron de préciser que les « Anglais [qu'il a consultés] ont ajouté une particularité ; c'est que la Princesse de Galles ayant demandé à M. Hume s'il ne travaillerait pas à quelque comédie, il avait répondu qu'il n'en composerait jamais, parce qu'il n'entendait rien à ce genre[5] ».

Puis Fréron fait une liste très précise de toutes les pièces anglaises où figure un café, pour montrer que ces comédies n'ont rien à voir avec celle de Voltaire. Enfin, le critique expose un dernier argument, qui nous intéresse particulièrement : « mais une preuve bien convaincante qu'elle n'a jamais été faite originairement en anglais, c'est qu'on y voit une ignorance des usages d'Angleterre, dont un auteur de ce pays ne serait pas capable[6] ». Suivent alors quelques incohérences du texte. En d'autres termes, personne ne saurait être dupe du caractère pseudo-étranger de *L'Écossaise* : si la pièce porte le nom d'un auteur anglais, si « la scène est à Londres », si les personnages portent pour la plupart des noms anglais, si enfin l'intrigue tient compte de

---

[3] Préface de *L'Écossaise*, *Œuvres complètes de Voltaire*, nouvelle édition, *Théâtre*, tome quatrième, Paris, Garnier frères, 1877, p. 409.
[4] *Loc. cit.* (note 2).
[5] *L'Année littéraire, année 1760*, par M. Fréron, des Académies d'Angers, de Montauban, de Nancy, etc., tome IV, Amsterdam et Paris, Michel Lambert, 1760, p. 108-109.
[6] *Ibid.*, p. 109-110.

troubles politiques ayant eu lieu en Écosse, le véritable enjeu est ailleurs. L'Angleterre – et l'Écosse – constituent une toile de fond pour ainsi dire dépaysante, sans qu'il y ait de réelle attention portée à la couleur locale.

Voltaire tient pourtant à faire croire à l'origine anglaise de sa comédie : dans le texte « À Messieurs les Parisiens », paru la veille de la première représentation, le soi-disant Jérôme Carré prétend détenir une lettre du soi-disant Hume portant sur sa traduction.

> *My dear translator*, mon cher traducteur, *you have committed many a blunder in your performance*, vous avez fait plusieurs balourdises dans votre traduction : *you have quite impoverish'd the character of Wasp, and you have blotted his chastisement at the end of the drama…* vous avez affaibli le caractère de Frélon, et vous avez supprimé son châtiment à la fin de la pièce[7].

On comprend très vite que ce nouvel artifice est une nouvelle façon pour Voltaire de critiquer et de se moquer de Fréron : « la politesse française ne permet pas certains termes que la liberté anglaise emploie volontiers[8] ». Autrement dit, les attaques contre le « fripon » Frélon auraient pu être encore plus virulentes – ce qui n'est pas peu dire.

Enfin, le pseudo-traducteur conclut en demandant aux Parisiens d'accorder à la pièce « cette affabilité [témoignée] aux étrangers[9] » ; ce n'est encore une fois qu'une feinte qui déguise à peine le caractère satirique du propos, Jérôme Carré signant de la manière suivante :

> Jérôme Carré, natif de Montauban, demeurant dans l'impasse de Saint-Thomas-du-Louvre ; car j'appelle *impasse*, messieurs, ce que vous appelez *cul-de-sac*. Je trouve qu'une rue ne ressemble ni à un cul ni à un sac. Je vous prie de vous servir du mot *impasse*, qui est noble, sonore, intelligible, nécessaire, au lieu de celui de cul, en dépit du sieur Fréron, ci-devant jésuite[10].

Cette signature en forme de leçon de linguistique a de quoi intriguer de prime abord, mais elle se révèle intéressante à plusieurs égards. Son premier objectif est de discréditer le critique : ce dernier est évoqué implicitement d'abord avec la mention de Montauban, puisque Fréron signe ses ouvrages en notant « M. Fréron, des académies d'Anger, de Montauban, etc. » ; il est ensuite explicitement désigné lorsqu'il est question, dans la pointe finale, des prétendues mœurs sexuelles du critique. On notera d'ailleurs la mauvaise foi du dramaturge dans cette allusion, puisque Fréron n'a de jésuite que sa fréquentation de Louis-le-Grand, au même titre que Voltaire lui-même.

---

[7] « À Messieurs les Parisiens », dans *Œuvres complètes de Voltaire*, *op. cit.*, p. 415.
[8] *Loc. cit.*
[9] « À Messieurs les Parisiens », dans *Œuvres complètes de Voltaire*, *op. cit.*, p. 416.
[10] *Loc. cit.*

Mais cette signature peut également servir de réflexion métatextuelle sur la question des lieux et de l'étranger : si Montauban est en province, « l'impasse de Saint-Thomas-du-Louvre » est, elle, au cœur de Paris. De même, *L'Écossaise* peut bien se situer à Londres, elle demeure en réalité dans l'espace fermé et sans issue de la Comédie-Française. C'est donc un étranger – ou une étrangeté – d'ordre symbolique et esthétique qu'il faut chercher dans la pièce.

Des personnages pittoresques

Les plus grands succès de Voltaire sont des tragédies qu'on pourrait qualifier d'exotiques : *Zaïre* se déroule à Jérusalem, *Alzire* en Amérique, *Mahomet* à la Mecque, pour ne citer que quelques exemples ; toutes ces pièces mettent en scène un ailleurs lointain et convoquent un imaginaire étranger. Pourtant, dans ces intrigues, ce sont des mouvements universels qui constituent le nœud de l'action : des personnages vertueux ou au contraire d'une bassesse morale sans pareille, se côtoient et sont confrontés à de violentes passions qui les dépassent. D'une certaine façon, *L'Écossaise*, qui est certes une comédie, suit ce même schéma : ce qui compte dans la pièce, ce sont moins les intrigues politiques qui ont lieu en Écosse, que l'amour que la jeune Lindane porte à Murray, le fils de celui qui a condamné son père – et toute sa famille – à l'exil et au bannissement. Lorsque dans une scène de reconnaissance pathétique, Lord Monrose comprend que Lindane est sa fille, le spectateur tremble, car il connaît le désir de vengeance de Monrose vis-à-vis du fils Murray. Sans surprise – c'est une comédie –, Murray réussit *in extremis* à réparer la faute de son père et obtient la main de Lindane et la bénédiction de Monrose. Que Monrose, Lindane et Murray soient anglais – ou plutôt écossais –, ne change presque rien au fond du propos, et le dilemme de la jeune fille, la violence du père ou la question de la loyauté de l'amant sont bien plus intéressants d'un point de vue dramatique.

Certains personnages de *L'Écossaise* sont cependant travaillés pour paraître anglais ; c'est notamment le cas du riche marchand Freeport, personnage haut en couleurs, que Fréron même apprécie. Celui-ci apparaît à la scène 5 de l'acte II, il est « vêtu simplement, mais proprement, avec un large chapeau[11] », dit la didascalie, et l'on apprend de sa conversation avec le cafetier Fabrice qu'il a « gagné beaucoup[12] » pendant son voyage à la Jamaïque. Voilà pour l'effet de réel anglo-saxon. Le marchand, pourtant, s'ennuie, et il se met en tête de « voir[13] » Lindane, dont son interlocuteur lui a dit le plus grand bien. Le personnage ne respecte alors aucun usage, aucune convenance : il « pousse la porte et entre[14] » chez Lindane, contre l'avis de la jeune femme, il s'installe à table pour boire son chocolat, qu'il « prend sans en

[11] *L'Écossaise*, dans *Œuvres complètes de Voltaire*, *op. cit.*, acte II, sc. 5, p. 439.
[12] *Loc. cit.*
[13] *Ibid.*, p. 440.
[14] *Ibid.*, p. 441.

offrir[15] », lit ses gazettes, critique la fierté de cette Lindane qu'il ne connaît pourtant aucunement, et « jette une grosse bourse sur la table[16] » alors même que la jeune fille refuse son argent. Sa grossièreté fait de lui un original, qui pourrait même avoir quelques traits communs avec M. du Cap-Vert, personnage burlesque d'une autre comédie de Voltaire[17]. Pourtant, la caractérisation de Freeport est complexe, et le personnage est également d'une générosité à toute épreuve, offrant sa bourse à plusieurs reprises pour sauver Lindane[18]. Une note des *Œuvres complètes* de Voltaire indique ainsi à propos du personnage :

> C'est une vraie création que ce Freeport. Lessing nous apprend que les Anglais furent très flattés de cette figure. Colmann, leur principal auteur dramatique en ce temps-là, fit, d'après *l'Écossaise*, une comédie dont Freeport fut le principal personnage, et qui eut pour titre *le Marchand anglais*[19].

Il est assez étonnant de connaître la fortune de ce personnage faussement anglais devenir vraiment anglais d'une comédie à l'autre. Pourtant, si l'on excepte les mentions de la Jamaïque, il n'y a rien de très anglo-saxon dans son comportement, et l'on pourrait dire que le personnage est moins un étranger qu'une figure unique, extraordinaire, que ce soit en France ou en Angleterre.

Quant au personnage du gazetier, appelé Frélon dans la version imprimée, mais rebaptisé Wasp (donc « guêpe » en anglais) pour les représentations théâtrales, il est évidemment une représentation satirique de Fréron. Il est pourtant présenté par le faux traducteur comme étant un personnage particulièrement anglais lui aussi. Ce dernier écrit ainsi :

> L'emploi du Frélon de M. Hume est une espèce d'état en Angleterre : il y a même une taxe établie sur les feuilles de ces gens-là. Ni cet état ni ce caractère ne paraissaient dignes du théâtre en France ; mais le pinceau anglais ne dédaigne rien ; il se plaît quelquefois à tracer des objets dont la bassesse peut révolter quelques autres nations[20].

Autrement dit, le fait de peindre un fripon tel que Frélon n'est pas digne du théâtre français, et le filtre anglais est nécessaire pour pouvoir se livrer à un tel portrait. Pourtant, là encore, Frélon/Wasp n'a rien de particulièrement anglo-saxon. Délateur, méchant homme, ruinant des réputations, Frélon finit son rôle par ces mots : « Tout le monde me dit des injures et me donne de l'argent : je suis bien plus habile que je

---

[15] *L'Écossaise*, dans *Œuvres complètes de Voltaire*, *op. cit.*, acte II, sc. 6, p. 441.
[16] *Ibid.*, p. 443.
[17] Voltaire, *Les Originaux ou Monsieur du Cap-Vert*, comédie en trois actes et en prose, 1732.
[18] « Je dépose cinq cents guinées, mille, deux mille, s'il le faut ; voilà comme je suis fait » (III, 4), p. 456.
[19] *L'Écossaise*, dans *Œuvres complètes de Voltaire*, *op. cit.*, p. 439, note 1.
[20] Préface de *L'Écossaise*, dans *Œuvres complètes de Voltaire*, *op. cit.*, p. 410.

ne croyais[21] ». En cela, il n'est pas si éloigné de certains de méchants de comédie, et pourrait fort bien annoncer un personnage comme le Basile du *Barbier de Séville*. La construction du personnage de Frélon est donc avant tout destinée à être polémique, et les réactions déchaînées du public lors des représentations prouvent d'ailleurs que Voltaire a réussi son entreprise. En dépit de son nom de Wasp, il peine à passer pour un personnage véritablement anglais.

C'est peut-être donc finalement Lindane qui est le personnage le plus anglais de la pièce. Fréron a beau critiquer ce rôle en affirmant qu'il « n'offre rien de neuf, rien de piquant[22] » et dire qu'il se trouve « mille modèles de cette copie » « sur tous les théâtres de l'Europe[23] », la figure de Lindane a une anglicité pour ainsi dire éminemment littéraire : « elle est bien plus qu'honnête, explique le cafetier de la pièce ; elle est belle, pauvre et vertueuse[24] » et même si sa grande fierté est considérée comme un défaut par les autres personnages, sa vertu est récompensée, comme dans *Pamela*, le roman de Richardson. L'intrigue est certes différente de celle de *Pamela* – ou de *Nanine*, l'adaptation que Voltaire en fait en 1749 –, mais le personnage a bien toutes les qualités de sa cousine richardsonienne. Or ce qui est intéressant, c'est que pour construire le personnage de Lindane, Voltaire ne s'inspire pas seulement de Richardson, mais aussi de la *Pamela nubile* de Goldoni[25] (1750) s'inspirant lui-même de Richardson. Il y a ainsi un double filtre étranger : celui de l'Angleterre et celui de l'Italie.

La comédie voltairienne permet ainsi à ce creuset d'influences étrangères de se mêler pour donner à voir un objet dramatique insolite.

De l'étranger à l'étrangeté

Il n'y a pas que pour le personnage de Lindane que Voltaire s'inspire de Goldoni. Comme nous l'avons dit, il emprunte également au *Café* de Goldoni, qui date de 1750 ; le titre intégral de *L'Écossaise* est d'ailleurs *Le Café ou l'Écossaise* : la filiation est donc claire. Les références intertextuelles ne concernent pas cette fois des personnages, si ce n'est, peut-être, le cafetier ou Don Marzio qui rappelle par certains aspects Frélon, du fait de ses indiscrétions nombreuses. Elles ne concernent pas non plus l'intrigue, mais plutôt l'atmosphère du café, son décor. Il s'agit en effet de représenter ce lieu de passage qu'est le café, et de recréer son caractère bruyamment

[21] *L'Écossaise*, dans *Œuvres complètes de Voltaire*, *op. cit.*, acte IV, sc. 2, p. 464.
[22] Fréron, *L'Année littéraire*, année 1760, *op. cit.*, p. 99.
[23] *Loc. cit*.
[24] *L'Écossaise*, dans *Œuvres complètes de Voltaire*, *op. cit.*, acte II, sc. 5, p. 440.
[25] Notons, comme le montre Lucie Comparini, que *L'Écossaise* doit aussi beaucoup à la traduction de *Pamela* de Goldoni par Mme Denis, la nièce de Voltaire. Voir entre autres « Détours et retours de l'ailleurs. Paméla en Italie, Paméla italienne en France », in Denis Bonnecase, François Genton (dir.), *Ferments d'ailleurs. Transferts culturels entre Lumières et Romantisme*, Grenoble, ELLUG, 2010, p. 251-270.

désordonné. Dès la liste des personnages, on comprend que Voltaire, comme Goldoni, prévoie de nombreux figurants (des sbires, des garçons de café et des valets pour Goldoni, « plusieurs Anglais qui viennent au café[26] » pour Voltaire) pour donner l'impression au spectateur d'être projeté dans la vie animée d'un café. Cela est encore plus vrai dans deux scènes où se mêlent des conversations. Dans la scène 8 de l'acte I du *Café* de Goldoni, Eugenio a perdu trente sequins au jeu et promet à Pandolfo de rembourser ses dettes ; parallèlement à cela, Ridolfo le cafetier, apporte un café à Eugenio, et commente le fait qu'il va être froid si le gentilhomme ne le boit pas. La superposition des répliques qui n'ont pas de rapport entre elles donnent à la scène une vivacité que l'on retrouve de façon encore plus évidente dans la pièce de Voltaire. Dans la scène 3 de l'acte I de *L'Écossaise*, « plusieurs personnes paraissent dans l'intérieur du café[27] » et les personnages « parlent tous quatre en même temps[28] ». On lit alors :

> Un interlocuteur : Va, s'il n'y avait rien de bon, tu perdrais le plus grand plaisir de la satire. Le cinquième acte surtout a de très grandes beautés.
> Le second interlocuteur : Je n'ai pu me défaire d'aucune de mes marchandises.
> Le troisième : Il y a beaucoup à craindre cette année pour la Jamaïque ; ces philosophes la feront prendre.
> Frélon : Le quatrième et le cinquième acte sont pitoyables.
> Monrose : Quel sabbat[29] !

La conclusion de Monrose, le lord écossais proscrit venu incognito à Londres, témoigne du brouhaha qui a lieu sur scène et que Voltaire recherche pour donner l'impression que le spectateur se trouve dans un vrai café. En partie inspirée par Goldoni, cette scène est un véritable tour de force dramatique ; si le café est un motif dramatique assez largement représenté dans le théâtre de société, comme en témoignent les œuvres de Collé et surtout de Carmontelle, il reste assez rare à la Comédie-Française au moment où Voltaire présente son *Écossaise*. L'impression de nouveauté confère ainsi à la pièce une certaine étrangeté.

D'autres éléments ont pu surprendre les spectateurs, et ce d'un point de vue scénographique. Dans *La bottega del caffè*, Goldoni indique dans la didascalie initiale que la scène représente une « petite place à Venise ou une rue assez spacieuse avec trois boutiques : celle du milieu est un café, celle de droite un salon de coiffure, celle de gauche une maison de jeu, et au-dessus des trois boutiques mentionnées, on voit quelques chambres appartenant à la maison de jeu avec des fenêtres donnant sur la rue[30] ». L'effet de passage d'une boutique à l'autre se retrouve d'une certaine façon

---

[26] *Ibid.*, p. 420.
[27] *Ibid.*, acte I, sc. 3, p. 424.
[28] *Ibid.*, p. 425.
[29] *Ibid.*, p. 425-426.
[30] *Commedie di Carlo Goldoni*, vol. XXII, Venezia, Girolamo Tasso edit, 1825, *La Bottega del caffè*, p. 4 : « *La scena stabile rappresenta una piazzetta in Venezia, ovvero una strada alquanto spaziosa con tre botteghe : quella di mezzo ad uso di caffè, quella a dritta, di*

dans la pièce de Voltaire car dans *L'Écossaise*, « la scène représente un café et des chambres sur les ailes, de façon qu'on peut entrer de plain-pied des appartements dans le café[31] ». On peut donc circuler d'un espace à un autre ; c'est du moins ce que recherche Voltaire. Or son désir n'est pas satisfait complètement car à la Comédie-Française, « on a fait hausser et baisser une toile […] pour marquer le passage d'une chambre à une autre[32] » ; il écrit ainsi à son fidèle ami d'Argental :

> J'ai à peine le temps de vous dire, mon divin ange, que vous me faites enrager sur *L'Écossaise*. Où est donc la difficulté de diviser en deux pièces le fond du théâtre ? de pratiquer une porte dans une cloison qui avance de 4 ou 5 pieds. L'avant-scène est alors supposée tantôt le café, tantôt la chambre de Lindane ; c'est ainsi qu'on en use dans tous les théâtres de l'Europe qui sont bien entendus. Le fond du théâtre représente plusieurs appartements : les acteurs sortent des uns et des autres, selon que le besoin l'exige ; il n'y a à cela nulle difficulté[33].

Ce qui est fait « dans tous les théâtres de l'Europe » ne l'est pas à Paris, comme si cette volonté de présenter un nouveau type de scénographie était encore trop étrangère aux yeux des spectateurs.

Il en va de même pour le caractère hybride de la comédie de Voltaire, qui peut apparaître comme un objet insolite si l'on se réfère aux normes esthétiques du moment. La pièce, on l'a vu, est satirique et les huées à l'encontre de Fréron pendant la première représentation – sans parler de l'évanouissement de son épouse –, montrent que ce que les spectateurs attendaient cette espèce de mise à mort dramatique. Mais il n'y a pas que cela : la pièce est aussi proche du roman sentimental, et présente des moments particulièrement pathétiques. Si certains personnages ont quelque chose de burlesque, comme Freeport ou Lady Alton, amoureuse et ridicule, d'autres sont marqués par une certaine forme d'héroïsme, à l'image du jeune Murray, ou de Lindane. Sans être à proprement parler une comédie sensible – ce que Voltaire détestait –, *L'Écossaise* est, selon le mot de Sylvain Menant, une « comédie sérieuse et sentimentale[34] ». Or ces innovations ont pu surprendre certains spectateurs. C'est peut-être ce qui explique que cette comédie ait donné lieu à plusieurs parodies foraines – alors que d'ordinaire, ce sont les tragédies, et non les comédies qui sont parodiées. Isabelle Degauque, spécialiste des parodies des tragédies voltairiennes, explique ce phénomène inhabituel en disant que les auteurs de *L'Écosseuse*, Poinsinet et Anseaume, « semblent […] blâmer l'altération de la comédie par l'exploitation du goût

---

parruchiere e barbiere, quella alla sinistra ad uso di gioco, o sia biscazza, e sopra le tre botteghe suddette si vedono alcuni stanzini praticabili appartenenti alla biscazza colle finestre in veduta della strada medesima. » (Je traduis).

[31] *L'Écossaise*, dans *Œuvres complètes de Voltaire*, *op. cit.*, acte I, sc. 1, p. 421.

[32] *Loc. cit*, note 1.

[33] Voltaire à d'Argental, 14 juillet [1760], Best. D9062.

[34] Sylvain Menant, *L'Esthétique de Voltaire*, Paris, SEDES, 1995, p. 49.

des larmes[35]. » Généralement garantes de l'orthodoxie dramatique, les parodies ne supportent donc pas le mélange générique que propose Voltaire dans *L'Écossaise*.

Mais il y a dans *L'Écosseuse* un autre élément qui retient notre attention : Poinsinet et Anseaume francisent les noms dans leur parodie : le frelon devenu Wasp au moment de la représentation à la Comédie-Française est rebaptisé « Moucheron » à la Foire, l'Écossaise Lindane se transforme en écosseuse Marianne, et Freeport prend dans la parodie le nom de Francport. N'est-ce pas là une façon de retirer à la pièce son caractère étranger ? N'est-ce pas là une façon de déconstruire la mystification de Voltaire ? Ces questions nous amènent ainsi à une dernière réflexion : les détours de *L'Écossaise*, par Venise, par Londres ou Édimbourg, constituent certes un voyage, mais un voyage littéraire, métatextuel : Venise, c'est Goldoni et ses réformes de la comédie qui séduisent tant Voltaire ; Londres, c'est Hume et les résonances philosophiques que charrie son nom. Il semble donc que ce qu'il y a d'étranger dans cette pièce, ce soit bien avant tout la culture européenne des Lumières.

L'Écossaise ne devait pas être jouée : elle l'a été parce que le public, excité par l'affaire des *Philosophes*, attendait une riposte – riposte qui ne pouvait venir que de l'acerbe Voltaire. Son succès s'explique parce qu'elle correspond exactement à cet horizon d'attente : les spectateurs ne sauraient être déçus par une pièce où le personnage du méchant est à ce point vilipendé. Chassé de la scène avant même la fin de la comédie, Frélon tient aussi du bouc émissaire : tous les autres personnages le haïssent, tous le méprisent, et sa sortie seule permet à l'ordre naturel et social de se rétablir.

C'est pourquoi, pour conclure, nous aimerions proposer une hypothèse : au-delà de l'intrigue anglaise, de la scénographie italienne ou des règlements de compte parisiens, il existe dans *L'Écossaise* encore un autre étranger : celui qui n'est pas un honnête homme, celui dont les mœurs ne correspondent en aucun cas à l'idéal bienveillant des Lumières, et cet étranger-là, il faut l'exiler. En faisant sortir Frélon de la scène, en humiliant le vrai Fréron présent dans la salle de la Comédie-Française, Voltaire ne fait pas autrement que le père maudit du jeune Murray aimé par Lindane. Le vrai Écossais de la pièce, le vrai banni, le vrai errant, c'est Frélon ; l'éternel étranger de la scène des Lumières, c'est donc bien à tout jamais Fréron lui-même.

Jennifer RUIMI
FNS Université de Lausanne

[35] Isabelle Degauque, « Un cas singulier : la parodie dramatique d'une comédie, Étude de *L'Écosseuse* de Poinsinet et Anseaume, parodie de *L'Écossaise* de Voltaire », in Russel Goulbourne (dir.), *Œuvres et critiques*, XXXIII, « Le théâtre de Voltaire », octobre 2008, p. 84.

ÉTRANGERS EN BANDE : VOYAGE DANS LA SUISSE DE RODOLPHE TÖPFFER

Dans *Feydeau*, *la machine à vertiges*, Violaine Heyraud rappelle l'importance du comique langagier chez le dramaturge, et singulièrement de ce comique qui joue des incompréhensions linguistiques, *a fortiori* entre Français et étrangers - les étrangers étant ici tous ceux qui ne parlent pas, ou ne parlent pas bien le français. Heyraud écrit ainsi : « les pataquès des étrangers, outre leur agrément spectaculaire indéniable, présentent l'avantage de refléter la langue : une faute de français est bien souvent reprise pour être corrigée[1] ». À l'appui de son argumentation, Heyraud relève chez Feydeau les soigneuses retranscriptions des accents, les fautes syntaxiques systématiques, mais aussi les reprises en mention et autres jeux sur les homophones qui créent le comique verbal chez Feydeau. Elle en conclut que ce comique fondé sur le langage des étrangers, et inséré dans un dialogue théâtral, peut aussi avoir pour fonction de « prendre en charge une réflexion sur la langue en tant que système[2] ». Ce genre de comique n'a évidemment pas été inventé par Feydeau : il fait depuis longtemps partie du répertoire des procédés théâtraux. Nous voudrions cependant ici revenir sur un devancier méconnu de Feydeau, que celui-ci ne connaissait sans doute d'ailleurs pas : le Suisse Rodolphe Töpffer. De façon troublante en effet, la représentation des étrangers et la retranscription de leur discours chez Feydeau semblent rencontrer de curieux échos chez Töpffer – Töpffer serait-il donc un plagiaire par anticipation de Feydeau ?

Le Suisse Rodolphe Töpffer (1799-1846) n'est généralement pas connu pour son travail de dramaturge. Si Töpffer est célèbre, c'est en effet plus pour son activité de critique d'art, de nouvelliste, de romancier, d'écrivain de récits de voyage, mais surtout de dessinateur : il est passé à la postérité pour ses « histoires en estampes » qui sont souvent présentées comme étant l'ancêtre de la bande dessinée. Les commentateurs, comme par exemple Philippe Kaenel[3], soulignent toutefois que ces histoires en estampes, de même, par exemple, que les « *progresses* » de William Hogarth, doivent beaucoup au genre théâtral : cette suite de séquences peut être vue comme une succession de scènes de théâtre. En outre, les cases reproduisent la perspective d'un cadre de scène. De même, la physionomie des personnages, dans ces images, doit beaucoup au jeu codifié et conventionnel des acteurs du temps, et en particulier aux traités de jeu théâtral de l'époque (Töpffer a d'ailleurs rédigé en 1845 un *Essai*

---

[1] Violaine Heyraud, *Feydeau, la machine à vertiges,* Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 382.
[2] *Ibid*., p. 380.
[3] Philippe Kaenel, « avant-propos », dans Rodolphe Töpffer, *Les Grimpions. Les Quiproquos. Théâtre.,* Lausanne, Genève, la bibliothèque des arts, « écrits et croquis n°2/ Société d'études töpfériennes », 2004, p. 6-7, p. 6.

de physiognomonie[4]). En tout cas, un fait est sûr : comme le fait remarquer Joël Aguet[5], le succès de ces histoires en estampes a éclipsé les autres œuvres de Töpffer, et singulièrement ses pièces.

Suisse, à une époque (celle de Voltaire ou de Rousseau n'était pas si lointaine) où le théâtre n'était guère florissant dans le pays, Töpffer a commencé, jeune étudiant, par faire beaucoup de théâtre amateur en tant qu'acteur. À ce titre, nous disent les témoins de l'époque, il semblait briller particulièrement dans l'imitation des accents[6]. Si les « histoires en estampes » sont des pantomimes, le théâtre de Töpffer est un théâtre verbal, sonore ; c'est bien un théâtre de la parole, comique, qui tire des effets certains du langage, et en particulier du langage des étrangers, puisque Töpffer lui-même, du plateau, a pu en tester les effets. Lors d'un séjour à Paris entre 1819 et 1820, Töpffer s'est d'ailleurs gorgé de théâtre français, qu'il a vu, mais aussi *entendu*, et en particulier dans ses spécificités linguistiques, voire onomastiques.

Töpffer aurait rédigé en tout et pour tout une douzaine de pièces, comme il l'écrit dans une lettre à Sainte-Beuve datée du 29 décembre 1840[7]. Le conditionnel prend ici tout son sens : si le théâtre de Töpffer est peu connu, il y a à cela une excellente raison. Les pièces de théâtre de Töpffer, de fait, n'étaient en rien destinées à être publiques. En premier lieu, la situation du théâtre en Suisse n'était pas propice à la diffusion. En outre, les pièces de Töpffer sont des pièces de circonstance, destinées à un circuit amateur : il écrit pour les élèves de sa pension, ou à l'occasion d'évènements familiaux.

Représentées peu de fois, dans un cadre privé ou particulier, les pièces de Töpffer n'ont pas été publiées du vivant de l'auteur. Elles l'ont été plus tard, à la faveur du soutien de la Société d'Études Töpfférienne : de nos jours, les pièces sont éditées au sein des œuvres complètes de Töpffer, qui comptent un volume dédié au théâtre[8]. Il existe également un petit livre qui regroupe deux pièces de Töpffer, paru à la Bibliothèque des Arts[9]. Avant cela, seule une pièce, *L'Artiste,* avait été auparavant publiée à part, en 1945, chez Skira[10]. S'il existe un petit ouvrage sur le théâtre de Töpffer, paru dans les années 1940 (celui de Paul Chaponnière, *Töpffer et son petit*

---

[4] Philippe Kaenel, « Les formes du spectacle dans les récits graphiques : autour de Rodolphe Töpffer », *Neuvième art 2.0 : Bande dessinée et théâtre* (http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article935) (article de mai 2015).
Philippe Kaenel, membre du comité de la *Société d'études töpfférienne*s, est un des meilleurs spécialistes de Töpffer.

[5] Joël Aguet, « Portrait de Rodolphe Töpffer en auteur dramatique », postface au livre cité ci-dessus, pp. 167-190, p. 167. La plupart des renseignements sur les pièces de Töpffer viennent de cette postface, enrichie d'une bibliographie très complète.

[6] Cité par Philippe Kaenel, article cité, cf. *supra*.

[7] Cité dans Rodolphe Töppfer, *Théâtre,* Genève, Société d'études töpfférienne, 1981, introduction par Jacques Buenzod, p. V, note 1.

[8] Voir *supra.*

[9] Voir *supra.*

[10] Rodolphe Töppfer, *L'Artiste,* Genève, Skira, 1945.

théâtre[11]), la redécouverte du théâtre de Töpffer est à dater des années 1980, grâce aux efforts conjoints de Jacques Buenzod et Jacques Droin.

Jusque là en effet le théâtre de Töpffer n'était guère considéré : ainsi, pour Jacques Buenzod, pourtant éditeur du théâtre de Töpffer dans les œuvres complètes, ces pièces ont surtout une valeur de « document[12] ». En 1886, Auguste Blondel qualifiait ces pièces de « bouffonneries[13] » ; et quelques décennies plus tard Paul Chaponnière soutenait encore que ces pièces étaient des « amusettes récréatives[14] ». Ce théâtre est tout juste redécouvert de nos jours : ainsi, nous apprend Thierry Groensteen[15], *Les Aventures de Monsieur Coquemolle* a été joué en 1999 et en 2007 dans une mise en scène de Maurice Gabioud, tandis que François Rochaix, en 2004, s'emparait des *Quiproquos,* des *Grimpions* et de *M. Briolet ou le dernier voyage d'un bourgeois* au Théâtre de Carouge (d'autres écrits de Töpffer ont été montés au théâtre, comme *Les Amours de Monsieur Vieux Bois*). Le théâtre de Töpffer est toutefois plus connu en Suisse qu'en France : Töpffer est en effet pour les lecteurs français un étranger ; et ses pièces sont écrites en suisse romand, avec les particularismes de langue qui s'y rattachent.

Les pièces de Töpffer ont donc *a priori* été écrites entre 1829 et 1832, et celles qui ont été publiées sont au nombre de six, si l'on se réfère au volume « théâtre » des œuvres complètes (on en aurait donc « perdu » la moitié). On peut distinguer entre « folies » d'un côté et « comédies de caractère et de mœurs » de l'autre. Appartiennent à ce dernier genre *L'Artiste,* satire du monde artistique, *Les Grimpions,* critique des ambitieux, de ceux qui veulent « grimper », et *Les deux amis*. Au premier genre appartiennent *M. Briolet ou le dernier voyage d'un bourgeois, Les Aventures de M. Coquemolle, Les Quiproquos* et *M. du Sourniquet.* On peut mentionner également le potache *Didon* inséré dans le volume théâtre en 1981, qui est un pastiche de poème dramatique. Les pièces de Töpffer sont grandement inspirées des classiques, et de Shakespeare ou Molière en particulier. Selon Joël Aguet, on peut trouver des inspirations communes entre certaines pièces de Scribe (*Les Bains à la papa,* 1819, *Le Spleen,* 1820, et *L'Hôtel des Bains,* 1820) et certaines pièces de Töpffer, car tous deux ont recours à ce lieu pratique, et propice aux croisements improbables de personnages divers que sont l'auberge et l'établissement de bains[16]. *Les Quiproquos,* qui se passe dans un hôtel où personne ne sait retrouver sa chambre, comme l'indique le pluriel du titre, fait farouchement penser à Feydeau.

Parmi ces pièces, quatre comportent des étrangers et des effets comiques liés à la langue : *L'Artiste,* comédie en 1 acte et en prose de 1828*, M. Briolet ou le dernier*

---

[11] Paul Chaponnière, *Töppfer et son petit théâtre,* Genève, Skira, 1943.
[12] *Op. cit.* , 1981, p. V.
[13] Cité par Joël Aguet, *op. cit.,* p. 168.
[14] *Ibid.*
[15] Thierry Groensteen, « Théâtre », *Neuvième art 2.0 : Bande dessinée et théâtre*, (http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article949) (article de juin 2015).
[16] Le procédé n'est pas proprement théâtral, en ce sens qu'il se trouve déjà chez Boccace ou Chaucer, qui, il est vrai, « théâtralisent » aussi leurs récits.

voyage d'un bourgeois, comédie en 2 actes et en prose de 1829, *Les Aventures de M. Coquemolle,* folie en 3 actes et en prose de 1829 également *et Les Quiproquos,* folie en un acte de 1832. De façon grossièrement schématique, on pourrait dire que deux catégories d'étrangers occupent le théâtre de Töpffer. Présents dans quatre pièces, les Anglais. Les autres étrangers sont les « Bédouins » et, plus minoritairement, les Allemands.

L'anglais tel qu'ils le parlent[17]

Présents dans quatre pièces de Töpffer, les Anglais se retrouveront chez Feydeau dans *Le Dindon,* ou chez Flers et Caillavet dans *l'Habit vert*, ou encore chez Tristan Bernard dans *L'anglais tel qu'on le parle.* Chez Töpffer, la représentation est stéréotypique : l'Anglais est nommé … « l'Anglais » dans *Les Quiproquos* : il est donc réduit à sa seule nationalité. Dans *M. Briolet* et *L'Artiste*, il est nommé « Milord », sans que l'on sache vraiment si c'est le même personnage qui passe d'une pièce à l'autre, ou si c'est un « type » reconnaissable à son seul titre. De fait, le personnage de l'Anglais chez Töpffer n'a pas de psychologie. Il n'existe que par son seul langage, sa « parlure » (ce qui en fait un personnage de théâtre au plein sens du terme), et par quelques traits « culturels » : son caractère « bilieux » ou spleenétique, vieille référence aux humeurs, une certaine arrogance et un insularisme non moins certain, ce qui est particulièrement vrai pour le consul (anglais) des *Aventures de Coquemolle*, qui abandonne à leur triste sort Coquemolle et son domestique Jaquot, car ils ont comme défaut rédhibitoire de ne pas être anglais (le théâtre de Töpffer est à ce titre aussi un théâtre satirique). Le Consul ne fait d'ailleurs qu'une brève apparition dans la pièce, et il est lui aussi réduit à un trait distinctif, ici sa fonction – il est également doté des mêmes « tics » de langage que ses compatriotes.

Pas d'anglophobie notoire chez Töpffer toutefois : ses Anglais sont des personnages sympathiques ou antipathiques, selon le sens de la pièce : dans *Les Quiproquos,* le pauvre Anglais devient le bouc-émissaire idéal, les autres personnages le confondant toujours avec quelqu'un d'autre, et se déchainant en permanence sur son corps (les quiproquos, en l'occurrence, sont favorisés par l'expression déficiente de l'Anglais : on le rase, on le saigne, on lui fait prendre de la rhubarbe, car il échoue à exprimer *correctement* ce qu'il veut, ou plutôt, on échoue à le comprendre). Dans d'autres pièces en revanche l'Anglais est le *deus ex machina* plutôt sympathique. On sait que Töpffer se réservait souvent ces rôles d'Anglais lorsqu'il jouait ses pièces : s'il imitait à la perfection les accents, il a pris soin de retranscrire très

[17] Le théâtre de Töppfer étant peu connu, nous avons fait le choix d'insérer à la fin de cet article un exemplier. Il nous a paru intéressant de citer longuement les pièces, pour que les lecteurs et lectrices mesurent le potentiel comique de ce théâtre. La graphie et la typographie, parfois étranges, ont été conservées : Töppfer note les accents genevois, et utilise parfois des orthographes archaïques. Le texte des *Quiproquos* est pris dans l'édition 2004, les autres textes sont issus du théâtre complet de 1981.

scrupuleusement la façon dont il voulait que ses Anglais parlent. Soulignons aussi, par ailleurs qu'il y a parfois des Anglais dans les pièces… qui parlent un excellent français, ainsi de Dudding et d'Emilie, dans *M. Briolet* : peut-être cela est-il dû au fait que Töpffer devait se reposer sur des acteurs non professionnels et que leur donner un rôle avec accent aurait été risqué : tous les effets comiques auraient alors été perdus, et la pièce serait devenue, au pire, ridicule.

Comme nous venons de le dire, il n'en demeure pas moins que la façon de parler des Anglais est, dans les pièces de Töpffer, retranscrite avec une grande rigueur. C'est un véritable système que Töpffer met en place – il n'est guère possible de le prendre en flagrant délit d'erreur ou d'incohérence. Les règles linguistiques que Töpffer applique à l'anglais de ses personnages semblent extrêmement logiques, et fondées en raison.

Ainsi, si nous nous penchons sur la phonétique (nous renvoyons à l'exemplier) : « fille » devient « file », « parler » devient « paaler », « du » devient « diu », « une » devient « iune », « vous » devient « vos ». Dans le premier cas, la prononciation correcte [ij] se transforme en prononciation « incorrecte » en [il], les Anglais échouant à reproduire le « yod » ; le phonème « r » est remplacé par un doublement de la voyelle qui le précède, le « r » français étant réputé imprononçable pour les Anglais ; même sort pour le « u » et le « ou » français, ramenés par l'Anglais à une prononciation pour lui plus « naturelle ». Mais on notera également que « tout » devient « tute » (et non « tot »), que « oui » devient « uï », et que la prononciation « huit » est impossible pour les Anglais (et pour certains francophones) : « du huit », qui contient en outre un hiatus, devient « devit » ou « du vite ». Les Anglais de Töpffer acclimatent donc les sons du français (ou du suisse romand) en les tirant vers ce qui leur semble le plus proche dans leur langue. Lorsque le mot anglais et le mot français sont proches, ils sont échangés, ainsi de « chamber » qui remplace « chambre », ou de « money » qui remplace « monnaie ». Dans le premier cas, si la graphie diffère peu, on suppose une prononciation extrêmement différente ; dans le second cas, les deux mots sont sans doute prononcés de façon presque semblable alors que la graphie est différente. De façon générale, l'Anglais ne sait pas prononcer les doubles consonnes et préfère rétablir l'ordre voyelle consonne par un phénomène de métathèse : « Enguelterre » pour « Angleterre », « voter » pour « votre » (on trouve une occurrence d'oubli de ce phénomène dans *les Quiproquos*, où l'Anglais dit « votre femme[18] »).

En ce qui concerne la grammaire, l'Anglais de Töpffer éprouve de grandes difficultés avec la place des pronoms, et avec les pronoms toniques ou atones : « donner moi » pour « me donner », « je disé vos » pour « je vous disais », « je ne connoissé pas vos » pour « je ne vous connais pas ; « je prené cet » pour « je prends celle-ci » ; la grammaire française se calque ici sur la grammaire anglaise. L'Anglais propose de même une conjugaison simplifiée, avec la même forme pour tous les verbes, et une désinence semblable en « é » pour tous les verbes : « jé été, » « je comprené », « je disé » : là encore, c'est le système anglais qui est grossièrement reproduit, avec

[18] *Les Quiproquos*, *op. cit.*, p. 103.

un mécanisme de simplification, puisque les verbes n'ont même pas de « s » à la troisième personne. De façon là encore assez attendue l'Anglais ne maitrise pas les genres des substantifs, disant souvent « il » pour « elle », ce qui n'est pas sans engendrer des effets comiques (« voter femme il est allé ») ; il dit également une « rate » pour un « rat ». Ces « erreurs » sont des jeux de langue qui deviennent prétextes à des jeux sur le genre : ainsi, on sourit à la question dans *les Quiproquos* : « Où est l'hôtesse ? », à laquelle Jaques répond « C'est moi[19] ». On notera aussi que Töpffer est décidément très en avance sur son temps, puisqu'il écrit en inclusive, toujours dans *les Quiproquos* : « la maitresse et le maitre[20] ». Enfin, Töpffer laisse parfois trainer sciemment des anglicismes : dans les *Quiproquos* toujours on relève ainsi « medecine[21] » pour « médicament », le mot « médecine »/ « medecine » étant un faux ami en français. Il est à noter que l'Anglais tente toujours, courageusement, de parler dans l'autre langue, ou la langue de l'autre, ce qui produit le comique, sauf quand il est vraiment las, ainsi de ce : « Oh ! I shall never have my room » présent dans *Les Quiproquos,* ce qui constitue une phrase anglaise résolument correcte. C'est en effet dans les moments de désarroi que le natif revient vers sa langue maternelle, comme quand le pauvre Anglais des *Quiproquos*, encore, se voit victime d'une « machinery » et qu'il répète « what is that ? », la « machinerie » (le mauvais tour) devenant la boisson qu'on lui a fait boire et qui lui cause bien des désagréments (en un sens, cette boisson est en effet une sorte de « machine »/ « machinery » de théâtre qui produit un effet théâtral, spectaculaire). Pareil retour vers la langue ou la matrice maternelles s'observe dans les moments de joie, comme dans *l'Artiste*.

D'autres jeux linguistiques s'exercent sur les homophones et les paronymes. L'Anglais des *Quiproquos* confond « l'accouchée » et « la couchée », la « rhubarbe » et la « barbe », un autre, dans *M. Briolet,* « débauche » et « débouche » - confusions lourdes de sens et génératrices de quiproquos farcesques. Autre jeu, celui sur le sens littéral et le sens figuré. Quand l'Anglais dit : « vos été iune cochon », le domestique interprète littéralement cette phrase comme un désir de la part de l'Anglais de manger du cochon. Si le domestique confond être et avoir, l'Anglais ne confond pas la viande cochon (« pork ») avec l'animal sur pattes (« pig ») : la confusion aurait été impossible dans sa langue, la phrase ne peut avoir d'ambiguïté pour lui. Dans *Les Quiproquos* enfin*,* s'exerce un jeu farcesque sur le bas corporel, les personnages peinant à identifier les toilettes : quand Raclet lui demande les « curiosités » de l'endroit (les choses à voir), le domestique comprend sans doute « cabinet de curiosités », voire… « cabinet » tout court. L'Anglais, victime d'une prise de rhubarbe intempestive, cherche de même « l'endroit nécessaire », la « commun », tentant la métaphore et la périphrase, en vain. Comme plus tard chez Feydeau, les étrangers servent à montrer que le langage échoue parfois dans sa fonction de communication et en devient un système « absurde » qui ne renvoie plus qu'à lui-même.

---

[19] *Ibid.*, p. 95.
[20] *Ibid.*, p. 96.
[21] *Ibid.*, p. 131.

Le bédouin tel qu'on le parle (ou pas)

À la différence des Anglais, les Bédouins se trouvent dans une seule pièce de Töpffer, intitulée *Les Aventures de Coquemolle*, sorte de pastiche de drame oriental. Coquemolle, qui se prend pour un noble, et est désespéré, à ce titre, de ne pas avoir d'héritier mâle, fait naufrage, avec son domestique Jaquot, sur une côte inconnue, sans doute barbaresque, en tout cas sablonneuse. Il est assez content d'avoir laissé Madame Coquemolle se noyer, y voyant une possibilité de se remarier et donc d'engendrer avec une femme plus douée, plus aimable ou plus jeune un héritier mâle. Abandonnés après la tempête sur le sable de cette île, ce nouveau Prospero et son Ariel de fortune croisent une série de personnages qui pourraient leur venir en aide, à cette différence près qu'ils sont tous étrangers (ce qui n'est guère étonnant quand on fait naufrage et qu'on échoue sur un rivage inconnu) et qu'ils parlent tous donc une autre langue que le français ou le suisse romand. Coquemolle et Jaquot rencontrent ainsi tour à tour un homme avec un chameau, appelé le « Maure », qui s'avère être un bédouin qui parle bédouin (dit Coquemolle), des chasseurs allemands, et un consul anglais. Coquemolle et Jaquot, pendant tout le premier acte, dans une mécanique implacable de comique de répétition, échouent à se faire comprendre de tous ces personnages, même si Coquemolle se targue de parler le bédouin, en plus du français/romand.

Comme Töpffer le sait très bien, les Bédouins ne parlent pas vraiment « bédouin », mais un arabe bédouin, donc une forme d'arabe dialectal qui se rapproche de dialectes sédentaires locaux. On apprend par la suite que Coquemolle et Jaquot vont être transférés à Alger, et vendus au marché aux esclaves pour le compte du sultan Moustacha ; on ajoutera qu'il y a peu de Bédouins au Maghreb, et que donc cette géographie est fantaisiste, et souligne la suffisance de Coquemolle, sorte de Georges Dandin, ou de M. Jourdain, qui se vante « d'avoir de la lecture », mais qui en fait n'en a pas.

Le « bédouin » du Bédouin, qui est par ailleurs appelé plus justement, et plus théâtralement « Maure », dans la distribution, est donc sans doute la seule langue « inventée » dans la production de Töpffer. Töpffer, dans cette « folie », s'amuse d'un folklore pseudo-oriental qu'il va trouver par exemple dans les *Lettres persanes,* ou dans les turqueries de Molière, avec son Mufti et son mamamouchi (on ne peut que sourire à l'emploi, forcément intertextuel, du terme de « truchement », que Coquemolle, d'ailleurs, ne comprend pas, preuve qu'il n'a pas de lecture, ou qu'il a oublié son Molière, contrairement à Töpffer[22]).

La pièce comporte aussi des jeux sur d'autres langues, l'anglais et l'allemand. L'anglais du Consul obéit aux mêmes règles que celles relevées ci-dessus pour les autres pièces : « vos » pour « vous », « pouvé » pour « puis », mais le Consul sait

[22] D'autres clins d'œil se trouvent sans doute aussi dans l'emploi de la monnaie (les 40 « pistoles ») et dans le « Que diable peut-elle faire là dans une côte maritime ? », voir exemplier.

désormais conjuguer « correctement » le verbe « être ». On notera d'ailleurs que le Consul parle parfois parfaitement français, ainsi dans : « mais à Alger vous serez vendu », qui doit en effet garder toute sa force « comique », qui ne relève pas de la langue, mais du sens. Quant à l'allemand des Allemands, il est aussi très correct car les Allemands ne se hasardent pas à parler français : le « was wollen sie », qui occasionne de la part de Coquemolle cette réponse : « scie scie, quelle scie » est une plaisanterie qui se poursuit sur plusieurs pages. Ici, c'est donc le francophone qui comprend et parle mal la langue de l'autre : on se demande comment Coquemolle peut confondre « Sie », qui se prononce en \zi\ avec « scie » qui se prononce \si\, à moins de considérer, en effet, qu'il a seulement de la lecture, et ne sait donc que *lire* les langues étrangères qu'il a sous les yeux. L'effet est en tout cas indubitablement comique pour les spectateurs et les spectatrices. On note aussi que, maitrisant sa seule langue, Coquemolle rapproche ce \zi\ qui n'a pas d'équivalent en français de ce qui est le moins loin, à savoir \si\, avec ce rapprochement S/Z qui provoque presque un frisson barthien.

Venons-en au bédouin du bédouin. Le bédouin prononce quelques phrases éparses dans la pièce, dont la signification reste quelque peu opaque : « Casicum belal », « parsico velata péruchim coincoin », « rusqueni pa ta fam », et « couscousou Baritim, carotti carotti ». Ce bédouin tient plus du romand de cuisine (exotique) que des créations langagières de Molière, par exemple, qui se reposait beaucoup sur le latin quand il faisait parler le mufti et les Turcs (« se ti sabir/ti respondir/se non sabir/tazir, tazir/Mi star mufti/ti qui star si ?/non intendir/tazir, tazir »). Le « casicum » pourrait être une sorte de « capsicum », soit un piment vert, « belal » pourrait être une variante de « Bilal », à moins que « casicum belal » soit une variante locale de « casus belli » ; le « parsico » pourrait être l'italien « persico », soit la perche, « velata » pourrait être latin, « péruchim » serait un « persuchim » hébreu égaré. Seuls « ta fam », « carotti », « coincoin » et « couscousou » semblent faire sens, mais séparément, et non à l'aune d'une phrase.

Comme il l'a fait pour l'allemand, Coquemolle tente de comprendre cette langue étrangère en s'accrochant à ce qui sonne français : « couscousou baritim » se traduit ainsi pour lui par « sur la côte maritime », alors que, comme le fait remarquer Jaquot, on entend davantage « couscous » que « côte » - il reste juste à imaginer ce qu'est un « couscous maritime » - un couscous de la mer ? C'est ici l'exégèse linguistique pédante et erronée de Coquemolle qui provoque le rire du spectateur et de la spectatrice. Il est plus avisé quand il devine que « carotti » veut dire « carottes », avant de penser plus tard, contre toute logique, que les antilopes sont en fait des carottes, ou l'inverse : « C'est je parie ce que l'autre appelait des carottes. Et comment est-ce fait, ces antilopes ? ». Les « carottes » sont d'ailleurs l'objet de jeux de mots tout à fait intéressants : « Je ne vois point de carottes. – Je ne vois pas même ma femme », dit Coquemolle, tandis que Jaques s'étonne de ce qu'on puisse trouver des carottes dans du sable grillé (les carottes des sables existent pourtant bien). Plus tard, Coquemolle reprend les paroles du Bédouin. L'effet comique est décuplé quand Coquemolle répète, hors de propos et sans les comprendre, et en agglutinant deux répliques (phrases ?) différentes « couscousou baritim coincoin ». Si les phrases n'avaient pas

de sens en elles-mêmes, elles en avaient dans la bouche du Bédouin. Ici, elles n'en ont plus du tout.

À dire vrai, Coquemolle se targue de parler trois langues : le français, le bédouin, et « une autre dont je ne sais pas bien le nom », qui est en fait l'allemand. À cela, Moustacha, qui parle un français, ou un romand extrêmement châtié, réplique d'un air dédaigneux : « Tout cela se réduit donc au français ». En effet, Coquemolle dessine ici le type du monoglotte eurocentré, sorte de prototype, encore une fois avant l'heure, du « colonisateur », prompt à voir du bédouin dans tout indigène, même si le portrait se fait parfois plus nuancé. Ici encore en effet, on ne peut que souligner le côté visionnaire de Töpffer, qui fait dire à Raclet, dans *Les Quiproquos* : « il est étonnant que le séjour des étrangers, comme les progrès de l'enseignement mutuel, n'ait pas apporté un développement plus sensible dans les facultés intellectuelles de ces indigènes[23] » - les indigènes étant ici les Suisses, mais surtout les domestiques. De même, Coquemolle, alors même que le « Maure », vole les malles des voyageurs, ce qui réactive un stéréotype raciste, s'exclame : « Ah ! quelles gens ! J'aime mieux un bédouin que çà - Qui irait croire qu'un grand pays comme l'Afrique soit peuplé d'une pareille canaille. Ça n'est pas plus civilisé qu'un chinois » (exemplier) : on est toujours l'indigène, ou le civilisé de quelqu'un d'autre – ou son barbare. Il nous faut d'ailleurs souligner que le ridicule Coquemolle est bien français, et non suisse : il est, comme il aime à le rappeler, féru de sa fabuleuse généalogie, natif de Thonon, dans le Chablais.

Toutefois, les difficultés linguistiques que Coquemolle rencontre ne sont pas dues aux seuls étrangers. Coquemolle en perd parfois son latin, ou plutôt son français/romand : il ne comprend pas « truchement », ni « antilope », ni « mécréant », des mots un peu « recherchés », qu'il avait pourtant compris auparavant dans la pièce. Il essaie de communiquer avec un muet, alors que Jaques lui rappelle avec sagesse que : « S'il est muet, comment voulez-vous qu'il réponde ? » (et Coquemolle de répondre : « C'est juste. - Je ne songeais pas à ce cas là. Que diable allons-nous faire ? »). Cette incommunicabilité, cette faillite du langage rappelle évidemment les procédés de Feydeau, comme lorsque les enfants de Moustacha, qui parlent également un superbe français, font semblant de ne pas le parler, et hurlent à Coquemolle : « QUI QUE RI QUI[24] », singeant un cri d'animal. On trouve d'ailleurs dans *Coquemolle* un calembour que Feydeau aura beau jeu d'utiliser plus tard, dans *La Dame de chez Maxim,* le jeu de mot sur « ta femme » ou « ma femme ». Les deux mots, collés ensemble, deviennent un nom propre chez Feydeau, et s'orthographient « ta fam » chez Töpffer, dans la langue du bédouin, ouvrant un autre sens pour Coquemolle.

En un sens, la pièce laisse presque la place à une réflexion philosophique sur le langage dans la mesure où Moustacha renomme Coquemolle, qui perd donc son appendice, « molle », ou mou, et redevient « coque » : « on t'appellera Coque, par abréviation[25] ». Le pacha oriental, ici, inverse le geste des colonisateurs qui

[23] *Les Quiproquos*, *op. cit.*, p. 120.
[24] *Coquemolle*, *op. cit.*, p. 219.
[25] *Les Quiproquos*, *op. cit.*, p. 104.

renomment leurs indigènes. Mais, éructe Coquemolle : « celui qui m'appellera Coque, je l'appellerai poule » : une sorte de régression langagière s'opère, à l'aune du « QUI QUE RI QUI » précédemment cité. Les animaux pépient dans la basse-cour (du pacha). Le langage se bestialise et déshumanise les individus. Quant à Coquemolle, il se prend les pieds dans le beau langage, ainsi quand il se vante d'« être aux pieds du sexe », ce qui peut être assez acrobatique.

Mais quelle langue parlez-vous donc ?

Pour poursuivre cette idée, le personnage de l'Anglais est aussi utilisé pour mettre en évidence l'impossibilité radicale de se comprendre. Dans *Les Quiproquos,* M. Raclet, professeur, découvrant qu'il y a un Anglais dans l'hôtel, engage son élève Ernest à parler avec le « natif », ce que fait Ernest, d'ailleurs de façon absolument correcte. Las, l'Anglais s'obstine à ne pas comprendre quand on lui parle sa langue, arguant qu'on ne l'a pas présenté au jeune homme : « Disé lui, s'il vos plait, dans voter langue maternelle, et paternelle aussi, qu'en Enguelterre, il été une impertinence, de paaler quelqu'iune, quand on n'avé pas été présenté lui, et que ce n'été pas comme en France, où tute monde il causé à tute le monde… Disé lui » (exemplier). Le discours indigné de l'Anglais fait aussi affleurer l'arbitraire, ainsi quand il souligne que la langue est tout à la fois maternelle *et* paternelle. Il n'en reste pas moins que, refusant de parler à quelqu'un qui ne lui a pas été présenté, mais qui ne peut lui être présenté que par la langue, l'Anglais refuse d'emblée toute communication et la bloque. Plus tard, il dit : « je défendé vos de paalé moi quand je dise rien à vos », voulant être à l'origine de toute interaction. Plus loin encore, estimant que Raclet est responsable de tous ses maux, l'Anglais s'en prend à lui, et le dialogue tourne en rond : ce n'est pas tant ici qu'un refus absurde de l'interaction que la faillite du langage qui est mise en évidence. Raclet s'exclame ainsi : « votre langage m'est tout à fait incompréhensible[26] » et « je vous somme de laisser ce langage indécent[27] », tandis que l'Anglais le somme de se taire :

> L'Anglais – taisé vos, pétit loquace
> Mr Raclet – je me tairai en vertu de mon libre arbitre et non point…
> L'Anglais – Taisez vos !
> Mr Raclet – Je répète…
> L'Anglais (*frappant du pied*) – Taisez vos, Diabell[28]

Ce dialogue laisse affleurer cette fois non l'arbitraire des langues mais une impossible réconciliation des cultures : « vos été iune vilaine pétite française[29] » conclut

[26] *Ibid.*, p. 145.
[27] *Ibid.*, p. 146.
[28] *Ibid.*, p. 147.
[29] *Ibid.*, p. 146.

l'Anglais, décidant de mégenrer son interlocuteur. Le langage verbal est bientôt remplacé par un autre langage, idiosyncratique, si l'on considère que la boxe est forcément anglaise : « taisé vos, ou je boxé vos, sotte[30] ». Dans les *Quiproquos*, il n'est pas trop d'un juge pour rétablir l'ordre dans le chaos babélien, non sans que soit ajoutée une erreur d'interprétation : Raclet fait confiance à la justice de son pays, mais l'Anglais explique l'affaire avec ses mots, et « confond » « communs » et « commune » : le juge entend « a troublé la commune[31] » et à ce titre condamne Raclet. Le juge lui-même n'entend plus la langue commune.

Il y a aussi en effet dans les comédies de Töpffer d'autres jeux de langage propices à comique, qui ne se déroulent pas à proprement parler entre « étrangers ». Töpffer reproduit ainsi, chez ses paysans, un trait caractéristique du langage familier de la région de Genève, à savoir le remplacement par « y » des pronoms le/la, ainsi de « j'y vas quérir », dans *Les Quiproquos.* Autre effet plus facile et plus universel, les domestiques qui ne comprennent pas certains mots « difficiles », comme Jaquot dans *les Aventures de Coquemolle* qui dit « nogat » pour « renégat » et « quiffe » pour « esquif » ou le Barbier dans *Les Quiproquos* qui comprend « asmatique » au lieu de « synallagmatique ». Enfin, Töpffer sait aussi tirer des effets comiques de heurts entre des « parlures » différentes. Dans *Coquemolle* encore, pour parler à Juliette, la belle captive qu'il suppose être orientale, mais qui, comme son nom l'indique, est une captive occidentale amoureuse de son Roméo (qui ne s'appelle pas Roméo), Coquemolle pastiche un style pseudo-oriental, rempli de métaphores florales et fleuries, dans le style supposé des *Mille et une nuits* ou de Saadi (« l'esclave du bouquet de lys et de roses qui est en face de mon œil droit »). Enfin, lorsque Coquemolle, au contraire, parle à sa femme, rescapée des eaux, mais en proie à une légitime jalousie, la querelle, ou la scène de ménage, topique du théâtre, juxtapose deux styles langagiers qui entrent en conflagration, provoquant le rire :

> - Mme COQUEMOLLE : A présent avisez-vous Monsieur de faire l'Oriental ! – Dites sur le champ où est cette petite personne.
> - COQUEMOLLE : Ce bouquet de jasmin ?
> - COQUEMOLLE : Cette créature.
> - COQUEMOLLE : Cette rose à peine éclose ?
> - Mme COQUEMOLLE : Cette syrène maudite, parlez.

Au terme de cette étude, revenons à nos interrogations initiales : non, Feydeau n'a pas plagié Töpffer. Il est peu probable qu'il ait jamais eu connaissance de ce théâtre, resté inédit. Il s'agirait donc d'un type de plagiat par ignorance. Töpffer, de son côté, est en revanche un plagiaire par anticipation de Feydeau. Ou plutôt, comme le rappelle Jean-Pierre Thibaudat dans un article de *Libération* qui revient sur les mises en scène de François Rochaix des textes de Töppfer, il est le « chaînon

[30] *Ibid.*, p. 148.
[31] *Ibid.*

manquant entre Molière et Courteline ou Labiche[32]». De façon troublante, les mêmes procédés se retrouvent en tout cas chez Töpffer et chez Feydeau, et chez bien d'autres dramaturges dits comiques. Si Violaine Heyraud voulait voir dans la folie (langagière) de Feydeau une réplique, d'ailleurs inconsciente, puisque Feydeau ne les avait pas lus non plus, de Freud et de Saussure, il est difficile de savoir où Töpffer a pu prendre son inspiration, en dehors de ses fameux devanciers : à moins que ce ne soit de sa position de professeur, attentif à la langue, et aux autres.

Corinne FRANÇOIS-DENÈVE
Université de Bourgogne
C.P.T.C

[32] Jean-Pierre Thibaudat, « Töpffer brûle les planches », *Libération,* 3 avril 2004 (https://next.liberation.fr/culture/2004/04/03/topffer-brule-les-planches_474828).

EXEMPLIER

1. L'ANGLAIS DE TÖPFFER

Extrait 1 : *L'Artiste,* 1828, pièce en un acte et en prose

SCÈNE XXXII : DUBOURG, Mr ROSTAN, MILORD

MILORD (*allant au tableau*) : Bondjor, Mister Diuborg.
DUBOURG : Bonjour Milord… (*à Rostan.)* M. Rostan voici Milord qui a à me parler sur une affaire particulière voyez-vous…vous le gênez, il n'ose rien me dire…
MILORD : Very beautiful !
Mr ROSTAN (*à Dubourg)* : Vous croyez… Eh dites-moi ce tableau l'occupe bien.
DUBOURG : c'est une contenance…
Mr ROSTAN : Vraiment ! Voyez un peu comme ce tableau lui plaît.
DUBOURG (*avec* impatience) : Du tout , il ne lui plaît pas.
MILORD : Où est Mister Derwall, Mister Diuborg, je voulais payer lui cette tableau.
Mr ROSTAN : Ah voilà le secret ! cher voisin je ne bouge pas d'ici. Je fais haro sur l'argent. Le loyer avant tout, comme vous disiez fort bien ??? Tenez, voici M. Dorval qui nous mettra d'accord.
DUBOURG (*à* part) : La proie m'échappe !... Maroufle de Rostan. Il me le paiera… (*à Dorval qui entre.*) Mr Dorval, vous connoissez nos engagemens. Je ne dis que cela.

SCÈNE XXXIII : Mr ROSTAN, DUBOURG, DORVAL, MILORD

MILORD : Bondjor, Mr Derwall, je suis bien aise que je vous voi. Je voulais payer vous cinque mille francs et demander iune autre pour le même money.
DORVAL : Je pense Monsieur que vous vous trompez… Malheureusement pour ces messieurs personne ne me doit…
Mr ROSTAN (*à part.*) Allons ! Il va refuser !… (*à Dorval.*) Monsieur vous doit, et vous me devez, c'est tout simple.
DUBOURG (*à Rostan*) : La peste vous crève !
DORVAL : Ah ça, Messieurs, qu'est-ce que tout cela signifie...
MILORD : Je disé le chose à vous. Je voulais avoir cette tableau... et Mister Diuborg a demandé moi cinque mille francs que je apporté vous, et je voulais iune auter pour cinque encor mille francs, ensuite dieux plius pétite.
DORVAL : Allons, à quelque chose le malheur est bon. Le tableau est à vous Milord et nous nous arrangerons pour le reste. Mr Rostan vous aurez votre argent dans dix minutes.
DUBOURG : Et vous n'aurez pas mon fils !
MILORD : Il a de la bile... extrêmement beaucoup Mister Diuborg.

SCÈNE XXXIV ET DERNIÈRE : Mr ROSTAN, DUBOURG, DORVAL, MILORD, ÉRASTE, EUGÉNIE, HENRIETTE

DUBOURG : Délogez Éraste !
ÉRASTE : Mon père... Et vous n'aurez pas mon fils !
DUBOURG : Délogez vous dis-je... Tout est rompu, vous n'épouserez pas Mademoiselle !
MILORD : Oh Mister Diuborg... vous faites le peine à Mademoiselle.
DUBOURG : Ce ne sont pas vos affaires.
MILORD : Le votre bile... il vous fait bien méchant Mister Diuborg.
DUBOURG : Méchant ! … Vous en parlez bien à votre aise, Mr le Milord. Est-ce qu'un père peut laisser marier son fils, quand ni lui ni elle, n'ont pas un sou... pas la moindre ressource... Ne voyez-vous pas que la raison s'y oppose...
DORVAL : Mr Dubourg, si c'est l'établissement de votre fils qui vous inquiète j'y pourvoirai. Soyez sans souci à cet égard. Je suis en état de le faire grâce aux intentions de Milord. Je donne en dot à Eugénie tout ce que j'ai à retirer de monsieur.
DUBOURG : Et vous le verseriez dans mon commerce.
DORVAL : Non… Plus à présent. Ce que je fais je le fais pour ces jeunes gens et non pour vous, Mr Dubourg. Car j'ai bien cru reconnoître aujourd'hui que dans tout ceci c'est d'eux que vous vous inquiétez le moins. Ainsi plutôt que de remettre la somme entre vos mains, je prierai Milord de la garder lui-même jusqu'à l'époque où nous pourrons nous passer de votre consentement, car je veux qu'elle aide véritablement à l'établissement d'Eugénie..
MILORD : Vous êtes iune brave gentleman, Mister Derwall... Je suis bien content que je vous fais de la plaisir et à Melle Iugény.
DUBOURG : Suis-je assez joué !... Eh bien oui, mariez-les, mettez-les dans la misère, faites toutes les folies qui vous passeront par la tête. Je ne m'en mêle plus. Mais, prenez-y garde, que personne de vous ne s'adresse jamais à moi pour un liard... fussiez-vous misérables comme Job ! (*il sort*.)
DORVAL : Milord vous nous ferez le plaisir d'assister à un mariage auquel vous avez une si grande part.
MILORD : Oui Mr Derwall parce que vous êtes un bon gentleman.

Extrait 2 : *M. Briolet ou le dernier voyage d'un bourgeois,* 1829, pièce en deux actes en en prose

ACTE PREMIER, SCÈNE 1ère : MILORD (*schall d'Emilie sur le bras, l'air spleen*), ÉMILIE (*triste*), L'HÔTESSE

MILORD : Nous voulons trois chambers très propers.
L'HÔTESSE : Milord vient sans doute pour prendre les bains… Ils sont bien fréquentés cette année. Notre médecin le Dr Pacard dit que jamais il ne s'est fait autant de cures. Il est vrai que la nourriture fait autant que les eaux, et depuis que j'ai mon restaurateur de Paris, c'est inouï ce qu'on se guérit.
MILORD (*grav[emen]t*) : Je voulé voir les chambers.

L'HÔTESSE : Si Milord veut bien passer de ce côté. Je lui ferai voir les seules chambres qui nous restent… Elles ont été habitées par le duc de Kent, et Joséphine y a déjeûné (*Ils sortent p[ou]r voir les chambres*).
ÉMILIE, *seule* : Quel ennui d'arriver ! Il semblait qu'en chemin ma tristesse fût moins grande.
MILORD, *revenant* : Je trouvé les chambers pius pétite.
L'HÔTESSE : Je puis vous certifier Milord qu'elles sont très grandes… Tout dernièrement une famille de huit personnes de marque les a occupées, et elle avait pour ainsi dire trop de place. (*Émilie sort pour poser son chapeau*).
MILORD : Je voulé cet chamber-ci encore.
L'HÔTESSE : Ce n'est pas possible, Milord. Cette chambre est réservée à une famille Genevoise qui doit arriver aujourd'hui… Au surplus je vous ferai observer que c'est la plus mauvaise chambre de la maison car vos chambres et celle-là (*montrant celle de l'Artiste*). Ce n'est que par ici qu'elles débouchent.
MILORD (*à* part) : Débauche ! (*Haut.*) Débauche vous dites.
L'HÔTESSE – Oui, c'est ici qu'elles débouchent. – Si Milord voulait passer dans son appartement.
MILORD : Je voulé vous balayer lui.
L'HÔTESSE : Mais Mr le Milord ne l'a pas vu, il est tout propre.
MILORD : Je voulé vous balayer lui que je vous dite.
L'HÔTESSE : Eh bien on va le balayer… (*à part en s'en allant*) Les Milords sont-ils difficiles !
MILORD : Tute suite.

Extrait 3 : *Les Quiproquos,* 1832, folie en un acte

SCÈNE II : UN ANGLAIS (voyageur à pied), JAQUES

L'ANGLAIS (*en dehors*) : La file !
JAQUES :Hé ?
L'ANGLAIS : La file ! Oh ! Hé ! Vos esté la file ?
JAQUES : La fille ?
L'ANGLAIS : Uï, la file ?
JAQUES : Elle se marie, la fille. – Jeannette que vous dites ?
L'ANGLAIS : Qui été Jeannette ?
JAQUES : C'est la fille.
L'ANGLAIS : Oh ! hé ! Je comprené – Jeanette ! Jeanette !
JAQUES : Elle n'y est pas qu'on vous dit. Est-il bouché celui-là !
L'ANGLAIS :Oh ! Pouvé vos donner moi inue chamber ?
JAQUES : On va voir. Nous disons trois ici trois ici…
L'ANGLAIS : Iune chamber ?
JAQUES : Prenez voir un peu patience.- deux là que nous disons.
L'ANGLAIS : Iune chamber ?
JAQUES : Un ici… et puis deux là… Monsieur prend-il la couchée ?
L'ANGLAIS : Qui été accouchée… ine chamber que je disé vos, ou bien je prené iune.
JAQUES : Alors on vous donnera le 8. Je m'en vas quérir la clé.
L'ANGLAIS : Tute suite… J'attendé icé.

SCÈNE III : L'ANGLAIS, Mr RIGOLET (*sortant de sa chambre*) JAQUES ensuite

Mr RIGOLET : Vite… garçon… un linge chaud… Savez-vous Monsieur où est le garçon ?
L'ANGLAIS : Je ne connoissé pas vos, Monsieur.
JAQUES : Qui appelle ?
Mr RIGOLET : Faites chauffer ceci promptement.
L'ANGLAIS : Mon clé tute suite.
Mr RIGOLET : Le linge… Allez.
L'ANGLAIS : Le clé, vîte.
Mr RIGOLET : Mais vous sentez Monsieur.
(*Jaques sort*).
L'ANGLAIS : Je ne senté rien diu tute, Mosieur.
Mr RIGOLET : Mais c'est pour mon épouse…
L'ANGLAIS : Je ne connoissé pas voter époue, Mosieur.
Mr RIGOLET : A la bonne heure… Mais sans la connoître, l'humanité…
L'ANGLAIS : Oh ! il été voter épouse qui été accouché ?
JAQUES : Voici le linge.
Mr RIGOLET : Il est tout froid ! Il faudra que j'y aille moi-même.
L'ANGLAIS : Et mon clé ?
JAQUES : On y va… prenez un peu patience…

SCÈNE IV : L'ANGLAIS, JAQUES, Mr RACLET, ERNEST

Mr RACLET : Voulez-vous bien, mon ami, nous donner une chambre à deux lits, bien aérée et disposée de façon que mon élève puisse être constamment sous mes yeux.
L'ANGLAIS : Mon clé, dites, bête ?
JAQUES : On y va. Laissez voir – A deux lits, deux que nous disons… ici un que nous disons… Je vas quérir la clé.
L'ANGLAIS : Oh ! I shall never have my room !
Mr RACLET : Ernest ! Monsieur parle anglais, profitez de l'occasion pour vous exprimer dans cette langue.
ERNEST : How do you do…
Mr RACLET : Prononcez mieux, Ernest.
ERNEST : How do you do ?
L'ANGLAIS : What ?
ERNEST : Hem ?
Mr RACLET : Ernest vous prie, Monsieur, dans votre langue maternelle, de lui dire, dans votre langue maternelle aussi, comment vous vous portez.
L'ANGLAIS : Disé lui, s'il vos plaît, dans voter langue maternelle, et paternelle aussi, qu'en Enguelterre, il été iune impertinence, de paaler quelqu'iune, quand on n'avé pas éte presenté lui, et que ce n'été pas comme en France, où tute monde, il causé à tute le monde… Disé lui.
Mr RACLET : Je ne me permettrai plutôt, Monsieur, de stigmatiser un usage…

L'ANGLAIS (*avec grande dignité*) : Je ne connoissé pas vos Mosieur… et je défendé vos de paalé moi quand je dise rien à vos.

2. LE « BÉDOUIN »

Extrait 1 : *Les Aventures de M. Coquemolle*, 1829, pièce en trois actes et en prose

[Jetés sur un rivage inconnu à la suite d'un naufrage, Coquemolle et son domestique Jaquot, à l'aide d'un mouchoir, font signe à un homme monté sur un chameau. Il s'approche (avec le chameau).]

SCÈNE SECONDE : COQUEMOLLE, JAQUOT, LE MAURE (*celui-ci enlève le mouchoir et le cache sous ses vêtements*)

COQUEMOLLE : Eh bien… Eh bien… que faites-vous là petit Bédouin que vous êtes… (*à Jaquot*) C'est bien un Bédouin.
JAQUOT : Laissez-lui le mouchoir et demandez-lui où nous sommes.
COQUEMOLLE : Dissimulons donc. Mon ami, je suis le Chevalier de la Coquemolle. Il ne dit rien.
JAQUOT : C'est que vous ne lui avez rien demandé.
COQUEMOLLE : C'est juste. Mon ami, sommes-nous bien loin d'une auberge ? Il ne répond rien.
JAQUOT : C'est qu'il n'y a peut-être pas d'auberge.
COQUEMOLLE : C'est juste. Mon ami, mon petit Bédouin, où sommes-nous ?- Rien.
JAQUOT : Il faut qu'il soit muet.
COQUEMOLLE : C'est juste. Je me souviens. Le grand seigneur a des muets. – Oui, oui. C'est un muet du grand seigneur.- Attends. Mon ami, n'êtes-vous pas un muet du grand seigneur ?
JAQUOT : S'il est muet, comment voulez-vous qu'il réponde ?
COQUEMOLLE : C'est juste. – Je ne songais pas à ce cas là. Que diable allons-nous faire ?
LE MAURE : Casicum Belal ?
COQUEMOLLE : Hein ? Casiquoi ? C'est un Bédouin ! Qu'a-t-il dit ?
JAQUOT : Demandez-le lui.
COQUEMOLLE : Qu'as-tu dit mon Bédouin ?
LE MAURE : Parsico velata pèruchim coincoin.
COQUEMOLLE : Coincoin ! Que diable veut-il dire avec son coincoin ?
LE MAURE : Rusquenî pa ta fam.
COQUEMOLLE : Ta femme ! – L'as-tu vue ma femme ?
JAQUOT : Quelle langue parle-t-il ? Je n'y comprends goutte.
COQUEMOLLE : Il parle le Bédouin. Mais il faut de la lecture pour comprendre cette langue-là. Il me dit que ma femme est dans un coin – Il appelle ça coincoin et nous coin – Et dans quel coin, mon Bédoin ?
LE MAURE : Couscousou Baritim.
COQUEMOL : Sur la côte maritime ! Que diable peut-elle faire là dans une côte maritime ?- Voilà qui est particulier.

JAQUOT : Il n'a pas parlé de côte.
COQUEMOLLE : Tais-toi – Tu n'as pas de lecture.
LE MAURE (*en montrant du doigt l'horizon*) : Carotti ! Carotti !
COQUEMOLLE (*regardant ainsi que* Jaquot) : Où donc voit-il des carottes ? – En vois-tu ?
JAQUOT : Moi non… des carottes dans ce sable grillé ! (*Pendant ce temps le Maure vole les malles et s'enfuit*) Tenez, il est loin avec nos malles.
COQUEMOLLE : Je ne vois point de carottes. – Je ne vois pas même ma femme.
JAQUOT : Il a nos malles… Ne voyez-vous pas ?
COQUEMOLLE : Qui ? Ah petit gueux de Bédouin ! Je te disais bien, ça ne sait que piller. – Voilà ! si tu avais de la lecture, tu aurais prévu le coup. – Attends ! – Au voleur. Au voleur!
JAQUOT : À quoi sert de courir ? Il n'y a pas une âme.

SCÈNE TROISIÈME : LES MÊMES, UN CHASSEUR

COQUEMOLLE : Ne bouge pas. Tu vas voir... Vous êtes un homme mort !
JAQUOT : Dites-lui pourquoi... Il nous couche en joue !
COQUEMOLLE : C'est juste. Si vous êtes un Bédouin !
JAQUOT : Il ne parle pas français peut-etre. Aïe ! dépêchez-vous… Il nous mire !
COQUEMOLLE : C'est juste. - Quelle langue parles-tu, coquin ?
JAQUOT : Aïe ! Ne l'insultez pas ! il va tirer ! Rentrez donc votre épée.
COQUEMOLLE (*rengaînant*) Dissimulons donc. - Approchez mon ami, approchez sans crainte, votre vie est en sûreté.
JAQUOT : Ah pardi ! avec son fusil il n'a pas de crainte, allez.
COQUEMOLLE : Écoutez mon ami - dites-moi un peu quelle langue vous parlez.
LE CHASSEUR : Was ist das ?
COQUEMOLLE : Répondez en français.
JAQUOT : Et s'il ne le sait pas ?
COQUEMOLLE C'est juste. Eh bien, répondez comme vous voudrez.
LE CHASSEUR : Was wollen Sie ?
COQUEMOLLE : Mais c'est qu'alors je n'y comprends rien. Scie… scie... quelle scie ?
LE CHASSEUR : Kommen sie.
COQUEMOLLE : Je n'ai point de scie. Avec sa scie - Où sommes-nous ?
LE CHASSEUR : Ich verlasse sie (*Il s'en va*).
COQUEMOLLE : Je n'ai pas votre scie. Allez vous promener, charpentier du Diable !
JAQUOT : Ne l'insultez donc pas... Il tient un fusil. Tenez, le voilà qui se remet en joue.
COQUEMOLLE : C'est juste. Adieu mon ami mes complimens à toute votre famille et mes respects à toute votre compagnie que je vois là bas. – Adieu. - Comptez sur mon parfait dévouement. - Adieu, adieu. Ce drôle là m'a tout l'air d'un Bédouin déguisé.

SCÈNE QUATRIÈME : LES MÊMES, LE CHASSEUR, UN DOMESTIQUE DU CONSUL

LE CHASSEUR : Er ist der Camerade der spricht Französich.
COQUEMOLLE : Parlez français ou Bédouin, je n'entends que ces deux langues.
LE DOMESTIQUE : Qui êtes-vous ?
COQUEMOLLE : Ah, voilà qui est parler, cette fois !
LE CHASSEUR (*au domestique*) : Was sagen sie ?
COQUEMOLLE : D'abord, dites-lui bien que nous n'avons pas sa scie.
LE DOMESTIQUE : Quelle scie ?
COQUEMOLLE : La scie de ce maudit charpentier. Qui êtes-vous ?
LE DOMESTIQUE : Nous sommes les gens du Consul Anglais qui chasse l'antilope.
COQUEMOLLE : L'antiquoi ?
LE DOMESTIQUE : L'antilope.
COQUEMOLLE : Ah mon Dieu. - Est-ce qu'il y a des antilopes par ici ?
LE DOMESTIQUE : Par centaines.
COQUEMOLLE : Ici ! Ah les vilaines bêtes ! C'est je parie ce que l'autre appelait des carottes. Et comment est-ce fait, ces antilopes ?
LE DOMESTIQUE : Il faut que nous retournions à notre maître.
COQUEMOLLE : Attendez donc scélérats ! -Voulez-vous donc laisser manger un noble aux antilopes? -un noble sans enfant mâle. – Attendez, n'est-ce point votre maître qui vient là ?
LE DOMESTIQUE : Justement.

SCÈNE CINQUIÈME : LES MÊMES, LE CONSUL

COQUEMOLLE : Monsieur le Consul, enchanté de faire votre connaissance. A propos, je serais curieux de voir une antilope morte. En avez-vous là ..?
LE CONSUL : Qui êtes vos ?
COQUEMOLLE : Il parle Bédouin, tu entends. (*au Consul*) : nous sortons de l'eau, en raison d'un naufrage dans cette latitude. Nous avons failli être mangés par des Antilopes et il nous faut un logement avec des vivres et d'autres objets.
LE CONSUL : D'où êtes vos ?
COQUEMOLLE (*à Jaquot*) : Entends-tu? l'accent Bédouin.... Je suis noble ?
LE CONSUL : D'où êtes vos ?
COQUEMOLLE : De Thonon en Europe.
LE CONSUL : Qui est Thonon ?
COQUEMOLLE : Ah parbleu, voilà qui est fort ! – Vous ne connoissez pas Thonon. – Mon ami, je vais vous le dire puisque vous avez si peu de lecture. Thonon est la Capitale du Chablais, et la résidence de tous les Coquemolle.
LE CONSUL : Qui est Coquemolle ?
COQUEMOLLE : Eh, c'est la première famille de Thonon.
LE CONSUL : Vos n'êtes pas Anglais ?

COQUEMOLLE : Ignare, non mon ami, non. Si vous connoissez la géographie, vous sauriez que Thonon est en Europe et non en Angleterre et que par conséquent je ne suis pas Anglais.- (*à part*). Bête comme un pot !
LE CONSUL : Alors je ne pouvé rien pour vos.
COQUEMOLLE : Je ne vous demande rien bonhomme. Je suis noble et par conséquent nullement embarrassé de ma personne. Menez-nous seulement à la ville.
LE CONSUL : Mais à Alger vous serez vendu.
COQUEMOLLE : Je suis noble, je vous ai déjà dit.
LE CONSUL : Vous voulé aller à Alger ?
COQUEMOLLE : Eh oui mon ami. Mêlez-vous de vos antilopes et laissez-moi faire.- En marche !

Extrait 2 :

[Coquemolle et Jaquot font la connaissance de Juliette, autre captive occidentale]

JULIETTE : Qui êtes-vous, Messieurs ?
COQUEMOLLE (*à Jaquot*) : Tu vois, elle a compris. – (*à Juliette*) : Parlez seulement bédouin, divine petite Orientale, Bédouin, bédouin !
JULIETTE : C'est une langue que j'ignore. Puis-je savoir qui vous êtes ?
JAQUOT : C'est mon maître et moi.
COQUEMOLLE (*à Jaquot*) : Tais-toi. (*à Juliette*) Nous sommes… ou plutôt ce cœur est dès aujourd'hui l'esclave…
JAQUOT: Et moi aussi, l'esclave de Moustacha.
COQUEMOLLE : Veux-tu donc te taire... l'esclave du bouquet de lys et de roses qui est en face de mon œil droit.
JAQUOT : Je n'y comprends goutte. C'est du bédouin.
JULIETTE (*à part*) : Voilà un plaisant homme ! On n'est pas plus galant, Monsieur, que vous ne l'êtes. Prenez garde toutefois au feu de vos expressions... Chut ! Voici le maître.

SCÈNE TROISIÈME : LES MÊMES, MOUSTACHA, LE DOMESTIQUE DU CONSUL

MOUSTACHA : Voici ces mécréans - Belle Juliette, que dites-vous de mon emplette ?
JULIETTE : Vous ne pouviez mieux choisir j'ai déjà pu apprécier l'esprit de Monsieur, et l'excellence de ses manières.
COQUEMOLLE : Cher petit Soleil de mon âme ; vous êtes parbleu plus juste que Monsieur, qui a acheté tout cela pour 40 pistoles. Convenez, papa Moustacha…
MOUSTACHA : En arrière mécréant ! (*à Juliette*) Mon seul désir a été de vous plaire en mettant auprès de vous des esclaves qui parlassent votre langue. (*au domestique*) Que te faut-il ?
LE DOMESTIQUE : Mon maître m'envoie pour servir de truchement s'il en est besoin.

MOUSTACHA : Ils parlent français il n'est pas besoin de truchement.
COQUEMOLLE : Truchequoi ?
LE DOMESTIQUE : Chut !
COQUEMOLLE : Que dit-il d'autruche ?

Extrait 3 :

[Coquemolle évoque sa femme, qu'il a laissé se noyer]

COQUEMOLLE : En second lieu, elle est noyée. Et puis, comme dit le bédouin Couscousou baritim comcoin - rôtie dans le coin de la côte maritime. Carotti, Carotti, près des antilopes.
MOUSTACHA : Te tairas-tu, bavard. - Quel est ton nom ?
COQUEMOLLE : Le Chevalier de la Coquemolle, natif de Thonon en Europe.
MOUSTACHA : On t'appellera Coque, par abréviation. Souviens-toi de cela.
COQUEMOLLE : Eh bien oui Coque ! Un noble, Coque ! je ne me suis pas vendu pour çà, allez. Je veux être appelé Louis Ferdinand Xavier Benedict René de la Coquemolle... ou bien je ne répondrai pas, arrangez-vous.
MOUSTACHA : Si demain tu répondais ainsi, tu recevrais cent coups de nerf de bœuf sur la plante des pieds. Pour aujourd'hui, c'est le jour d'apprentissage, je ne veux pas être sévère. Tu t'appelleras Coque.
COQUEMOLLE : Celui qui m'appellera Coque, je l'appellerai poule. Et pour les coups de bâton, voilà Jaquot qui est chargé de les recevoir pour moi. Eh puis arrangez-vous.
MOUSTACHA : Souviens-toi seulement de l'avis amical que je viens de te donner. Je veux d'abord que tu sois aux ordres de Madame.
COQUEMOLLE : Ah pour cela ! être aux pieds du sexe, c'est mon affaire.
MOUSTACHA Ensuite, je veux que tu enseignes diverses choses à mes enfans. Combien de langues sals-tu ?
COQUEMOLLE : Attendez : j'en sais trois, le français, le bédouin et puis une autre dont je ne sals pas bien le nom.
MOUSTACHA : Comment çà ?
COQUEMOLLE : Parole d'honneur. - C'est une diable de langue, avec laquelle le Charpentier du Consul m'a demandé sa scie.
MOUSTACHA : Tout cela se réduit donc au français.
COQUEMOLLE : Ah parbleu ! lesquelles voulez-vous donc que je connaisse .. Thonon ! Thonon en Europe ! n'oubliez pas çà.
MOUSTACHA : Et que sais-tu donc ?
COQUEMOLLE : Les sciences de Thonon. Et puis j'ai une lecture, voyez-vous, une lecture; telle que les choses pour ainsi dire ne m'étonnent point, les ayant toujours lues par avance. Et puis je suis noble.

Extrait 4 :

COQUEMOLLE : Ah ! quelles gens ! J'aime mieux un bédouin que çà - Qui irait croire qu'un grand pays comme l'Afrique soit peuplé d'une pareille

canaille. Ca n'est pas plus civilisé qu'un chinois - Pendu ! Eh bien oui, pendu ! Ils croient qu'on pend un noble comme une andouille.

Extrait 5 :

COQUEMOLLE : J'ai donc bu un plan ! Que chantez-vous là ?
Mme COQUEMOLLE : Dites promptement où elle est.
COQUEMOLLE : Eh ! Je l'ai bue, parbleu
Mme COQUEMOLLE : Ah ! tu ne veux rien avouer. Eh bien, sache que Moustacha est instruit de tout, que tu n'as dû la vie qu'à mes prières et à mes larmes, et que d'un seul mot je puis te faire pendre aujourd'hui même.
COQUEMOLLE : Ah pour ça, pas du tout. Tranquillisez-vous. J'ai encore sept jours pleins pour leur apprendre la Géographie.
Mme COQUEMOLLE : A présent avisez-vous Monsieur de faire l'Oriental ! - Dites sur le champ où est cette petite personne.
COQUEMOLLE : Ce bouquet de jasmin ?
COQUEMOLLE : Cette créature.
COQUEMOLLE : Cette rose à peine éclose ?
Mme COQUEMOLLE : Cette syrène maudite, parlez.

Corinne FRANÇOIS-DENÈVE
Université de Bourgogne
C.P.T.C

EDUARDO DE FILIPPO ET L'HÉRITAGE DE SHAKESPEARE

C'est au début des années quatre-vingt, peu de temps avant de mourir, que le grand dramaturge et comédien Eduardo De Filippo (1900-1984)[1] donna des leçons d'écriture théâtrale à l'Université *La Sapienza* de Rome[2]. S'astreignant à une rigoureuse discipline d'écoute avant toute intervention pédagogique et méthodologique, il proposa deux sujets majeurs de pièce, susceptibles de constituer une traduction concrète de son enseignement : *Mettiti al passo !* (*Mets-toi au pas !*) et *L'Erede di Shylock* (*L'Héritier* / *L'Héritière de Shylock*).

La mise en scène du premier texte, écrit par Claudio Brachini[3], fut assurée par De Filippo lui-même et provoqua l'amertume du maître à cause de l'accueil négatif de la critique.

Quant au deuxième sujet, qui aboutit à la rédaction d'une pièce en trois actes par Luciana Luppi en 1984[4], il ne put en prendre connaissance avant son décès.

---

[1] L'ensemble de l'œuvre théâtrale de De Filippo, comprenant trente-neuf pièces, a donné lieu à une édition de référence : *Cantata dei giorni pari*, Torino, Einaudi, 1979 ; *Cantata dei giorni dispari*, 3 vol., Torino, Einaudi, 1979. L'intégralité de ces textes a fait l'objet, à partir de 2000, d'une nouvelle édition, qui a bénéficié notamment d'un travail philologique de grande envergure : Eduardo De Filippo, *Teatro. Cantata dei giorni pari*, I, *Cantata dei giorni dispari* II, III, a cura di Nicola De Blasi e Paola Quarenghi, Milano, Mondadori, 2000-2005-2007. Pour une excellente introduction à son théâtre cf. Anna Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, Roma, Bulzoni, 1995, ainsi que la mise à jour d'importants problèmes critiques que représente, du même auteur, *Eduardo*, Torino, Einaudi, 2003. Voir également Fiorenza Di Franco, *Il teatro di Eduardo*, Bari, Laterza, 1975 ; Franco Carmelo Greco (a cura di), *Eduardo e Napoli, Eduardo e l'Europa*, Napoli, ESI, 1993 et *Eduardo 2000*, Napoli, ESI, 2000 ; Edoardo Esposito, *Repères culturels dans le théâtre d'Eduardo De Filippo*, Toulouse, EUS, 2002 et *Eduardo De Filippo : discours et théâtralité. Dialogues, didascalies et registres dramatiques,* avec une préface de Thierry Gallèpe, Paris, L'Harmattan, 2004 ; Italo Moscati, *Eduardo De Filippo*, Roma, Ediesse, 2014 ; Nicola De Blasi, *Eduardo*, Roma, Salerno Editrice, 2016.

[2] Cf. Eduardo De Filippo, *Leçons de théâtre*, trad. française, Paris, L'Arche, 1993. Il s'agit de la traduction partielle de l'ouvrage d'Eduardo De Filippo, *Lezioni di teatro*, a cura di Paola Quarenghi, Torino, Einaudi, 1986.

[3] Cf. Claudio Brachini, *Mettiti al passo !*, Torino, Einaudi, 1982.

[4] Cf. Luciana Luppi, *L'Erede di Shylock*, Torino, Einaudi, 1984. Diplômée de l'« Accademia del Teatro Filodrammatici » de Milan, Luciana Luppi, récemment décédée, a joué pour le théâtre et le cinéma. Elle a écrit, entre autres, de nombreux textes pour le théâtre, qui ont été joués en Italie et à l'étranger. La pièce *L'Héritière de Shylock*, adaptation française de *L'Erede de Shylock*, a été mise en scène par Louis Donatien Perin (La Compagnie du Lys, à Saint-Louis, en Alsace) en 1997, au théâtre municipal de Mulhouse. Il s'agit d'une adaptation très fidèle du texte original, excluant néanmoins la citation du poème de Trilussa qui sera

L'étude qui va être menée porte tout particulièrement sur le cheminement de cet atelier d'écriture, avec ses corollaires majeurs des suggestions du maître ainsi que des réactions de ses élèves. Elle analysera, dans l'ordre, les termes de cette démarche dramaturgique (le rapport complexe entre comédie et tragédie, qu'on retrouve souvent dans la production d'E. De Filippo) et son aboutissement concret, sous la forme de la pièce s'inspirant d'un texte de Shakespeare[5], ainsi que ses relations avec la théâtralité contemporaine.

Concernant le projet d'une suite du *Marchand de Venise* de William Shakespeare[6], il est important de souligner qu'il relève d'un choix dramaturgique aux connotations idéologiques très marquées, établissant une relation dialectique avec le grand auteur anglais.

La *fabula* de la pièce shakespearienne, dont la source est probablement un texte tiré du recueil de contes italiens *Il Pecorone* de Ser Giovanni Fiorentino, tourne autour d'un étonnant contrat établi entre Antonio, un marchand de Venise ruiné et Shylock, un riche usurier juif : si l'importante somme d'argent prêtée n'est pas restituée dans les délais prévus, le créancier aura le droit de prélever un morceau de chair de son débiteur. Cette clause cruelle est dictée par la volonté de vengeance d'un homme constamment insulté en tant que juif par Antonio ainsi que par les autres chrétiens. Lorsque, à la fin, en présence du magistrat suprême de la ville, l'usurier est sur le point d'exiger l'exécution de cette clause sur le corps de l'insolvable Antonio, la femme amoureuse d'un des amis de ce dernier, déguisée en savant juriste, intervient soudainement avec une habile plaidoirie qui finit par rendre caduques les prétentions de Shylock et le fait condamner à un très lourd tribut financier.

Le point de départ de la suggestion de De Filippo est que Shakespeare a bâti une comédie à partir de l'impasse de la condition sociale des juifs à cette époque, dont la conséquence la plus voyante, pour ainsi dire, était que l'usure représentait le seul métier qu'il leur fût octroyé de pratiquer.

Il ajoute qu'en toile de fond de ce texte, il y a une représentation du personnage de Shylock qui n'est rien d'autre qu'une subtile et discrète défense de son profil d'homme par un auteur soucieux d'éviter les entraves de la censure et de tenir compte de l'antisémitisme bien ancré dans les esprits.

Il s'appuie notamment sur la tirade de l'usurier s'adressant à Salarino, l'un des amis d'Antonio, à propos du bien-fondé de sa vengeance, qui consiste à réclamer un morceau de chair du marchand insolvable, au début de l'acte III :

étudié dans la suite de cette étude. Une captation vidéo de ce spectacle peut être visionnée sur le site http://www.lacompagniedulys.fr/mp4/shylock.mp4.

[5] Sur l'ensemble de l'œuvre théâtrale de Shakespeare voir Harley Granville-Barker - George Bagshawe Harrison (ed.), *A Companion to Shakespeare Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1966 (1934).

[6] Cf. William Shakespeare, *Le Marchand de Venise*, texte et traduction française, Paris, Les Belles Lettres, 1931.

> *Salarino* Allons donc, je suis bien sûr que s'il manque à l'échéance, tu ne prendras pas sa chair. À quoi serait-elle bonne ?
>
> *Shylock* À faire de l'appât pour le poisson ; et si elle ne nourrit rien d'autre, elle nourrira du moins ma vengeance. Il m'a discrédité et m'a frustré d'un demi-million ; il s'est ri de mes pertes, il s'est moqué de mes gains, il a jeté le mépris sur ma nation, traversé mes marchés, refroidi mes amis, échauffé mes ennemis ; et quelle est sa raison ? Je suis un juif. Un juif n'a-t-il pas des yeux, un juif n'a-t-il pas des mains, des organes, des proportions, des sens, des sentiments, des passions ? N'est-il pas nourri de la même nourriture, blessé des mêmes armes, sujet aux mêmes maladies, guéri par les mêmes moyens, réchauffé et refroidi par le même hiver et par le même été qu'un chrétien ? Si vous nous piquez, est-ce que nous ne saignons pas ? Si vous nous chatouillez, est-ce que nous ne rions pas ? Si vous nous empoisonnez, est-ce que nous ne mourons pas ? Et si vous nous outragez, est-ce que nous ne nous vengerons pas ? Si nous sommes comme vous quant au reste, nous vous ressemblerons aussi en cela. Si un chrétien est outragé par un juif, que devient son humilité ? La vengeance. Et si un juif est outragé par un chrétien, que doit être sa patience, d'après l'exemple chrétien ? Eh quoi, la vengeance. La vilenie que vous m'enseignez, je la pratiquerai, et il est bien certain que je surpasserai mes maîtres[7].

Soulignant l'injustice dont le juif Shylock a été victime à l'issue du jugement prononcé par le tribunal vénitien, De Filippo imagine qu'un de ses descendants envisage de rouvrir son procès à l'époque actuelle, afin d'obtenir réparation du tort subi, et demande à ses élèves de se pencher sur cette idée dans le but de concevoir une pièce au registre thématique ouvert : drame, comédie ou histoire extraordinaire.

L'échange qui se dessine au sein de cet atelier d'écriture autour de la réalisation théâtrale d'un sujet très sensible dévoile un véritable foisonnement de questions, renvoyant à l'ambiguïté du message idéologique de la pièce, à l'histoire sans fin de l'exclusion des juifs dans les relations avec les autres confessions religieuses monothéistes, à la notion de justice et tout particulièrement à la signification de l'issue fort surprenante du jugement final, qui scelle la défaite totale de Shylock. Or cette issue, qui se veut très respectueuse d'une procédure juridique, n'est fondée que sur une parodie de la loi, aux allures grotesques :

> PORTIA Arrête un peu, ce n'est pas tout. Ce billet que voici ne peut pas t'accorder une goutte de sang ; « une livre de chair », ce sont les propres termes. Tiens-t'en à ton billet, prends ta livre de chair, mais si, en la coupant, tu verses une seule goutte de sang chrétien, tes terres et tes biens devront être, en vertu des lois de la cité, confisqués au profit de l'État de Venise. […]
> SHYLOCK Est-ce donc là la loi ?
> PORTIA Toi-même pourras voir le texte, car puisque tu réclames justice, sois bien sûr que tu l'auras, et plus que tu ne veux. […] Ainsi donc, à couper la chair prépare-toi. Ne verse pas de sang, et ne coupe ni moins ni plus, mais

[7] *Ibid.*, p. 95-97.

> prends tout juste une livre de chair. Si tu prends plus ou moins que tout juste une livre, quand bien même ce ne serait que ce qu'il faut pour que ce poids en soit plus lourd ou plus léger, ou bien s'en écarter d'à peine le vingtième d'un seul pauvre scrupule, ou bien faire pencher la balance de la valeur d'un cheveu même, tu meurs et tes biens sont confisqués. […]
> SHYLOCK Donnez mon principal et me laissez partir. […]
> PORTIA En pleine cour il l'a refusé ; il n'aura que la justice stricte et son billet. […]
> SHYLOCK Eh quoi, n'aurai-je pas même mon principal ?
> PORTIA Tu n'auras rien, sinon le dédit stipulé que tu prendras, juif, à tes risques.
> SHYLOCK Dans ce cas, que le diable se charge du remboursement ! Je ne veux pas discuter davantage.
> PORTIA Arrête, ô juif ; la loi, sur toi, garde une emprise encore. Car il est décrété dans les lois de Venise que s'il est bien prouvé qu'un étranger, par des moyens directs ou indirects, attente à l'existence d'un citoyen, la partie contre laquelle il a comploté saisira la moitié de ses biens ; quant à l'autre moitié, elle revient au trésor privé de l'État ; et quant aux jours de l'offenseur, ils sont livrés à la seule merci du duc, et sans appel. Or c'est bien là le cas dans lequel tu te trouves, car il est établi de façon évidente que, par voie indirecte et directe aussi bien, tu as commis un attentat contre les jours du défendant et, de la sorte, as encouru le châtiment par moi répété tout à l'heure. À genoux donc, implore la merci du duc. […]
> LE DUC Pour te montrer combien nos natures diffèrent, je te laisse la vie avant que tu l'implores. Pour tes biens, la moitié est à Antonio, l'autre moitié revient à l'État de Venise, ton humble repentir pouvant changer cela en une amende[8].

Les jeunes élèves prennent très au sérieux leur tâche et font part de leurs remarques en s'appuyant sur des données à la fois historiques et philosophiques, en s'égarant souvent dans une approche certes studieuse, qui oublie néanmoins la spécificité du texte initial, destiné malgré tout à faire rire, comme De Filippo le leur rappelle à plusieurs reprises :

> EDUARDO Excusez-moi, il faut encore que je me répète. Il s'agit d'un conte, d'un paradoxe, c'est ainsi qu'il faut le développer et non comme un fait réaliste. Vous interprétez mal l'idée. Notez bien qu'il ne s'agit pas d'écrire une tragédie, *Le Marchand de Venise* ne l'est pas. Simplement quelqu'un se réveille un beau matin et déclare : « Je veux rouvrir un procès vieux de quatre cents ans ! » Cet homme peut paraître fou, c'est logique. Si ce sujet est traité de façon paradoxale, nous amènerons le public à se divertir, non à approfondir minutieusement tous les aspects de l'histoire. C'est un conte, et les dialogues devront être écrits de manière à faire réfléchir le public, parce que le paradoxe sert aussi à faire comprendre la vérité. Cet héritier ne me semble pas fou du tout. On peut considérer qu'il est ignorant, qu'il ne connaît pas les articles de loi, qu'il est têtu, coléreux, mais qu'il veuille réhabiliter son ancêtre me semble

[8] *Ibid.*, acte IV, sc. 1, p. 163-167.

> une excellente raison ! Entre autres, c'est une raison théâtrale, c'est une histoire très théâtrale. Et nous c'est de théâtre que nous parlons.
> IALONGO Mais je ne voudrais pas tomber dans le chromo.
> EDUARDO Il s'agit d'un paradoxe, tu ne peux pas tomber dans le chromo !
> POLACCO C'est peut-être parce qu'il s'agit d'un paradoxe que le personnage semble fou d'après une certaine logique.
> EDUARDO Hé bien cela signifie que cette pièce, je dois l'écrire tout seul, parce que je vois que vous ne réussissez pas à entrer dans le sujet. Je vous ai présenté cet argument comme un paradoxe, non comme un fait réaliste. […] Nous continuons ici à parler de tragédie, mais dans cette pièce les gens doivent se tordre de rire.
> LUISA TIRINNANZI Mais dans la comédie paradoxale il faut aussi savoir ce que l'on veut dire. Avec cette pièce, on peut tout remettre en cause. Nous pouvons faire une critique de l'époque absurde dans laquelle nous vivons. Alors Shylock devient une figure positive, et nous montre l'absurdité de la vie quotidienne où il est pris pour un fou.
> EDUARDO Le public doit le comprendre sans qu'on le lui dise, à travers de petites allusions, de petites touches ; sinon cela devient didactique. Et puis je crois que si je remontais quatre cents ans en arrière, et m'asseyais devant cette compagnie qui répétait le Marchand, écrivait ces scènes, avec un maître tel que Shakespeare… eh bien je les verrais se tordre de rire ; et le public aussi. Je suis sûr que cette pièce était comique, drôle. Shakespeare même dans Hamlet introduit des cabrioles, des silhouettes ridicules, des types, des personnages comiques. Avec notre pièce, nous devons nous engager dans la voie du paradoxe[9].

C'est finalement le synopsis de Luciana Luppi, modifié et étoffé par les suggestions très techniques de De Filippo, qui est retenu. Le texte définitif qui en résulte renvoie aux modalités du théâtre dans le théâtre[10] et possède les caractéristiques

[9] Cf. Eduardo De Filippo, *Leçons cit.*, p. 124-126.

[10] Cf. Maurice Abiteboul, « Le théâtre dans le théâtre », in *Théâtres du Monde*, XIX, 2009, p. 15-16 : « Ce que nous apporte "le théâtre dans le théâtre" - outre le plaisir sophistiqué d'un jeu habile de mise en abyme qui nous entraîne irrésistiblement d'une dimension à une autre, d'un univers circonscrit à un monde plus large, ouvert sur des perspectives parfois vertigineuses -, c'est la prise de conscience d'une réalité qui transcende notre réalité quotidienne, d'une *sur-réalité* en quelque sorte, qui à la fois entreprend de *dé-réaliser* le monde qui nous entoure (et de crever l'écran des apparences) pour nous plonger dans un univers de songes et de chimères, de fantasmes et de rêves (parfois de cauchemars), et de nous faire passer *de l'autre côté du miroir* et créer ainsi la *distance* nécessaire à de fructueuses méditations. Ce que recherchent avant tout les dramaturges qui, de Shakespeare et Tirso de Molina à Tieck, Pirandello ou Tom Stoppard – et tant d'autres – se sont efforcés de mettre en œuvre le procédé, à bien des égards "baroque", de la mise en abyme, c'est essentiellement de briser l'illusion, de créer une distance (spatiale et/ou temporelle) susceptible de provoquer chez le spectateur un sentiment inconfortable de trouble, d'incertitude, voire d'instabilité, de lui communiquer ce malaise, si proche parfois du vertige, qui le fait déraper et

d'une comédie somme toute atypique, axée sur un déroulement haletant. Les rebondissements qui la caractérisent portent la trace des nombreuses réflexions de nature philosophique et esthétique exprimées durant les séances de l'atelier d'écriture.

La structure scénique en trois actes, conforme à l'organisation du discours théâtral qu'on retrouve dans la très grande majorité des pièces de De Filippo, a une configuration classique sur le plan dramaturgique.

On assiste, au premier acte, à la répétition de la scène maîtresse du *Marchand de Venise* où Portia va faire valoir à Shylock qu'il n'a pas le droit d'exiger un morceau de chair d'un chrétien en le faisant saigner. Le metteur en scène, très insatisfait de la façon distraite dont Gloria Sanni joue son rôle de juge, interrompt la répétition et apprend, au cours d'une conversation houleuse en tête à tête avec la comédienne, l'étrange cause du problème. Car cette femme finit par lui avouer qu'elle est troublée depuis peu de temps par un étrange mal d'amour, non pas pour quelqu'un en chair et en os, mais pour le personnage de Shylock. Elle s'avoue séduite par le courage de ce juif d'aller jusqu'au bout dans ses agissements ainsi que par sa confiance dans la loi.

Le deuxième acte s'ouvre de nouveau sur une répétition de la pièce. Gloria, qui a été remplacée à son insu par Olga Rivelli dans le rôle de Portia, fait irruption durant la scène du jugement et revendique violemment son droit contractuel à retrouver son personnage. S'ensuit une altercation entre les deux comédiennes, que l'intervention gênée du metteur en scène ne parvient pas à apaiser. Olga, furieuse, n'ayant pas encore signé de contrat, n'a d'autre choix que de partir. Les autres comédiens, excédés par l'instabilité de la situation créée par les sautes d'humeur de Gloria et par ses revendications permanentes, finissent par se quereller à leur tour à cause du climat de tension ambiant. Le calme revient finalement lors de la venue du directeur de la salle de théâtre et de l'imprésario, qui vont assister à la répétition intégrale de la scène du jugement. Tout se déroule normalement et la performance de Gloria est beaucoup appréciée. Pour couronner l'ambiance joyeuse qui s'est installée, celle-ci chante une chanson, inspirée par *Le Marchand de Venise*, sur le thème de l'ambiguïté qui la sous-tend à ses yeux.

Le troisième acte s'ouvre sur la loge où se trouve le metteur en scène, qui suit avec appréhension le déroulement de la première de la pièce à travers le haut-parleur installé au-delà du rideau. C'est au moment où Portia, déguisée en juge, évoque la loi de Venise interdisant de faire couler le sang d'un chrétien dans le cadre d'un quelconque contrat que tout bascule, avec l'absence délibérée de réplique à une question majeure contenue dans le texte original. En interrompant le spectacle et en dialoguant avec les autres comédiens, ulcérés par ce énième coup de tête, Gloria affirme en avoir assez des procès axés sur le mensonge. En nuançant et en revalorisant la figure de Shylock, elle se sent investie de la mission morale de rétablir le vrai message véhiculé par la pièce. Un message qui, à travers la farce grotesque d'un procès invraisemblable, fondé sur une loi inexistante, lui apparaît comme la dénonciation

progressivement glisser vers un douloureux questionnement et, pour finir, plonger dans des profondeurs insoupçonnées, en quête d'une vérité qui sans cesse se dérobe à lui ».

silencieuse de la persécution des juifs et, par-là, des opprimés et des exclus de tous les temps, coupables surtout d'être différents à cause de leur aspect physique ou de leur religion ou encore de leur condition d'étrangers dans un pays donné. L'intransigeance impitoyable de l'usurier est à percevoir, d'après elle, comme la riposte cruellement conforme aux innombrables formes de cruauté dont son peuple a été victime. L'évocation de la maladie d'amour faite au cours du premier acte n'était qu'un prétexte pour gagner du temps dans la préparation du coup de théâtre en question. Étant juive, issue d'une famille de déportés, Gloria revendique le droit de renverser les termes du procès qui a scellé la défaite de Shylock. La fin de la pièce réserve un nouveau rebondissement, car la comédienne qui joue le rôle de Gloria s'adresse solennellement au public dans un ultime effort d'explication de la démarche de l'auteur, notamment dans sa volonté de rappeler que l'injustice et l'exclusion ne peuvent engendrer qu'un cycle infernal de malheurs puisque les opprimés risquent de devenir à leur tour des oppresseurs. Elle termine son allocution en évoquant le message de sagesse bienveillante des textes du poète dialectal romain Trilussa[11], à travers la récitation du poème *Er ceco* (*L'aveugle*).

S'il est indiscutable que l'organisation de la *fabula* dévoile une progression axée sur un crescendo de rebondissements somme toute déroutants qu'on retrouve tout au long de la pièce, c'est surtout au cours du dernier acte que se situe le tournant majeur du texte, lorsque Gloria – Portia, après avoir interrompu le spectacle, amorce une explication de son geste âprement critiqué par les autres comédiens :

> GLORIA Si j'avais été une Portia efficace, au sens traditionnel du terme, le public aurait éprouvé de la sympathie et de l'admiration pour mon personnage et pour son habileté dans l'artifice, et il aurait exulté pour la défaite de Shylock. Voyez-vous, Capitani (*le comédien qui joue le rôle de Shylock*), ce que vous ne voulez pas comprendre est que je suis en train de délivrer son personnage du préjugé, du lieu commun et de l'une des humiliations les plus graves qui aient pu se produire sur les planches.
> CAPITANI (*s'emportant*) Mais je ne me soucie pas de mon personnage. Une fois le rideau tombé, mon personnage s'arrête là, c'est moi qui, au dehors, dois faire face à la vie !
> GLORIA (*imperturbable*) Mais vous mourrez, Capitani, comme tous les êtres mortels, en l'espace d'un siècle, plus ou moins. C'est Shylock qui vivra, comme cela a été le cas, à travers les siècles, c'est lui qui doit être réhabilité en tant que symbole des opprimés et de tous les hommes enfermés dans un ghetto. […]

[11] Il s'agit de Carlo Alberto Salustri, connu sous le pseudonyme de Trilussa (1871-1950). Son œuvre est marquée surtout par ses poèmes en dialecte romain où la satire et le regard porté sur les comportements humains sont empruntés à une bienveillance teintée d'humour. Voir en particulier Trilussa, *Tutte le poesie*, a cura di Claudio Costa e Lucio Felici, Milano, Mondadori, 2015 (2004).

CARLO (*le comédien qui joue le rôle d'Antonio*) Mais, au fond, si Shakespeare n'a pas songé à s'acquitter de cette tâche, pourquoi c'est toi qui as voulu y fourrer ton nez ?
GLORIA Parce que lui, en réalité, s'est bien acquitté de cette tâche, mais entre les lignes, c'est-à-dire de la seule façon possible pour les auteurs, par des temps d'oppression. Et c'est bien pour faire ressortir ce qu'il y a entre les lignes que j'y ai fourré mon nez.
CAPITANI (*sarcastique*) Voilà, le destin nous a enfin envoyé celle qui interprète véritablement Shakespeare ! Shylock, la quintessence de la mesquinerie, n'a jamais suscité de sentiments de compassion, et les habiles tromperies de Portia ont toujours amusé, mais, à partir d'aujourd'hui, nous aurons la chance de savoir pourquoi tout cela est faux, et peut-être que nous pleurerons pour Shylock et que nous finirons par condamner Portia ! (*s'adressant à Gloria*) Est-ce ainsi ? !
GLORIA (*calme, avec une ironie cinglante*) Elle n'est pas la seule. Portia ne représente qu'un pouvoir donné, celui de la justice, puis il y a tous les autres qu'il faut condamner. Ceux qui représentent les autres autorités et la noblesse de l'époque, ceux qui, après avoir blessé mortellement un homme en ne lui rendant pas justice, fêtent un tel méfait avec une gaité cynique. Quant à Shylock, ce n'est pas la peine de pleurer pour lui, il suffit de méditer sur sa condition humaine !
CAPITANI J'imagine que vous nous apporterez de la lumière là-dessus aussi !
GLORIA Ce n'est pas nécessaire, puisque Shakespeare s'en est chargé de façon magistrale, en concevant cette fable grotesque. Il suffit de ne pas s'arrêter à la surface et vous pourrez vous apercevoir que l'infâme tromperie dont Shylock est victime revient à dénoncer la corruption des autorités. D'ailleurs, comment Shakespeare aurait-il pu accuser ouvertement le monde chrétien bourgeois ? ! Dans la meilleure des hypothèses on l'aurait privé de tous les moyens de subsistance ou, au contraire, on l'aurait éliminé du monde des vivants !
ROSATI (*le comédien qui joue le rôle du Doge*) Mais qui dit donc que le jugement de Shylock a été une tromperie ? Est-ce vous ?
GLORIA Ce n'est pas moi, mais Shakespeare. S'il a fait que Gloria se serve de lois qui n'existaient pas, de quoi d'autre pouvait-il s'agir ?
GISELLA (*la comédienne qui joue le rôle de Nérissa*) Des lois qui n'existaient pas ? ! Et toi, comment le sais-tu ?
MARCO (*le comédien qui joue le rôle de Gratiano*) (*ironique*) C'est Shakespeare qui a dû le lui dire !
CAPITANI C'est sûr ! N'oubliez pas qu'elle est habituée à communiquer avec les fantômes !
GLORIA (*avec un sourire ambigu*) Voulez-vous nier la logique, de surcroît celle de Shakespeare ? ! Si ces lois avaient réellement existé, tout le monde en aurait eu connaissance, je crois, et si ce n'était pas le cas pour tout le monde, ça devait l'être du moins pour le Doge, et il n'aurait pas été nécessaire de proposer à Shylock d'abord le double puis dix fois le montant de la somme pour le calmer, parce que ces lois en tant que telles l'auraient contraint à « se calmer » ! La vérité est que, si Portia, avec ses propos éloquents et sophistiqués, n'y était pas parvenu, il n'y aurait eu aucune échappatoire pour Antonio. Quant au Doge et aux autres, de deux choses l'une, soit ils ont fait confiance

aveuglement à Portia, parce que cela les arrangeait, soit ils ont été discrètement ses complices, en faisant son jeu. Comme vous voyez, dans les deux cas, tromperie et corruption règnent sans entraves.
CARLO Mais même si tout ce que tu viens de dire était vrai, de qui tiens-tu le droit de faire cette interruption ? !
GLORIA De mon travail de comédienne.
BOVE (*l'imprésario*) Eh non, ma chère, votre travail de comédienne ne vous donne pas le droit de gâcher « mon » spectacle !
GLORIA Votre spectacle n'est pas gâché, il n'a été que modifié.
BOVE Modifié, dites-vous ? Mais est-ce que vous êtes devenue folle ? Est-ce que vous croyez que je suis là pour payer votre charabia ?
GIULIO (*le comédien qui joue le rôle de Bassanio*) Et puis, la tâche des comédiens, jusqu'à preuve du contraire, consiste à répéter les pensées et les propos des autres !
GLORIA Ceux qui ont des choses à dire, comme moi, il faut bien qu'ils s'expriment tôt ou tard !
CARLO Mais pas sur les planches, durant le spectacle !
GLORIA Et pourquoi pas ?
CAPITANI Parce que le spectacle doit être mené à son terme comme il faut et non pas comme l'on veut !
GLORIA Et qui peut bien dire que terminer le spectacle de façon habituelle est toujours une bonne chose ?
BOVE C'est moi qui le dis, moi qui débourse l'argent, sans lequel on ne pourrait rien faire !
CONTINI (*le directeur du théâtre*) (*ironique*) C'est le Ministère, qui octroie les subventions, qui vous le dit aussi !
GLORIA Mais le théâtre c'est la culture, c'est la possibilité de communiquer, de faire changer d'avis, de réaffirmer ses convictions. Il a un pouvoir beaucoup trop grand pour qu'on le réduise à un simple fait économique !
GISELLA Ce pouvoir, de toute façon, n'appartient malheureusement pas au comédien !
GLORIA (*en enlevant sa toque de magistrat et en dégageant ses cheveux*) Et moi, au contraire, je me suis arrogé une fois pour toutes ce pouvoir, sans maquillage et sans travestissement masculin, avec mon visage et ma tête de femme.
CONTINI Et avec ça, qu'est-ce que vous croyez avoir fait ?
GLORIA (*en continuant sans l'écouter*) J'ai détruit le personnage que j'étais en train de jouer […] … et en détruisant Portia, j'ai détruit, ne serait-ce que uniquement ce soir, l'hypocrisie et la fausse moralité d'un pouvoir corrompu.
MARCO Mais seulement en paroles.
GLORIA Et qu'est-ce que tu voudrais, un bain de sang sur scène ? ! Le théâtre c'est de l'illusion, mais l'illusion c'est la vie ! Il ne faut pas sous-estimer les mots. Souviens-toi que c'est justement par les mots que Shylock a été vaincu !
GISELLA Shylock a été vaincu parce qu'il le méritait. On ne peut pas parier sur la vie et s'attendre à ce que cela se termine bien.
GLORIA Et Antonio, n'a-t-il pas parié lui aussi sur la vie ? !
ROSATI Mais Antonio a parié sur sa vie, non pas sur celle des autres.
CARLO C'est la même chose.

> ROSATI Comment ça, la même chose ? !
> GLORIA Serait-ce parce que le christianisme ne condamne que les homicides et qu'il considère les suicidés comme des martyrs ? C'est à vous, qui êtes chrétiens, de me le dire.
> GISELLA Pourquoi, n'es-tu pas chrétienne ? !
> GLORIA (*après une courte pause*) Non, je suis juive. Gloria Sanni est mon nom de scène, en réalité je m'appelle Sara Coen.
> CAPITANI Ah, maintenant on comprend enfin la raison pour laquelle elle a pris la défense de Shylock.
> ROSATI Elle était même tombée amoureuse du juif, ne vous en souvenez-vous pas ? ! […]
> GLORIA (*avec un sourire ironique*) Vous y avez tous cru, hein ? Voyez-vous combien les mots peuvent être mercenaires ? Vous qui êtes comédiens comme moi, et qui découvrez, chaque soir, l'effet et le poids des mots, vous devriez vous en rendre compte plus que les autres ! Comme vous le voyez, je vous ai fait croire, par les mots, tout ce que j'ai voulu.
> MARCO Tu nous as raconté alors des histoires ? !
> GLORIA Bien sûr, je n'ai jamais été amoureuse de Shylock, ni d'aucun autre, en ce moment. Je pensais à tout autre chose ! […]
> GISELLA Et pourquoi as-tu fait ça ?
> GLORIA Pour justifier mes états d'âme, mes inquiétudes. C'était terriblement éprouvant pour moi d'entrer chaque fois dans la peau du personnage de Portia. Au début j'avais décidé vraiment de renoncer, il m'était insupportable d'être chaque jour l'auteur de la destruction de Shylock, qui était déjà assez frappé par une persécution impitoyable, mais je considérai ensuite que si je voulais faire capoter son jugement et réhabiliter son nom aux yeux du public, je ne devais pas abandonner et que je devais aller de l'avant[12].

L'échange de répliques qui fait suite à l'interruption du spectacle appelle des remarques concernant à la fois la structure dramaturgique et les thèmes d'ordre moral abordés.

Il faut souligner, tout d'abord, que ce texte est conçu comme une suite voire une actualisation du texte de la fin du XVIe siècle (écrit vraisemblablement en 1596), avec la reproduction de nombreux passages de la version originale. Une suite qui se veut respectueuse du sens caché de l'étrange pacte établi par Shylock et surtout d'un complexe phénomène de déguisement de l'approche idéologique et morale de Shakespeare, qui aurait livré, sous la forme d'une farce grotesque, aboutissant à la caricature des codes solennels d'une procédure judiciaire, un message discret de condamnation de l'hypocrisie et de l'intolérance de son époque.

Ce qui revient sans cesse dans les propos de Gloria-Portia est qu'il faut lire entre les lignes de l'épisode du jugement et qu'il faut aller encore plus loin dans cette lecture, en analysant l'argumentation du faux juge non pas comme un habile artifice rhétorique, résultant de la simple création littéraire, mais comme la marque fort

[12] Cf. Luciana Luppi, *L'Erede*, *cit.*, p. 55-59. Je me suis chargé de la traduction en français de tous les extraits du texte cités.

inquiétante d'une forme d'oppression et d'exclusion qui rappelle des modalités similaires qu'on retrouve encore à l'époque actuelle.

Sa plaidoirie est intéressante à plusieurs niveaux, car elle touche en même temps à la lettre du texte original, à la problématique de l'interprétation à donner du jugement dans la mesure où l'autorité de lois non précisées est évoquée, ainsi qu'à la condition irrémédiable de paria et d'étranger[13] qui caractérise le personnage de Shylock.

On peut constater, tout au long de ses répliques, un phénomène peu ordinaire dans tout contexte de fiction, à savoir justement le refus systématique de reconnaître les frontières entre le domaine de l'invention artistique, avec son droit inaliénable à ne pas tenir compte de la réalité historique, et celui de la vraisemblance de cette même réalité, impliquant le respect de données concrètes et vérifiables.

Gloria-Portia, en effet, s'appuie sur le déroulement totalement invraisemblable de l'épisode du jugement pour faire à son tour le procès de tous ceux qui se rendent les complices d'une tromperie ainsi que de l'institution officielle qui ne s'y oppose pas. Non seulement elle aborde le sujet d'une comédie avec la rigueur de l'analyse d'un fait historique, mais elle va même plus loin, en l'occurrence, en investissant son déroulement d'une fonction symbolique majeure. Elle force, dans le but d'étoffer son argumentation, le domaine de la périodisation historique, en invoquant, pour ce texte de fiction, la nécessité de rétablir une prétendue vérité afin de revendiquer la réhabilitation du personnage de Shylock.

Le défi en question est double car il est question d'un rôle auto-proclamé d'interprète du vrai message de Shakespeare à l'époque actuelle et d'une réflexion sur la condition de persécuté du marchand de Venise, ressemblant cruellement à la persécution qui n'a cessé de frapper son peuple depuis des siècles.

Les répliques qui suivent sont très éclairantes sur ce dernier point, notamment sur le lien qui est établi entre passé et présent, n'excluant pas pour autant la mention des

---

[13] Concernant la notion d'étranger voir la mise au point effectuée par Marc Lacheny (« Introduction, L'étranger (L'autre) au théâtre », in *Théâtres du Monde*, XXVII, 2017, p. 14) autour du concept d'altérité : « Dans le contexte […] de « "l'l'étranger (l'autre) au théâtre", il s'agira d'examiner les tenants et les aboutissants d'une authentique dramaturgie du rapport à l'autre et d'interroger les diverses facettes de l'Étranger, de l'Autre au théâtre. Cet Autre/autre peut être d'abord *un personnage singulier* : "Au sein d'une sphère sociale ou d'un milieu donnés, l'Autre peut être le voyageur, l'étranger venu d'ailleurs qui, pénétrant dans cet espace, tranche sur les autres personnages par son costume et ses manières, son langage et peut-être ses valeurs. Pôle d'attraction-répulsion, cette figure dérange, suscite le mépris ou l'amusement, plus rarement la fascination de ses partenaires dramatiques" [Catherine Dumas et Karl Zieger (dir.), *L'Autre au miroir de la scène*, Berne *et al*., Peter Lang, 2012, p. 11]. Ce "garant d'une différence culturelle ou morale" connaîtra de multiples incarnations et métamorphoses sur scène. Une deuxième modalité d'expression de l'altérité peut être *la représentation* – souvent stéréotypée et caricaturale – *des pays étrangers dont il est question* […]. C. Dumas et K. Zieger […] distinguent une troisième forme de représentation ou de réécriture de l'Autre : *les traductions et adaptations d'œuvres étrangères* ».

dérives dont les descendants des opprimés d'autrefois ont pu être responsables à une époque récente :

> GLORIA (*avec fougue*) […] J'ai choisi de faire du théâtre pour avoir la possibilité de dénoncer les injustices et les actes de barbarie qui ont frappé les plus faibles, quelle que soit la race à laquelle ils appartiennent, et tel est le but de ma démarche !
> CARLO Et pourquoi alors ne dénonces-tu pas également les crimes des juifs, qui sont d'une grande actualité ?
> GLORIA Croyez-vous que le courage me fait défaut pour cela ? ! Je pourrais les dénoncer car je ne suis pas esclave de ma communauté… […] Vous semble-t-il juste de condamner tous les juifs, uniquement parce qu'une bande d'assassins paranoïaques détenant le pouvoir a été à l'origine de carnages et de destructions ? ! Il y a des assassins parmi les chrétiens aussi, cependant tous les chrétiens ne sont pas considérés comme tels. Si l'antisionisme est un choix politique lié à un moment historique, l'antisémitisme n'est rien d'autre que du racisme, et moi, ce soir, je suis là pour dénoncer l'antisémitisme et toute forme de racisme. Tâchez de détruire un homme, de l'humilier, de lui enlever tout, de ne pas lui donner une maison, d'étouffer la justice, à savoir la valeur qui compte le plus pour lui : il pourrait devenir exceptionnellement « un saint », selon vos termes, mais la plupart du temps il devient un fauve, parce que la violence appelle la violence et a toujours des racines lointaines et profondes.
> GISELLA Mais le pardon existe aussi.
> GLORIA Si le pardon n'est pas appliqué par les chrétiens, dont la rhétorique au sujet du pardon est proverbiale, comment peut-on l'exiger des juifs ? « Tendre l'autre joue » n'existe pas chez nous, sans compter que ce que les chrétiens appellent vengeance, la plupart du temps n'en est qu'une conséquence logique. […] Si je me suis permis d'interrompre le spectacle, ce n'est ni pour condamner ni pour acquitter - j'ai renoncé à ce pouvoir en me débarrassant de Portia -, mais dans le but de défendre un homme, un pauvre diable qui avait osé demander que justice lui soit rendue contre un représentant du pouvoir en place, le pouvoir chrétien. Cet homme s'appelait Shylock et il était juif, mais s'il avait été noir ou membre de n'importe quelle minorité persécutée, j'aurais pris tout aussi bien sa défense et de la même manière[14] !

La transition entre le contexte de la pièce du XVIe siècle et la spécificité des conflits raciaux et religieux de l'époque contemporaine s'accentue progressivement dans une plaidoirie qui est également une mise en accusation des hypocrisies et des contradictions qui n'ont pas cessé de marquer les clivages sociaux et toutes sortes d'exclusions au fil des siècles :

> GIULIO Dans tout ce que tu as dit, tu as pourtant oublié une chose, que Shylock était un usurier impitoyable.
> GLORIA Mais il vivait dans une société qui n'était pas meilleure que lui et qui profitait de la moindre occasion pour le dépouiller, le mépriser, l'humilier ; une

[14] *Ibid.*, p. 59-61.

société où l'usure était l'unique métier accordé aux juifs. Pourquoi aurait-il dû avoir pitié, alors que personne n'en avait et n'en aurait pas eu pour lui ? La générosité et la pitié ne sont pas des vertus que les hommes opprimés peuvent se permettre ! Et puis, excusez-moi, le travail des banques n'est-il pas de l'usure légalisée ? ! Pourquoi condamnerait-on l'usure d'un individu et non pas celle d'une institution ? !
ROSATI De toute façon ce n'est pas la peine que tu t'échauffes autant, car tout le monde sait que les juifs sont attachés à l'argent.
Gloria (*ironique*) Voilà le coup d'éponge habituel pour éliminer toute forme de dialogue, l'argument rebattu de toujours pour les plaisanteries ! […] Nous devrions avoir tous compris que dans une société comme la nôtre, où l'argent a remplacé Dieu, l'argent c'est la puissance et qu'il peut racheter les humiliations et les injustices ! Pourquoi Shylock n'a-t-il pas accepté une somme dix fois plus importante s'il était si attaché à l'argent ? ! Non, le morceau de chair n'était pas censé compenser la somme d'argent qui lui était due, mais racheter sa dignité d'homme, face au mépris et à l'arrogance d'Antonio et de toute la communauté chrétienne.
MARCO Peut-être que c'est comme ça, je ne conteste pas, mais tu ne peux pas nier qu'il y a beaucoup d'ambiguïté dans le comportement des juifs. Ils ont pratiqué le métier d'usurier parce qu'il était le seul qu'il leur soit accordé, cependant, comme par hasard, ils ont très bien réussi ! Ils cherchent à gagner de l'argent uniquement pour être puissants et affirment en être détachés, cependant ils font de l'argent le but de leur vie. Ils souffrent d'un complexe d'infériorité, mais, en réalité, ils se considèrent comme étant les membres de la race élue ! Que de contradictions !
GLORIA Les chrétiens condamnent eux aussi ce qui les arrange, tout en se servant ensuite de ce qu'ils condamnent. La contradiction est humaine. […] Je veux dédier cette soirée à mon père, parce qu'avec Shylock je n'ai pas fait que défendre l'homme en général, lorsqu'il est marginalisé et écrasé par le pouvoir, mais j'ai pris également la défense de mon père et de tout homme qui a connu son destin tragique. De la même façon que pour Shylock, on lui avait tout enlevé : sa femme, ses enfants, son argent, sa dignité. Quand il est revenu du camp de Dachau, j'étais la seule survivante, mais je ne pouvais pas lui donner à nouveau l'envie de vivre. Il mourut quelque temps après la libération, mais en réalité il était déjà mort auparavant et il faisait partie lui aussi de ces horribles fosses communes[15].

L'argumentation d'ordre moral de Gloria-Portia sur le destin tragique des juifs atteint donc son point culminant avec une évocation d'ego-histoire ayant à la fois un effet surprise et faisant basculer définitivement la pièce du côté de la tragédie.

L'étrange contrat bâti sur le morceau de chair finit par devenir secondaire et l'actualisation du texte de Shakespeare donne lieu à un changement radical de tous le paramètres de la *fabula*, avec une interaction fiction – réalité qui marque de façon originale le procédé du théâtre dans le théâtre.

[15] *Ibid.*, p. 61-63.

Car le réquisitoire de l'héritière de Shylock, tout en intervenant durant la représentation du texte de Shakespeare devant le public, est formulé comme un long débat contradictoire avec les autres comédiens, qui les pousse à se prononcer sans cesse sur le sens à donner à leurs personnages et, par-là, à s'interroger sur la fonction du théâtre par rapport aux consciences individuelles et à l'histoire.

Ce débat vise finalement le public et cherche tout particulièrement, dans cette dynamique, à le faire réfléchir en résumant les critiques et les lieux communs concernant les juifs à travers les propos des comédiens. Une telle approche pourrait être définie alors comme l'exploitation théâtrale d'un fait culturel majeur : l'incompréhension persistante entre les juifs et les autres.

Les surprises réservées par cette configuration dramaturgique ne s'arrêtent pour autant pas là, car le personnage de Gloria-Portia revient une ultime fois sur scène pour livrer des aveux troublants, où tout est remis en question, à commencer justement par la place de son personnage au sein d'une structure scénique brisant polémiquement les modalités d'expression du passé, qu'il soit lointain ou proche. On peut y relever, en effet, le mouvement de fond d'une quête ardue, semée d'embûches, des moyens les plus appropriés pour exprimer une volonté de communication avec les autres qui n'est rien moins qu'une quête de la vérité, à travers et au-delà du théâtre :

> *L'INTERPRETE* (*GLORIA-PORTIA*) (*après un instant de silence, regardant l'ensemble du public* Et le charme a pris fin ! La boîte magique a disparu derrière le rideau. Le monde de fiction de Portia a disparu tout comme le monde imaginaire de Gloria, mais je ne suis ni l'une ni l'autre, je suis l'interprète, celle qui jouait le rôle d'une comédienne, qui était Portia sur scène, et comme l'interprète est le confesseur intime de l'auteur, je peux, et même je dois parler encore, parce que Gloria a oublié de vous faire son dernier aveu. Elle avait feint d'être amoureuse de Shylock, afin de justifier sa crise par rapport au personnage de Portia, symbolisant un pouvoir corrompu et tricheur ; elle avait feint de s'être seulement entichée, afin de justifier le fait d'avoir récupéré son équilibre, afin de réussir dans son projet de bouleverser le spectacle, sans éveiller des soupçons, mais elle avait feint également sur quelque chose d'autre en gardant le silence et que je vais vous révéler : son père fut réellement déporté à Dachau, mais uniquement pour des raisons politiques ; en fait, Gloria n'était pas juive, elle avait feint de l'être, dans le but de remuer les consciences, de faire réfléchir, d'évoquer un problème à la fois actuel et très ancien, dont le dossier juif n'est qu'une petite partie ; dans le but d'impliquer le public dans le refus de l'oubli, parce que tout se répète, dans l'histoire du monde, et tout est frappé par l'oubli, comme s'il ne s'était jamais produit ; dans le but de rappeler que les anciens persécutés deviennent inévitablement des persécuteurs, et ainsi de suite, dans une succession sans fin ; dans le but de dénoncer le fait que, derrière toute forme de racisme, il y a un motif beaucoup plus profond que ne le sont la couleur de la peau ou la différence de religion. Ce ne sont là que des prétextes exploités par le pouvoir excessif pour entraîner l'ignorance et les préjugés, mais les causes terribles et inhumaines, dans lesquelles les gens du peuple ne pourront ou du moins ne devraient jamais trouver leur place, sont

> tout autres et sont toujours les mêmes depuis des siècles. Ce sont elles qui déclenchent des guerres et des massacres qui, à leur tour, entraîneront d'autres guerres et d'autres massacres. Des causes qui touchent au pouvoir excessif et à ses lois impitoyables. C'est cela que l'auteur m'a exhorté à vous dire, car c'est cela que Shakespeare aurait dit, s'il avait pu s'exprimer clairement à son époque ; et il l'aurait dit certainement avec sa grandeur poétique[16].

Il est important de souligner l'originalité de cette allocution, car l'on assiste à un message polyvalent, tout d'abord en fonction de l'identité de celle qui le profère et ensuite par la gravité de son contenu.

En s'adressant au public en tant qu'interprète de l'auteur, la femme qui joue le rôle de Portia procède à un véritable dédoublement, à savoir l'introduction, d'une certaine façon, de l'identité de personne à côté de celle de personnage, et ce pour donner plus d'éclat à ses propos.

Il s'agit, certes, d'un nouvel effet surprise, qui s'insère pleinement dans la structure dramaturgique de cette pièce et qui n'est qu'un artifice, destiné néanmoins à créer un climat de grande confiance chez les destinataires du message, compte tenu du caractère solennel de la réflexion qui va être livrée sur la répétition irrémédiable des malheurs qui frappent les êtres humains.

Le message humaniste et désenchanté de l'interprète se termine ensuite sur une note apaisante, avec l'évocation d'une scène où le lien établi entre un lieu précis de la ville de Rome et un texte poétique est destiné à suggérer une éventuelle nouvelle piste de réflexion :

> L'INTERPRETE (*Gloria-Portia*) Je vais me débarrasser maintenant de mon costume et de mon maquillage, je m'habillerai de mes vêtements bourgeois et je rentrerai à la maison, mais ce soir il n'y aura pas de place pour l'ineffable mélancolie habituelle. Ce soir l'auteur a voulu que je parle à la première personne et veut que cette mélancolie trouve satisfaction. Je passerai par la place où se trouve le monument à Trilussa et je m'arrêterai pour le saluer respectueusement : l'auteur dit qu'il avait bien compris l'éternel problème et qu'il l'avait résolu intérieurement, mais il était un poète et non pas un homme de pouvoir !
> *Le rideau s'ouvre, à ce moment-là, sur une nouvelle scène, montrant la place qui accueille le monument à Trilussa.*
> *L'interprète, Gloria-Portia, se retourne vers le monument, en tournant le dos au public. Pendant qu'elle quitte lentement la tunique de Portia, en la laissant tomber en même temps que la toque qu'elle avait déjà enlevée durant le dernier acte et qu'elle gardait dans la main, demeurant ainsi avec ses vêtements bourgeois, une voix d'homme enregistrée récitera le poème de Trilussa, avec l'accompagnement d'une musique d'ambiance. Une fois le poème terminé, le rideau tombera définitivement.*

[16] *Ibid.*, p. 64-65.

L'aveugle de Trilussa

I Il y avait, sur la petite voûte au coin de la place,
à l'endroit où se trouve le réverbère maintenant,
un Christ et un ange en plâtre
que soutenait une lampe dans une tasse.

Il y avait aussi un tableau, où une jeune fille
était délivrée d'un démon :
rappelant un miracle qui avait eu lieu,
il était déteint par la pluie et l'humidité.
Mais un beau matin le propriétaire
enleva le morceau de voûte avec tout ce qu'il y avait
pour le donner à Spizzichino l'antiquaire.
Le Christ alla en France, et l'angelot
fut emporté par une dame étrangère
qui l'utilisa pour le décor de sa chambre à coucher.

II Et maintenant l'angelot joue les fêtards
dans une belle chambre rose,
se dandine et rit dans la même attitude
avec les ailes écartées, allègrement.

Il ne voit plus les gens nécessiteux
qui passaient devant lui auparavant,
tels le vieil estropié et le pauvre mendiant
qui lui demandaient toujours quelque chose !

Il ne se souvient pas non plus
d'un aveugle qui, chaque jour, à la même heure,
lui récitait sa prière.

Il n'a aucun souvenir de lui non plus ! L'angelot d'avant
soutient maintenant la lampe pour la dame
et assiste à des choses que je n'ose pas dire !

III L'aveugle marchait au ras du mur
afin de ne pas bousculer les personnes,
cherchant avec la pointe du bâton
que la voie soit libre et sûre.

Il n'y voyait pas, le malheureux, cependant,
quand il sentait qu'il était au coin de la rue,
il marmonnait la prière habituelle
avec ses yeux éteints sous cette petite voûte sombre.

Car il se rappelait que, lorsqu'il était enfant,
sa mère lui disait : un Christ se trouve là,

adresse-lui toujours tes prières et n'aie pas peur…

Et lui, quand il était dans le besoin,
le revoyait, sans l'avoir vu,
comme une chose qui brille dans un rêve…

IV Cela fait cinq mois qu'à la place de la petite lampe
qu'on allumait à l'heure de l'Ave Maria
on a posé la lampe d'une taverne
où on peut lire « vin » sur le transparent.

Mais l'aveugle croit toujours qu'il y a
le Christ, l'angelot et le peit autel,
et il s'arrête, lorsqu'il passe, fait sa révérence,
récite un Pater noster et s'en va…

L'hôtesse, qui en rit très souvent,
voudrait le prévenir qu'il n'y a rien,
mais au moment crucial elle n'arrive pas à se décider.

Au fond, - pense-t-elle- lorsqu'un homme prie,
Dieu peut l'entendre directement
sans regarder l'enseigne de l'échoppe[17].

On assiste finalement à un cheminement thématique de grande ampleur dans cette pièce, où le texte d'un important poète dialectal italien est appelé à apporter une réponse aux questions soulevées par la suite critique d'une comédie de Shakespeare[18].

Alors que, d'après les propos de Gloria-Portia, le plaidoyer en faveur des opprimés de tous genres semble s'enliser dans un constat d'impuissance face aux malheurs dont les hommes sont à la fois les auteurs et les victimes de façon cyclique, le portrait de cet aveugle, dont la prière dans le vide est chargée d'une force insoupçonnée, laisse entrevoir une perception plus douce des relations humaines.

Car la cécité et l'indigence retracent certes la figure d'un paria qui vit mal et de peu, mais dans un entourage qui est foncièrement bienveillant à son égard, au nom d'une fraternité sans doute empreinte de charité chrétienne.

Si les personnages de Shylock et de l'aveugle partagent des similitudes en termes de marginalité, les différences ne sont pas négligeables par rapport aux modalités de leurs marginalités respectives et surtout par rapport à leurs réactions, car l'un essaie de se révolter par une vengeance cruelle et l'autre affiche une résignation confiante.

---

[17] *Ibid.*, p. 65-69, renvoyant à Trilussa, *op. cit.*, p. 1019-1023. Je me suis chargé également de la traduction en français de ce poème.

[18] Il faut noter que la récitation de ce poème en dialecte romain rappelle soudainement le contexte de l'espace culturel italien dans lequel se joue une pièce entièrement consacrée à l'interprétation radicalement nouvelle d'un célèbre texte anglais.

Ces deux personnages, tout en étant représentés dans des situations historiques et événementielles spécifiques, n'en demeurent pas moins marqués par une condition d'infériorité irrémédiable. Cependant, Shylock finit par connaître une défaite totale, alors que l'aveugle semble souffrir moins de son handicap et peut bénéficier de la bienveillance de ceux qui le côtoient.

Faut-il conclure pour autant que la quête de justice et de dignité revendiquée par les arguments de Gloria-Portia ne consiste qu'en une tentative beaucoup trop théorique et finalement stérile de réinterpréter une œuvre de fiction et de donner des leçons de morale historique voire de morale tout court ?

Avant toute réponse à une telle question il faut probablement se pencher une nouvelle fois sur les enjeux de la problématique évoquée, à savoir la tentative de voir au-delà du sens traditionnellement attribué à un texte théâtral célèbre.

Or, il est évident que la prise en compte de la *fabula* de Shakespeare est surtout un moyen de donner plus d'impact à la plaidoirie en faveur de cet étranger partageant la condition de paria avec ses coreligionnaires car l'épisode du jugement de Shylock est universellement connu[19]. De plus, le cas de cette marginalité spécifique demeure d'une grande actualité tout comme l'impasse dans laquelle se trouvent les tentatives d'y mettre fin.

Le fait de constater avec force la persistance de ce problème majeur a néanmoins le mérite de solliciter les esprits du public et d'empêcher l'oubli, notamment à travers un processus de mutation dramaturgique, la comédie du XVIe siècle devenant le point de départ de la conception d'une tragédie des temps modernes.

En effet, le dernier acte du *Marchand de Venise* est entièrement consacré à décrire le bonheur de ceux qui ont tremblé à cause de Shylock. Un bonheur qui est traduit

[19] Cf. Henri Suhamy, « L'étranger dans le théâtre de Shakespeare », in *Théâtres du Monde*, XXVII, 2017, p. 53-61 : « Il n'existe pas moins de trois mots en anglais pour correspondre à la notion d'étranger, dotés de nuances différentes. Ils viennent tous les trois du français ou du latin : *stranger*, *alien* et le couple formé par *foreign* et *foreigner*. […] Pour revenir au mot *alien*, on remarque qu'il a toujours des connotations plus péjoratives que *foreign*, ainsi que des résonances xénophobes. […] L'autre usage du mot *alien*, substantif appliqué dans *Le Marchand de Venise* à Shylock comme indiqué plus haut, rappelle que l'appartenance à une religion minoritaire suffit à faire de lui un étranger, donc un suspect, même s'il descend d'une famille installée dans la ville depuis longtemps. Il n'y a aucune allusion dans la pièce au ghetto de Venise, qui existait depuis 1517 et qui matérialisait le statut d'étrangers donné aux juifs, mais la mention de ce statut appliqué à Shylock ne la rend que plus frappante. Le mariage de Jessica avec Lorenzo équivaut sans doute pour elle à une naturalisation. La conversion au christianisme imposée à Shylock a-t-elle le même résultat ? C'est une question sans réponse. Il va de soi que le thème de l'étranger dans l'œuvre de Shakespeare ne se limite pas au vocabulaire. Quand on explore la question, on s'étonne de l'importance de ce thème et de la diversité de ses facettes d'un bout à l'autre de son œuvre. Il ne faut pas cependant prendre la partie pour le tout et déduire de cette constatation que toute la pensée de l'auteur s'organise à partir de ce motif. Cette thématique n'est pas obsédante mais elle prend de la place comme témoin révélateur de certaines composantes de la mentalité collective tout en s'inscrivant dans le processus dramatique ».

également par la donne enfin favorable de l'activité commerciale d'Antonio, marquée par l'arrivée dans le port des navires transportant les marchandises qui lui feront connaître de nouveau la richesse. Tout est bien qui finit bien pour Antonio ainsi que pour le cercle de ses amis fortunés et l'épisode du morceau de chair à couper est vite oublié comme un accident de parcours.

Il en va autrement pour l'issue de *L'Erede de Shylock*, entièrement axée sur la persécution des juifs, le racisme et, en amont, les dérives inévitables et dévastatrices de l'exercice d'un pouvoir excessif.

Comme cette issue est fondée sur l'interprétation d'un personnage de comédie célèbre, il est nécessaire de revenir sur l'approche prétendument bienveillante de Shakespeare dans la description du personnage de Shylock.

Il faut souligner, en effet, que l'auteur de la pièce récente épouse pleinement l'hypothèse d'Eduardo De Filippo à cet égard. Or, il s'agit, en l'occurrence, d'une simple hypothèse, bien qu'elle soit tout à fait plausible, notamment d'après le ton de la réplique de l'usurier à Salarino (acte III, sc. 1)[20].

Le critique Jay L. Halio, dans l'introduction de son édition du texte anglais, retrace pertinemment l'histoire dramatique des juifs en Angleterre, marquée notamment par leur expulsion du royaume en 1290, leurs conditions précaires de parias pendant des siècles, constamment obligés de choisir entre une conversion forcée au christianisme et le mépris et l'exclusion[21].

Il rappelle qu'on ne peut pas proprement parler d'antisémitisme de Shakespeare à propos de sa représentation du personnage de Shylock, dans la mesure où la présence de tous les stéréotypes négatifs désignant les juifs reflète une approche culturelle généralisée de l'époque[22]. D'après lui, il s'agit essentiellement du profil d'un méchant comique, suivant, là aussi, une tradition bien établie dans les domaines de la littérature et du théâtre[23]. La comparaison menée avec le profil de Barabbas, le protagoniste de la pièce, chronologiquement antérieure, *Le Juif de Malte* de Marlowe, l'amène à affirmer que Shakespeare révèle une attitude ambivalente à l'égard de Shylock, son côté comique jouxtant une dimension humaine non négligeable,

---

[20] Voir le texte référencé par la note n° 7.

[21] Cf. William Shakespeare, *The Merchant of Venice*, edited by Jay L. Halio, Oxford, Oxford University Press, 2008 (1993), p. 2-5.

[22] *Ibid.*, p. 9-10 : « *Anti-Semitic slurs thus do not appear to be important in Shakespeare's vocabulary or his thinking, with the outstanding exception of The Merchant of Venice. There, in the view of some critics, Shakespeare unleashed a venomous attack upon Jews – not only money-lenders and usurers, but all Jews. To cite only one piece of evidence, Shylock is rarely referred to by name ; instead, he is typically referred to or addressed as 'Jew', a term then as now (in some quarters) of considerable contempt* ».

[23] *Ibid.*, p. 10 : « *But it needs to be stressed that despite Shylock's depths, his very human traits, Shakespeare's initial conception of him was essentially as a comic villain, most likely adorned with a red wig and beard and a bottle nose, but not a middle-European accent. The evidence for Shylock as a comic villain is partly in the literary and dramatic traditions, which Shakespeare followed, that lie behind the character, and partly in certain generic and other considerations* ».

susceptible d'entraîner donc une réception critique fort nuancée, qui fait table rase des préjugés et des certitudes[24].

Cette ambivalence voire cette ambiguïté qu'on relève dans la conception du personnage de l'usurier, finalement beaucoup plus complexe qu'on ne pourrait le croire à première vue, ne pousserait-elle pas à classer autrement la pièce sur le plan dramaturgique ? Ne s'agirait-il pas plutôt d'une tragi-comédie ?

Si l'on se place du côté de la perception du texte qu'on pouvait avoir à l'époque de Shakespeare, cela paraît inconcevable, mais il en va autrement si on l'analyse avec une sensibilité critique qui cherche à établir des liens avec la réalité contemporaine, comme dans le cas de *L'Erede di Shylock*.

L'écriture de la pièce italienne s'inspire clairement, dans la conception d'une tragi-comédie des temps modernes, de ce qu'affirme Eduardo De Filippo à ce sujet dans ses *Leçons de théâtre* :

> Je voudrais vous citer en exemple une pièce très comique mais qui, selon moi, est la plus tragique des pièces que j'ai écrites, dont le titre terre à terre : *Non ti pago* peut éveiller la curiosité du public, mais ne reflète pas la situation dramatique du contenu. Dans cette pièce, un homme têtu s'est mis en tête de prouver qu'il a gagné et ne peut y parvenir car il a tort à cent pour cent. Il réussit à faire plier l'opinion publique, sa famille et même le prêtre et l'Église. Il vient enfin à bout de son adversaire, grâce à la superstition, en l'accablant de sa malédiction. Cette comédie est une des plus tragiques de mon répertoire, et pourtant le public éclate de rire. Moi, je ne me sens pas en état d'écrire une tragédie comme celles d'Alfieri et je ne le conseillerais à personne. La tragédie moderne fait rire, non par des pitreries ou par un comique superficiel, épidermique, mais en enfonçant le doigt dans la plaie, en montrant le drame ordinaire, la tragédie ordinaire… Ne nous laissons pas impressionner par les tragédies noires ! Si l'on croit pouvoir émouvoir le public avec les pleurnicheries d'un texte lourd,

[24] *Ibid*., p. 13 : « *That Shylock is hell-bent, literally, upon his revenge against Antonio should then hardly surprise us. Everything considered, his attitude and actions appear those of a man seriously deranged by what he, rightly or wrongly, regards as an enormous injustice against him personally and, through him, the people he represents. Is it any wonder, then, that Shylock remains intransigent, impervious to Portia's appeals to mercy in the trial scene ? In this and other ways (developed below), Shakespeare reveals his attitude toward Shylock. It is ambivalent, far more than Marlowe's attitude toward Barabas. But in neither author can we confidently proclaim an anti-Semitic bias that is more than abstract and traditional. For Marlowe, the machiavel was more significant than Barabas's Judaism, which merged with it. By contrast, in developing Shylock's character in depth, and endowing it with vivid attitudes and emotions, Shakespeare succeeded in creating a dramatic figure who arouses far deeper feelings than Barabas can. Whereas the one remains, first and last, a comic stage villain, however brilliant and quick-witted, the other transcends the type, shatters the conventional image with his appeal to our common humanity, and leaves us unsettled in our prejudices, disturbed in our emotions, and by no means sure of our convictions* ».

> on perd le sens de la tragédie d'aujourd'hui. Je conseille de s'en tenir au grotesque et à l'absurde. En ce moment nous rions de tout, même de la mort[25] !

Il faudrait d'ailleurs préciser que l'élève en écriture Luciana Luppi assimile la leçon du maître de façon extrême, en proposant une tragi-comédie où il n'est question à aucun moment de rires, de facéties ou d'histoires d'amour, l'ambiance générale étant marquée par les états d'âme moroses de Gloria-Portia puis par sa longue plaidoirie au ton très grave, se déroulant sous la forme d'un âpre débat contradictoire sur le véritable sens de la pièce de Shakespeare. Cela se traduit par un questionnement permanent sur le rôle du théâtre, à l'époque actuelle, autour de l'interprétation et, éventuellement, de l'actualisation d'un texte ancien.

Il y a finalement, ici, deux pièces en une, la comédie du XVIe siècle étant le repère constant de la très grande majorité des répliques de *L'Erede de Shylock* et représentant une œuvre prestigieuse avec laquelle une lecture critique totalement décomplexée se mesure sans cesse.

On peut constater une indiscutable prise de risque dans une telle démarche esthétique car elle défie les règles de la périodisation historique, en faisant une incursion en bonne et due forme dans une époque plus ancienne à l'aune de critères de jugement étroitement liés aux expériences et aux événements du XXe siècle.

Cependant une œuvre de fiction n'est pas tenue de respecter les temps de l'histoire, à la condition que les libertés qu'elle s'octroie découlent d'un élan idéologique précis, cherchant à motiver concrètement les choix accomplis. Or, *L'Erede di Shylock* est une réflexion fort circonstanciée sur l'exigence de s'interroger, de douter et d'enquêter sur les causes profondes de la souffrance des êtres humains. Une réflexion qui se déroule dans le cadre d'un texte contemporain, à travers un fonctionnement très dynamique de la scène, bâti sur les modalités du théâtre dans le théâtre et sur une relation directe avec le public. Ces deux derniers aspects dramaturgiques montrent l'influence ponctuelle de la dernière pièce en date d'Eduardo De Filippo, *Gli Esami non finiscono mai* (1971), où le protagoniste évoque théâtralement les étapes saillantes de son passé et de ses défaites, telles des tranches de vie réunies dans un contexte plus large, et s'adresse de temps à autre au public pour faire ses commentaires[26].

---

[25] Cf. Eduardo De Filippo, *Leçons cit.*, p. 88-89.

[26] Cf. Eduardo De Filippo, *Gli Esami non finiscono mai*, in *Cantata dei giorni dispari*, t. 3, Torino, Einaudi Tascabili, 1995, p. 523 (ma traduction en français) : « Guglielmo : Public honorable, mesdames et messieurs : le protagoniste de la pièce à laquelle vous allez assister ce soir s'appelle Guglielmo Speranza. J'espère que vous ne serez pas étonnés par le fait que ce personnage, que je ferai vivre moi-même au sein de cette histoire et que j'accompagnerai de la jeunesse jusqu'à la vieillesse, ne changera jamais de vêtements : il ne peut ni doit le faire. J'ai questionné l'auteur à ce sujet, qui m'a donné la réponse suivante : « Le héros de cette pièce n'est pas un "type", mais plutôt le prototype de nous tous, un héros dont l'existence est caractérisée par les aspects positifs et négatifs de notre propre existence, et il serait donc impossible de trouver des vêtements qui reflètent sa personnalité complexe ». Et il a précisé : « On reconnaît l'aspect symbolique à partir de ce qu'il pense et de ce qu'il dit et non pas des

Si l'on cherche à situer, sur le plan critique, l'ensemble de la textualité de *L'Erede di Shylock* par rapport aux spectacles novateurs de ces dernières années, on doit reconnaître que les caractéristiques novatrices, tout en s'affichant dans un élan de rupture par rapport aux formes traditionnelles de l'expression théâtrale, empruntent néanmoins un chemin plutôt classique en termes d'exploitation du texte source et surtout de conception du discours théâtral. On est loin, par exemple, du traitement radicalement révolutionnaire du texte théâtral qu'on retrouve dans la réécriture et performance de *Hamlet* de Shakespeare par Carmelo Bene[27] ou dans la représentation de *La Divine Comédie* de Dante par Romeo Castellucci[28]. Cette distance de telles démarches radicales se traduit finalement par une conception de la scène et de sa dynamique dont l'accessibilité à une compréhension aisée par le public est, à mon avis, un atout majeur, qui mérite d'être souligné. L'étonnant texte bâti autour du personnage de la prétendue héritière de Shylock est un brillant exercice de style, élégamment conçu par une apprentie dramaturge d'après les suggestions d'écriture très précises d'un grand maître de la dramaturgie du XXe siècle, qui a su montrer la voie d'une théâtralité aux multiformes facettes, qu'on aurait tort de figer dans des catégories ou des classements bien arrêtés[29].

On est en présence d'une textualité thématiquement originale, axée sur une argumentation verbale haletante qui vise à dénoncer et, dans la mesure du possible, à briser les impasses, en termes de communication entre les individus, provoquées par les exclusions, les préjugés, les incompréhensions de tous genres, dans une construction fictionnelle qui s'inspire du vécu de la vie réelle.

Bref, c'est du théâtre humaniste, porté par une profonde aspiration morale, renvoyant à la complexité d'un texte prestigieux du passé pour faire passer un message de tolérance et de bienveillance d'une très grande actualité, l'étranger Shylock étant le symbole de la condition d'étranger perçue trop souvent à tort comme dangereuse, hostile et susceptible de porter atteinte à l'ordre économique et social en place.

Edoardo ESPOSITO
Avignon Université

---

vêtements qu'il porte ». Et comme l'auteur a voulu vous éviter le personnage « table de nuit », c'est-à-dire le faire-valoir, je viendrai ici bavarder un peu avec vous, de temps en temps, en plein cours de l'action, pour que vous puissiez apprendre de la bouche même de Guglielmo Speranza sa pensée intime sur les événements qui viennent de se dérouler et ses prévisions sur ceux qui vont avoir lieu. En d'autres termes, c'est vous qui jouerez les faire-valoir ».

[27] Cf. Leïla Adham, « Récrire pour écrire le présent : le théâtre de Carmelo Bene », in https://journals.openedition.org/trans/174#abstract, consulté le 1/10/2019.

[28] Cf. Edoardo Esposito, « Autour de l'esthétique matérialiste du théâtre de Romeo Castellucci », in *Théâtres du Monde*, XXIX, 2019, en particulier p. 338-340.

[29] Cf. Edoardo Esposito, « Les modalités du personnage dans le théâtre d'Eduardo De Filippo », in Anne Bouvier-Cavoret (sous la direction de), *Le personnage*, Paris, Ophrys, 2004, p. 85-108.

GENOUSIE DE RENÉ DE OBALDIA : DE L'INVENTION FANTAISISTE D'UNE LANGUE À LA QUESTION DE LA COMMUNICATION HUMAINE

En tête de ses mémoires fantaisistes intitulées *Exobiographie*, René de Obaldia écrit ceci :

> Eh bien, contre toute attente, Monsieur le Comte a franchi allégrement le XXIe siècle. Quelle surprise ! Le temps n'est plus le même ; le temps a comme changé de peau. Monsieur le Comte se trouve soudain relié à un satellite – confronté au Web, à l'iPad, au téléphone mobile, à Twitter, à Facebook, au S.M.S., au G.P.S., au K.V.Q., à la pomme de terre transgénique, à la robotique humanoïde… J'en passe, j'en passe. Comment ne pas être à la fois émerveillé et saisi de « crainte et tremblement » ?
> Bientôt, peut-être, l'homme posera son pied sur Mars. Mais, chers lecteurs, nous serons encore et toujours quelques-uns, j'en suis sûr, à nous retrouver en *Genousie*, au royaume du songe et de la poésie[1].

Né en 1918 à Hong Kong d'un père panaméen et d'une mère française, le comte a traversé deux siècles et de nombreux pays ; tout ce qu'il a expérimenté, et transposé dans ses œuvres avec son imagination fantaisiste et son humour caractéristique, paraît incroyable à force de mutations, mais ses œuvres antérieures, dont *Genousie* ou *Monsieur Klebs et Rozalie* (« *comédie futuriste* »), ont déjà imaginé tant de choses nouvelles et étranges. La dernière phrase sur *Genousie* semble nous inviter à ne pas oublier l'imaginaire littéraire et sa poésie dans l'invasion des actualités, certes très inventives, mais aussi souvent inquiétantes. René de Obaldia est un poète curieux de tout voir et avide de tout dire, surtout ce qui est nouveau, étrange, étranger, et de le dire avec un humour compatible avec l'inquiétude[2]. L'humour est chez lui un remède libérateur en face de la tragique condition humaine : cette démarche le rapproche, malgré lui[3], des auteurs du Nouveau Théâtre, ses contemporains, tel Ionesco, dont il est l'héritier.

---

[1] René de Obaldia, *Exobiographie*, *Mémoires*, édition augmentée, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers Rouges », 1993. Dans ces mémoires, nous renvoyons également au chapitre « Mutations », en particulier aux pages 375-376 sur *Genousie*.

[2] Lire *ibid.*, p. 449-452 (« Une âme en peine »).

[3] Marie-Claude Hubert (*Le Nouveau Théâtre. 1950-1968*, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 255-256) rappelle son refus de l'étiquette d'auteur d'avant-garde, en s'appuyant sur un entretien avec Jacques Jaubert (« René de Obaldia parle de *Genousie* », *Bref* nº 39, octobre 1960, p. 6). La genèse de *Genousie* est liée à l'expérience des entretiens du Centre Culturel

Dans *Genousie*, sa première pièce importante, écrite vers 1952-1954, diffusée à la radio en 1957 et créée au TNP-Récamier par Roger Mollien le 26 septembre 1960, l'humour et la fantaisie sont déjà bien présents : ils revêtent la forme d'une énigmatique alliance de rêve et de métathéâtre dans une intrigue centrée sur une mystérieuse étrangère venue d'un pays imaginaire, la Genousie, parlant une langue étrangère, le genousien. Nous proposons d'étudier comment Obaldia pose ici, avec humour et fantaisie, la question de la communication humaine en inventant une langue et en jouant sur l'onirique et le métathéâtral.

Genousie, comédie d'un auteur original du Nouveau Théâtre

Plusieurs traits communs avec ce courant d'avant-garde, autrement nommé « théâtre de l'absurde », peuvent être dégagés : le rejet du réalisme traditionnel au profit de l'invraisemblance et de l'onirisme[4], l'alliance du comique et du tragique, la réflexion sur le langage (notamment sur ses faiblesses), l'utilisation de la métathéâtralité. Indépendant vis-à-vis des autres au point de refuser l'étiquette d'auteur d'avant-garde, Obaldia l'est aussi vis-à-vis de lui-même ; il ne s'enferme pas dans une théorie du théâtre, il propose quelques pensées *a posteriori*, par exemple sur la fonction d'*éveil* de son théâtre, luttant contre l'engourdissement produit par les media :

> Un théâtre qui fasse appel à l'imagination créatrice, libératrice. Un théâtre vivifiant qui ne doit pas s'encombrer de modes, sombrer dans le conformisme de l'anti-conformisme, ou dans des didactismes primaires ; un théâtre agile, actuel et inactuel, engagé et dégagé, ayant droit aussi au rire, au jeu, à l'insolence, à l'émotion – un théâtre somme toute, de *l'éveil*[5].

Genousie est une « *comédie onirique*[6] » originale que l'on peut donc rattacher en partie à l'esthétique du Nouveau Théâtre et qui, surtout, permet cet *éveil* essentiel

---

International de Royaumont (*ibid.*). Sur Obaldia, l'étude majeure est l'ouvrage de Gérard-Denis Farcy, *Encyclobaldia. Petite encyclopédie portative du théâtre de René de Obaldia*, Paris, Jean-Michel Place, 1981 ; sur *Genousie* et le genousien, voir p. 55-59.

[4] L'onirisme (la croyance « à la réalité du rêve ») rattache Obaldia, comme les dramaturges du Nouveau Théâtre, à l'héritage surréaliste ; il ajoute l'attention prêtée à « l'insolite du quotidien » (« René de Obaldia parle de *Genousie* », *loc. cit.*).

[5] Propos d'Obaldia rapporté par Gérard-Denis Farcy, *op. cit.*, p. 101 (notice « Vigilance »).

[6] Cette dénomination générique apparaît dans l'édition du *Théâtre complet* parue en 2011 chez Grasset (coll. « Bibliothèque Grasset »). Dans l'édition le plus souvent utilisée ici (Paris, L'Arche, 1960, 1977), le sous-titre est « *Comédie* ». Dans l'édition Grasset du *Théâtre I* en 1966, selon Gérard-Denis Farcy (*op. cit.*, p. 59), aucun sous-titre n'apparaissait. Quant au titre « *Genousie* », le critique le commente ainsi : « Dans « *Genousie* » aussi on lit ce qu'on veut bien y trouver selon que l'on est partisan de la **forme** ou de l'**immaturité**. Dans le premier cas c'est l'exotisme qui est connoté et l'intitulation est sécurisante, dans le second,

par le rire et le jeu créateur de l'imagination débridée. Le trait le plus original est l'invention pure d'une nouvelle langue. Le poète Christian Garcia semble vivre un rêve d'amour absolu avec l'étrangère Irène, dans un monde parallèle au cercle mondain et intellectuel de la châtelaine Madame de Tubéreuse. La représentation de ce rêve, parenthèse hors du temps, du réel et de la logique ordinaire, prend la forme, selon l'expression ultérieure d'Obaldia, d' « un pseudo-drame en un éclair[7] », centré sur le « coup de foudre[8] » de Christian et sur le meurtre du mari d'Irène, Philippe Hassingor, dramaturge connu, par Christian. Les scènes autour du cadavre paraissent relever de l'humour noir et de l'absurde, tonalités familières aux dramaturges du Nouveau Théâtre : l'hôtesse félicite le meurtrier pour cet acte qui va donner un caractère exceptionnel à la rencontre mondaine et culturelle qu'elle organise[9].

L'invention fantaisiste d'un pays et d'une langue[10]

L'univers créé par Obaldia est à la fois comique et dramatique : la fantaisie installe une légèreté, une prise de distance ou un décalage, qui peut susciter le rire ou le sourire, dans des situations ordinairement graves ou inquiétantes. L'invention du genousien suscite le comique de langage et l'étrangeté. Le dramaturge s'est bien amusé lui-même en inventant cette langue : « La fabrication "matérielle" de mon génousien [*sic*] m'a beaucoup amusé : disons que c'est une langue indo-européenne faite de grec, de balkanique et d'allemand. Mais beaucoup de mots sont construits

---

le titre condense tout l'idéal que représente la Genousie et il fonctionne volontiers comme un signal utopique ou comme une épée de Damoclès suspendue au-dessus de la **forme**. » (p. 98, le caractère gras est employé par le critique pour des termes empruntés à Gombrowicz).

[7] René de Obaldia, « Qu'importe le cocon pourvu qu'on ait la messe », *Le Figaro*, 19 novembre 1971 (cité par Gérard-Denis Farcy, *op. cit.*, p. 59). Voir le commentaire de ce dernier sur cette expression dans la notice « Genres » (p. 60 : « l'ambiguïté » de cette histoire est suggérée par le mot « pseudo ») et dans la notice « Genousie » (p. 56 : « l'éclair est un aveu »).

[8] « René de Obaldia parle de *Genousie* », *loc. cit.*

[9] René de Obaldia, *Genousie*, Paris, L'Arche, 1960, 1977, p. 48-49.

[10] Voir l'étude de Christophe Lagier, « Le théâtre de René de Obaldia ou le boulevard des langues en fête » (avec une partie consacrée à *Genousie*, selon une approche plutôt linguistique, teintée de psychanalyse), dans *Le Théâtre de la parole-spectacle (Jacques Audiberti, René de Obaldia et Jean Tardieu)*, Birmingham, Alabama, Summa Publications, Inc., 2000 ; cette étude propose des rapprochements avec Jacques Audiberti et Jean Tardieu, auteurs du Nouveau Théâtre. Lire surtout la notice « Genousien » dans l'ouvrage de Gérard-Denis Farcy, notamment la citation extraite du récit *Les Femmes de mon genou* dans *Les Richesses naturelles* : « Je baigne délicieusement dans le royaume de Genousie » (origine du mot « Genousie »), et cette hypothèse du critique : « dans la nouvelle genèse d'Obaldia la femme ne naîtrait plus de la côte d'Adam mais de son genou… » (*op. cit.*, p. 58).

uniquement pour leur résonance.[11] ». Cette invention a tellement amusé Obaldia qu'il y revient plus tard dans la pièce radiophonique de 1967 *Urbi et Orbi* : il imagine les annonces d'aéroport en français et « *en genousien, langue qui vient de supplanter l'anglais*[12] » !

Dès l'apparition de la belle étrangère, le comique s'installe par le biais de la parodie : apprenant qu'Hassingor l'a ramenée de Genousie, Madame de Tubéreuse s'exclame : « De Genousie ! Mais c'est très loin. Plus loin que la Perse ! Qu'alliez-vous donc faire en Genousie ? », et Hassingor fait une réponse qui provoque les rires des autres personnages : « La rencontrer.[13] ».

> MADAME DE TUBÉREUSE : Vous voilà auteur à succès, maintenant. Jusqu'au grand public qui ne vous boude plus.
> IRÈNE : Bou-de-plus ?
> MADAME DE TUBÉREUSE : Qui ne ?... Comment expliquer cela ?
> HASSINGOR : Sistagonar puttute.
> MADAME DE TUBÉREUSE : Voilà !
> IRÈNE : Ah ! Ah !... Boude-plus… boude-plus… bou… de plus.
> MADAME DE TUBÉREUSE : Elle est merveilleuse. Comment dites-vous « merveilleux » en genousien ?
> HASSINGOR : Vouchouhoudine.
> MADAME DE TUBÉREUSE, *à Irène et sur un ton ridicule* : Vouchouhoudine… vous êtes : vouchou… hou… dine.
> IRÈNE : C'est trop d'horreur.
> HASSINGOR : D'honneur, chérie.
> IRÈNE : Oh pardon… d'honneur… Trop d'honneur.
> *Ils rient tous.*
> MADAME DE TUBÉREUSE : Bravo ! Bravo ! A la fin de votre séjour ici, vous parlerez français couramment.
> IRÈNE : S'il-vous-plaît[14].

Plusieurs procédés comiques sont ici associés : les sonorités pittoresques dans les deux langues utilisées (et l'insistance des personnages dans leur prononciation), le

---

[11] « René de Obaldia parle de *Genousie* », *loc. cit.* Voir également Gérard-Denis Farcy, *op. cit.*, p. 58 : « Selon Georges Lerminier on y retrouve des traces du russe, de l'eskimo et du quetchoua. » ; le critique ajoute les références enfantines de Babar (la chanson des éléphants) et Tintin (le bordure).

[12] *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 546. Plus loin (p. 553), Le Vieillard réagit ainsi à une annonce d'aéroport : « Cette langue me tape sur le système. On n'a pas idée de parler comme ça ! ». Obaldia invente aussi le huron dans *Du vent dans les branches de Sassafras* (1965) ; voir Tatsuo Morimoto, *Fonctions du rire dans le théâtre français contemporain, étudiées à travers André Roussin, Jean Anouilh, Eugène Ionesco et René de Obaldia* (suivi d'Entretiens avec André Roussin et René de Obaldia), Paris, Nizet, 1984, p. 105.

[13] *Genousie*, *op. cit.*, p. 8.

[14] *Ibid.*, p. 8-9. Madame de Tubéreuse évoque ensuite une Eurasienne polyglotte, dotée d'« une faculté de comprendre ce que l'on ne disait pas ! » (p. 10). Le même personnage reprendra le mot « vouchou-ou-dine » pour Christian au moment de ses félicitations (p. 48).

ton employé par Madame de Tubéreuse, la confusion d'Irène à une consonne double près, suivie d'une nouvelle confusion entre deux formules de politesse.

La présence de la langue genousienne a un effet de contagion comique lorsque d'autres langues s'en mêlent :

> IRÈNE, *comme si elle disait « qu'à cela ne tienne »* : Brakicéfar voramine.
> CHRISTIAN, *à Irène* : Non, je vous assure, gracias ! Danke schön, thank you… je ne sais même pas comment on dit merci en genousien[15] !

L'étranger fait rire, mais bouleverse et menace en même temps. La scène d'affrontement entre Christian et Hassingor, qui aboutit au meurtre de ce dernier, le montre bien. Hassingor vient d'expliquer qu'Irène lui est aussi indispensable que l'air et la nourriture ; « HASSINGOR : Tout de même, c'est étrange… On vit des années ensemble, des années… Et puis, un étranger arrive, un inconnu… et en quelques minutes… en quelques minutes…[16] ». Par un renversement, c'est Christian qui est devenu « l'étranger », et la menace, pour le mari de la Genousienne. Mais Christian nourrit un sentiment réciproque à l'égard d'Hassingor au point de lui lancer, tout en le visant avec un revolver : « vous qui n'auriez jamais dû exister avec votre… chapeau de forme… qui n'auriez jamais dû aller en Genousie, jamais ![17] » ; et il compare Irène, la bien-aimée étrangère, à « un glaive » entré en lui (« Je ne puis plus vivre sans cette blessure…[18] »).

En outre, la fantaisie prend la forme du rêve dans *Genousie*. Le pays imaginaire, la Genousie, semble merveilleux, il relève du légendaire, ainsi rapporté par Christian :

> CHRISTIAN : […] Irène, parle-moi de la Genousie. On m'a raconté que ses rivages étaient de sable fin… que là où s'imprimaient les pas des vierges naissaient des coquillages… que… que les fruits regorgeaient d'amour… que les chevaux venaient boire au creux de nos mains… que… que les vieillards étaient en or… et que cela… faisait… un merveilleux spectacle… le soir… de les voir debout… sur le seuil des maisons… illuminés par le soleil… couchant[19]…

Christian prononce cette réplique poétique après avoir compris que son histoire amoureuse avec Irène n'était qu'un rêve (« Je croyais que tu étais vraie…[20] »).

Le rêve mis en scène dans *Genousie* est difficile à distinguer de la réalité et à décrypter, de sorte qu'il confine à l'énigme. Déjà il faut au lecteur-spectateur un

---

[15] *Ibid.*, p. 81.
[16] *Ibid.*, p. 41.
[17] *Ibid.*, p. 43.
[18] *Ibid.*
[19] *Ibid.*, p. 59-60.
[20] *Ibid.*, p. 59.

effort d'imagination pour décrypter la langue imaginaire de la Genousie, et le dramaturge aide plus ou moins le lecteur (et l'acteur), proposant en didascalies, assez rarement, des sortes de traductions (comme on l'a vu dans la didascalie « *comme si elle disait « qu'à cela ne tienne »* ») ; ou bien c'est le mari de la Genousienne qui traduit parfois pour les autres personnages[21]. Au début de la scène d'amour entre Irène et Christian (acte I, scène 3), la première réplique est une déclaration d'amour en genousien, avec des sonorités inattendues, plus comiques que sentimentales ; l'importance de la situation justifie une traduction dans la didascalie : « IRÈNE, *ainsi qu'elle dirait « je t'aime »* : Gouroulougiliou.[22] ». Christian lui répond le même mot, mais la réplique suivante d'Irène (« Drothousaïvor édarène. ») n'est pas traduite, pas compréhensible et pas comprise par le lecteur-spectateur ; peu importe car Christian se lance dans un discours sur la prédestination amoureuse. Lorsqu'Irène lui demande « Draguidor ?[23] », le dramaturge ne nous aide pas, Christian lui-même n'a sans doute pas compris, mais peu importe là encore, l'essentiel est ailleurs, comme le suggère sa réponse, malgré sa nuance comique : « Si tu veux ! Tout ce que tu veux !... Que tu es belle ! », Irène répète ensuite seulement cet adjectif. L'amour n'a besoin ni d'une langue commune unique ni de traduction[24].

Le public doit également décrypter l'intrigue avec ses jeux métathéâtraux et ses niveaux de théâtre confus.

Les jeux du rêve et du métathéâtre

Ce qui complique tout, c'est qu'au rêve se mêle confusément le théâtre dans le théâtre[25]. Obaldia a construit une intrigue complexe propre à embrouiller le spectateur qui ne sait plus dans quel niveau l'action se situe.

Après avoir constaté la mort de Philippe Hassingor, les personnages laissent les amants seuls. Christian ne parle plus que la langue imaginaire d'Irène ; de son côté, cette dernière parle un français parfait et prend les choses avec une distance « *ironique* » qui paraît d'abord invraisemblable jusqu'à ce que le prétendu « cadavre » reprenne vie « *sous l'œil effaré de Christian*[26] ». Irène et son mari, justement dramaturge, révèlent que le meurtre était une mise en scène, une fiction ; seul Christian y a cru comme à la réalisation de ses fantasmes et il voit son rêve d'amour s'écrouler

[21] Par exemple aux pages 15 ou 80-81.
[22] *Ibid.*, p. 21 ; cf. p. 60. Lors d'une rencontre organisée par la SACD (Olivier Barrot) en 2016, Obaldia insiste sur le talent nécessaire des comédiens pour dire ce mot de manière convaincante et non burlesque.
[23] *Ibid.*, p. 22.
[24] Christian déclare au mari : « nous bavardions… bien que je comprenne fort mal le genousien… » (*ibid.*, p. 27).
[25] Voir les notices « Comédie » et « Onirisme » dans Gérard-Denis Farcy, *op. cit.*, respectivement p. 27-28 et 78-79, mais aussi « Genousie », p. 56-57.
[26] *Genousie*, *op. cit.*, p. 56-57.

(« Personne n'aime personne, personne ne tue personne… On ne peut tuer que ce qui existe…[27] »). Après une crise de folie verbale meurtrière chez Christian, crise que le Domestique qualifie de théâtrale[28], la dernière longue scène de la pièce, marquée par le retour à la réalité, reprend l'action là où on l'a laissée à la scène 2 de l'acte I (ce qui rappelle la structure circulaire de certaines pièces du Nouveau Théâtre) : on revient au moment de la présentation de Christian à Irène, ce qui semble faire rétrospectivement du dialogue amoureux, du meurtre, mais aussi des répliques sur le jeu de Philippe et d'Irène, et de tout ce qui suit[29], de purs produits de l'imagination du poète. Sur une proposition de Madame de Tubéreuse, uniquement préoccupée par ses divertissements mondains, les personnages devront jouer au second degré le drame rêvé par Christian qui devient le drame improvisé par le dramaturge Hassingor aidé par le poète[30]. L'ambiguïté vient du fait que ce rêve laisse des traces dans l'intrigue première (celle d'Obaldia) ; Christian a « l'impression de vivre des moments […] déjà vécus […] D'entendre des paroles […] déjà entendues, dans une autre vie[31] ». La structure complexe de la pièce réside dans les passages de l'extérieur à l'intérieur (ou inversement) de l'esprit du poète et dans la théâtralisation seconde.

Il faut attendre quasiment la fin de la pièce pour voir clairement affiché le théâtre dans le théâtre, en fait confusément présent quasiment depuis le début sous la forme du rêve. Une conversation s'engage en effet sur « la représentation dramatique[32] » ; Obaldia suggère par la bouche de ses personnages fictifs que le théâtre, par son dialogisme et sa polyphonie, libère des vérités d'ordinaire impossibles à transmettre (comme peut le faire le rêve). Il rejoint une tendance du Nouveau Théâtre : le jeu théâtral et métathéâtral, allié à l'onirisme, libèrerait ainsi en partie de l'impossibilité de dire et de la menace du silence.

---

[27] *Ibid.*, p. 59.

[28] *Ibid.*, p. 70 : « CHRISTIAN, *jetant violemment son livre et s'en allant comme un fou* : Que je les tue tous ! Tous ! Tous ! ». Après la réplique du Domestique (p. 71 : « Monsieur se croit au théâtre ! »), une didascalie indique un noir brutal, avant la scène finale : cela semble marquer un changement de niveau de la représentation ; ce noir fait pendant à celui de la page 19 (acte I scène 2). Voir Gérard-Denis Farcy, *op. cit.*, p. 79 (« Onirisme »).

[29] *Ibid.*, p. 71 : « *Le fil se renoue comme si rien ne s'était passé.* », entre les deux noirs mentionnés dans la note précédente.

[30] *Ibid.*, p. 77-78. L'improvisation que Madame de Tubéreuse encourage (elle emploie le verbe « improviser ») fait écho aux impromptus créés par Obaldia à Royaumont (voir Marie-Claude Hubert, *Le Nouveau Théâtre. 1950-1968*, *op. cit.*, p. 254).

[31] *Ibid.*, p. 81.

[32] *Ibid.*, p. 77.

Une invitation à réfléchir sur la communication humaine

La question de la langue est ici fortement liée à la thématique de l'amour. Obaldia reprend le thème de l'amour fou cher aux romantiques[33] et aux surréalistes et surtout en ajoutant un humour noir et une dimension loufoque, voire absurde, il se rapproche des écrivains du Nouveau Théâtre. La réflexion sérieuse, si l'on peut dire, ne repose pas tant sur cette thématique amoureuse que sur le problème de la communication par le langage, et sur ce point il rejoint bien, consciemment[34], les dramaturges du Nouveau Théâtre. Il est tentant de rapprocher le dialogue amoureux, poétique, entre Christian et Irène (acte I scène 3), en particulier leur reconnaissance et leur création réciproque[35], du duo amoureux entre Mesa et Ysé dans l'acte II de *Partage de Midi* de Paul Claudel ; des différences doivent pourtant être relevées : le problème des deux langues, le rôle du rêve et la présence du comique. Lors de cette première rencontre, Christian commente avec lyrisme leur reconnaissance immédiate, leur connaissance éternelle : « Nous nous voyons pour la première fois, et voici que nous restons là, frappés de stupeur, émerveillés de nous reconnaître… […] Car nous nous sommes toujours connus ![36] ».

> CHRISTIAN : Je ne suis jamais allé en Genousie, mais je suis sûr que tu es la plus belle de toutes les femmes de Genousie, de toutes les femmes qui sont femmes.
> IRÈNE : Femmes.
> CHRISTIAN : Tu viens d'un pays que je porte en moi depuis des millénaires, un pays plus profond que l'Egypte… Tes mains, tes yeux ont déjà été gravés dans des tombeaux somptueux, qu'aucun explorateur ne soupçonne… Irène…
> IRÈNE : Gouroulougiliou.
> *Ils s'embrassent*[37].

Le rêve d'amour fou est celui d'une connaissance au-delà de la connaissance (sans être spirituelle comme chez Claudel), dépassant les contingences terrestres et les mots connus, dépassant les frontières entre les pays, les siècles et les langues. Mais

---

[33] « René de Obaldia parle de *Genousie* », *loc. cit.* : « Le poète, romantique attardé, a peut-être plus de facilité que les autres humains pour communiquer soit avec les choses, soit avec les êtres. Ainsi le Christian Garcia de *Genousie* sera-t-il immédiatement de plain-pied avec Irène, quoi qu'il [*sic*] ne parle pas sa langue. ».
[34] *Ibid.* : « En ce qui concerne la critique du langage, on peut évidemment parler de Ionesco, et de bien d'autres. ».
[35] *Genousie*, *op. cit.*, p. 21, 22, 23 et 25. Notons le rôle du silence dans une phrase de Christian aux accents claudéliens : « Merveilleux !... Nous venons de naître là, tous les deux, d'un seul coup, vêtus d'un grand silence… », et dans la didascalie suivante (p. 23).
[36] *Ibid.*, p. 22.
[37] *Ibid.*

justement c'est un rêve, et Christian semble en avoir l'intuition quand il s'exclame, en pleine exaltation amoureuse : « prouve-moi que je ne t'invente pas ![38] ».

Obaldia met en place, de manière ludique et grave à la fois, un paradoxe tout à fait significatif : les personnages se comprennent en parlant des langues différentes, ils ne se comprennent pas lorsqu'ils parlent la même langue ; l'incompréhension des hommes parlant la même langue est une problématique récurrente chez Ionesco et les dramaturges du Nouveau Théâtre[39]. La première proposition du paradoxe, qui tient du miracle inouï, souligne l'absurdité de la seconde, d'autant plus qu'Obaldia invente une langue inconnue de tous (sauf d'Irène et de son mari) pour suggérer, par contraste, l'inefficacité de la communication par la langue française commune à tous. Cette langue nouvelle permet de dire poétiquement l'amour fou, dans la scène 3 de l'acte I, tandis que la langue commune énonce des banalités, dans la scène 2 de l'acte I, ou même des absurdités, nous le verrons plus loin. Le passage le plus intéressant de ce point de vue se situe au début lorsque Madame de Tubéreuse exprime des regrets devant la langue étrangère d'Irène ; Hassingor répond qu'elle se fait pourtant très bien comprendre :

> HASSINGOR : Alors, vous entendez le genousien !... Le pire des malentendus vient peut-être de ce que nous parlons la même langue. Nous ajoutons à la confusion en persistant à croire que le mot dit par Pierre correspond au même mot dit par Paul. Voyez ce que cela donne dans les familles ! Si le père parlait turc, la mère, esquimau ; un ou deux enfants, dongo et bambara, il existerait certainement beaucoup moins de disputes, de scènes regrettables allant jusqu'à l'exaspération de chacun des membres, de… de[40]…

En 1960, Obaldia explique ainsi le sens de l'utilisation du genousien :

> J'ai voulu montrer que l'on peut très bien parler la même langue et ne pas se comprendre, – les querelles de philosophes, par exemple, ne sont-elles pas avant tout des querelles de mots ? – et qu'inversement deux êtres peuvent

[38] *Ibid.*, p. 23.

[39] Voir Gérard-Denis Farcy, *op. cit.*, p. 59 : « A l'édifice de la pensée contemporaine qui s'interroge désespérément sur le langage, l'auteur de *Genousie* apporte sa contribution. L'utopie qu'il dessine, non sans fantaisie, peut être considérée comme une réponse de l'imagination aux inquiétudes de Ionesco et de ses pairs, une réponse dont la modestie et la bonne humeur ne sont pas les moindres qualités. ».

[40] *Genousie*, *op. cit.*, p. 15-16 ; à la page 73, Madame de Tubéreuse évoque de nouveau ce raisonnement d'Hassingor, en le caricaturant. Ce passage peut être rapproché d'un propos d'Obaldia (*Libération*, 20 septembre 1960, quelques jours avant la première de *Genousie*) cité dans l'ouvrage de Gérard-Denis Farcy, *op. cit.*, p. 59, et dans l'étude de Christophe Lagier, *op. cit.*, p. 81 : « Deux êtres qui s'aiment se comprennent mieux quand ils se parlent des langages différents, il y a moins de malentendus. Lorsqu'on parle la même langue, on croit se comprendre, mais il n'y a, en fait, aucune communication ». À la page 82, Christophe Lagier propose un autre rapprochement avec un extrait des *Amants du métro* de Tardieu.

> s'accorder sans apparemment se comprendre. Il arrive même qu'entre gens de nationalités différentes le fait de ne pouvoir s'expliquer simplifie les choses[41].

Par un renversement apparemment comique et profondément sérieux à la fois, la différence de langues, loin d'être une barrière à la communication, devient un remède à ses failles. La fin de la pièce suggère ce miracle de la communication au-delà des langues, certes grâce à l'amour, ou au rêve d'amour fou :

> *L'on doit sentir qu'une complicité immédiate s'établit entre eux.*
>
> CHRISTIAN, *à Irène* : Je vous en prie !
> IRÈNE, *s'effaçant exagérément, et jouant* : Drosthouvète… Niégar, drosthouvète.
> CHRISTIAN : Non, non, après vous.
> IRÈNE : Drosthouvète.
> MADAME DE TUBÉREUSE : Allons ! vos déclarations d'amour seront pour plus tard[42] !

L'adverbe « *exagérément* » et le verbe « *jouant* » jettent le doute sur le niveau de théâtre… Mais la première didascalie citée reste très importante : le rêve était-il prémonitoire ?

Obaldia pousse le paradoxe et l'irréalisme, ou la fantaisie, jusqu'à inverser les langues entre les personnages : la Genousienne Irène se met à parler très bien le français et d'autres personnages, pas seulement son mari, parlent le genousien. Examinons d'abord le cas frappant d'Irène : à l'acte II, Madame de Tubéreuse vient de traduire « myosotis » en genousien (« vergetminote[43] ») ;

> IRÈNE : Inutile de masquer le cadavre.
>
> *Elle parle en parfait français. Saisissement du groupe.*
> […]
>
> MADAME DE TUBÉREUSE, *aux autres* : Mais elle parle admirablement le français… en si peu de temps, c'est admirable…
>
> *Les répliques qui suivent devront se dire à peu près en même temps* :
>
> LE PROFESSEUR VIVIER : Oui, tout à fait remarquable !

---

[41] « René de Obaldia parle de *Genousie* », *loc. cit.* Dans ce même entretien, il dévoile auparavant une source d'inspiration : « Le point de départ m'a été fourni par mon expérience des entretiens de Royaumont. J'ai été frappé de l'incommunicabilité entre les êtres, surtout les gens arrivés. Tout en étant sympathiques, charmants, brillants parfois, ils s'enferment dans leur spécialité et n'écoutent parler qu'eux-mêmes. ».
[42] *Genousie*, *op. cit.*, p. 84.
[43] En allemand : *vergissmichnicht* ; en anglais : *forget me not*.

LE DOCTEUR DE SUFF : Inquiétant, tout à fait inquiétant !
MADAME JONATHAN : Avec la méthode Ogino !
MADAME DE SUFF : Moi, je confonds toujours la Sologne avec la Pologne[44].

Tandis que l'on s'exclame sur les progrès de l'étrangère, qui ne sont pas plus invraisemblables que la traduction proposée par Madame de Tubéreuse (on a vu Irène apprendre le français dans un manuel), Madame Jonathan et Madame de Suff énoncent des phrases absurdes et leur langue vernaculaire se dégrade donc étonnamment dans une sorte de cacophonie comique. Mais le plus étonnant est à venir : dans la scène suivante, Irène continue de bien parler en français, quand soudain Christian commence une phrase en français « Je… je.. » et « *(Voilà que Christian ne peut plus s'exprimer qu'en genousien :)*[45] ». Et alors que dans le duo de l'acte I Christian demandait à Irène : « Tu ne comprends pas du tout le français ?[46] », par un renversement, Irène lance ici à Christian : « Vous ne pouvez pas parler français ? […] Je vous en prie, faites un effort, un petit effort…[47] ». Le passage le plus ironique est celui de l'étonnement des époux Hassingor devant la langue inconnue de Christian :

HASSINGOR : Qu'est-ce qu'il raconte ? En voilà un charabia !
IRÈNE : Ce doit être du genousien, sois poli avec lui, Philippe !
HASSINGOR : Curieuse langue ! Je préfère le kurde, ou même[48]…

Après le départ d'Hassingor, Christian répète des mots français d'Irène « *avec un fort accent genousien* », cette dernière repose la question de la langue sur un ton différent, en repassant au tutoiement (« Tu ne parles pas du tout français ?[49] »), avant un nouveau renversement linguistique qui ramène à la situation initiale.

CHRISTIAN, *dur* : Noye. Skramète perdure.
IRÈNE : Je t'en prie, abandonne cet air tragique ; tu vas t'épuiser à ce rythme-là !... Tout cela n'a pas d'importance. Plus tard…
CHRISTIAN : Pas d'importance. Aucune importance !
IRÈNE, *se remettant à s'exprimer très naturellement en genousien* : Mozouvite elebor reikavouk, Christian.
CHRISTIAN : Tu ne peux pas parler comme tout le monde !
IRÈNE, *doucement* : Noye, skramète perdure.

---

[44] *Ibid.*, p. 54-55.
[45] *Ibid.*, p. 56.
[46] *Ibid.*, p. 23.
[47] *Ibid.*, p. 56-57.
[48] *Ibid.*, p. 58.
[49] *Ibid.* Le ton d'Irène, plus doux et aimant, est ici analogue à celui de Christian prononçant la phrase « Tu ne comprends pas du tout le français ? » dans leur premier duo : il relève davantage de l'étonnement que de la demande plus ou moins agacée (que l'on perçoit dans « Vous ne pouvez pas parler français ? » et « Tu ne peux pas parler comme tout le monde ! »).

CHRISTIAN : Je te déteste[50].

Tour à tour, par instants, les deux protagonistes ne se comprennent plus et redeviennent, comme les autres hommes, victimes des habitudes linguistiques : « Vous ne pouvez pas parler français ? […] », « Tu ne peux pas parler comme tout le monde ! ». La suite du dialogue les montre néanmoins réconciliés. Le dramaturge suggère, sans en avoir l'air, par la fantaisie, l'arbitraire des langues qui ne définissent plus ni rationnellement ni continûment les individus.

La fantaisie comique et la gravité d'une réflexion sur la communication humaine sont complémentaires et même nécessaires l'une à l'autre, chez Obaldia[51], comme chez Ionesco et d'autres auteurs du Nouveau Théâtre. La fantaisie est si légère, l'humour si déroutant que – et c'est une différence avec ces contemporains[52] – la gravité (ou la réflexion sérieuse) peut passer inaperçue, surtout pour ceux qui confondent gravité et pesanteur. En témoigne l'avis du critique Pierre Marcabru à la création de *Genousie*. Tandis que les autres critiques ont apprécié le plus souvent le mélange d'humour satirique et de poésie, de comique et de dramatique, la dimension onirique, Pierre Marcabru propose le jugement suivant, trop unilatéral, dans lequel Obaldia n'a pas dû se reconnaître complètement :

> Un Ionesco de salon. Mais cette définition n'est pas méprisante. Bien que René de Obaldia n'ait pas la violence d'un Ionesco, son grouillement menaçant, son désordre féroce et son humour accusateur, *Genousie* est une comédie heureuse, parfois futile, souvent distraite, dont la vivacité d'esprit reste toujours assez gracieuse. Mais il ne faut point chercher au-delà du badinage une quelconque affirmation, une inquiétude ou un retranchement : c'est le divertissement qui commande, et ce divertissement est insouciant[53].

L'œuvre d'Obaldia est en fait marquée par la duplicité, « optimiste » et « pessimiste » à la fois. Rendons finalement la parole à ce poète :

> […] Ce qui ne veut pas dire que le théâtre doit donner des leçons comme c'est souvent le cas dans le théâtre « engagé », mais donner au spectateur, à travers le divertissement, matière à réflexions.

---

[50] *Ibid.*, p. 59.

[51] La notice « Humour », dans l'ouvrage de Gérard-Denis Farcy (*op. cit.*, p. 64), est composée de cette seule phrase de Queneau : « L'humour vrai impose le sérieux par le comique. ».

[52] Gérard-Denis Farcy (*ibid.*, p. 63-64) évoque « un propos insouciant, plus innocent ou plus inventif » ; cette notice intitulée « Histoire d'O » fait le point sur la place de *Genousie* dans la carrière d'Obaldia et au sein du théâtre de l'absurde. Dans cet ouvrage, le critique insiste sur les notions d'*immaturité* et de *duplicité*. Lire les notices « Duplicité », « Immaturité », « Modestie ».

[53] *L'Avant-Scène Femina-théâtre* n° 230, 1er novembre 1960, p. 28 (article de Pierre Marcabru initialement publié dans *Arts*).

> […] Il ne faut pas confondre la gravité avec la pesanteur. Souvent je cite cette admirable phrase de Chesterton, « Les anges volent parce qu'ils se prennent eux-mêmes à la légère ».
> […] L'humour précisément n'est pas seulement « la politesse du désespoir » mais une manière de rendre supportable la tragédie humaine…
> […] J'aime beaucoup cette pensée de Kierkegaard, « La vie est une tragédie pour ceux qui la sentent et une comédie pour ceux qui la pensent »[54].

Nathalie MACÉ
Avignon Université
ICTT

[54] Entretien avec x (9 février 1983) dans Tatsuo Morimoto, *op. cit.*, p. 130-131 ; la revendication des deux qualificatifs « optimiste » et « pessimiste » apparaît à la page 131.

INDEX DES NOMS D'AUTEURS

ACADÉMICIENS *INTRONATI* DE SIENNE : 13, 45, 97, 98, 120.
AGRIPPA, Henri Corneille : 63.
ALAIN : 8.
ALBERTI, Leon Battista : 54, 79, 82.
ALEXIS : 31.
AMBOISE, François d': 13, 97-106.
ANOUILH, Jean : 216.
ANSEAUME, Louis : 166.
APULÉE : 39-41.
ARÉTIN (L') : 60, 88.
ARIOSTE : 13, 43-50, 51-69, 76-86, 90, 91, 94.
ARISTOPHANE : 9, 10, 13, 17-25, 28.
AUDIBERTI, Jacques : 215.
BARROT, Olivier : 218.
BARTOLE : 156, 157.
BEAUMARCHAIS : 11.
BEMBO, Pietro : 60, 62.
BERNARD, Tristan : 10, 11, 172.
BIBBIENA, Bernardo Dovizi da : 54, 56, 60.
BOCCACE : 13, 50, 60, 63, 171.
BRUNFELS, Otto : 72.
CAILLAVET, Gaston Armand de : 10, 172.
CALCAGNINI, Celio : 58, 63, 65, 66, 69, 72-74, 80.
CALVIN, Jean : 72.
CARMONTELLE, Louis Carrogis de : 165.
CATON L'ANCIEN : 32.
CAVICEO, Jacopo : 66.
CHESTERTON, Gilbert Keith : 225.
CLAUDEL, Paul : 220.
COLLÉ, Charles : 165.
COLONNA, Vittoria : 66.
CORROZET, Gilles : 45.
COURTELINE, Georges : 180.
CUJAS, Jacques : 156, 157.
DELLA PORTA, Giovanni Battista : 7, 14, 57, 107-121.
DELRIO, Martin Antonio : 57.
DENISOT, Nicolas : 44.
DE'SOMMI, Leone : 107.
DIOSCORIDE : 74.
DORAT, Jean : 47.
DU BELLAY, Joachim : 44, 46, 50, 54, 61, 69, 87, 92.

DURU, Alfred : 9.
ÉRASME : 54, 65, 71, 73.
ESCHYLE : 19.
ESTIENNE, Charles : 45, 97.
ESTIENNE, Henri : 95.
EURIPIDE : 7, 18, 25.
FEYDEAU, Georges : 8, 12, 94, 139, 169, 171, 172, 174, 177, 179, 180.
FICIN, Marsile : 78.
FILIPPO, Eduardo de : 13, 14, 191-212.
FIORENTINO, Giovanni : 192.
FLERS, Robert de : 10, 170.
FORNARIS, Fabrizio de : 109.
FRÉRON, Élie : 11, 159-164, 166, 167.
GAUTIER, Théophile : 7.
GELLI, Giovan, Battista : 81, 82.
GIRALDI, Lilio: 71.
GIRALDI CINTHIO, Giovanni Battista : 67, 72, 77.
GODARD, Jean : 44.
GOLDONI, Carlo : 14, 159, 164, 165.
GOMBROWICZ, Witold : 215.
GRÉVIN, Jacques : 9, 13, 74, 87-96, 105.
GUICCIARDINI, Francesco : 66.
HALÉVY, Ludovic : 9, 11, 12.
HIPPOCRATE : 75.
IONESCO, Eugène : 213, 216, 220, 221, 224.
JODELLE, Étienne : 45, 50.
KIERKEGAARD, Søren : 225.
LABICHE, Eugène : 9, 94, 180.
LANCRE, Pierre de Rosteguy de : 57.
LA TAILLE, Jean de : 13, 43, 52, 55, 58-65, 79, 81-86.
LE LOYER, Pierre : 56, 57.
LEONICENO, Niccolò : 73, 74, 75.
LOPE DE VEGA : 7, 9, 123-134.
LUCIEN DE SAMOSATE : 79.
LUPPI, Luciana : 14, 191-212.
LUTHER, Martin : 65, 66.
MACHIAVELLI, Nicolò : 66, 210.
MAINARDI, Giovanni : 71, 74, 80.
MARGUERITE d'Angoulême : 44, 45.
MAROT, Clément : 65, 69, 71, 72.
MARTIN, Jean : 60.
MEILHAC, Henri : 9, 11, 12.
MELANCHTHON, Philippe : 72.
MESMES, Jean-Pierre de : 43-50.

MOLIÈRE : 9, 13, 14, 27, 42, 118, 135-147, 171, 175, 176, 180.
MONTAIGNE, Michel de : 55.
MUSA BRASAVOLA, Antonio : 68, 69-74, 77.
NICANDRE : 74.
OBALDIA, René de : 8, 11, 13, 213-225.
OCHINO, Bernardino : 66, 74.
ODDI, Sforza degli : 57.
PALISSOT DE MONTENOY, Charles : 159.
PARACELSE : 75.
PASCAL, Blaise : 146.
PASQUIER, Etienne : 95.
PELETIER DU MANS, Jacques : 74.
PÉTRONE : 27, 39-41.
PIC DE LA MIRANDOLE : 61, 76, 78, 80, 81.
PICCOLOMINI, Alessandro : 13, 69, 98, 120.
PIRANDELLO, Luigi : 195.
PLAUTE : 9, 10, 12, 27-42, 50, 60, 97, 109, 111, 112, 114.
PLINE L'ANCIEN : 78.
POINSINET, Alexandre-Henri : 166, 167.
QUENEAU, Raymond : 224.
RABELAIS, François : 19, 47, 55, 65, 66, 75, 80, 89, 92, 93, 94.
RACINE, Jean : 7, 143.
RICHARDSON, Samuel : 13, 14, 164.
ROJAS, Fernando de : 90.
RONSARD, Pierre de : 44, 46.
ROUSSEAU, Jean-Jacques : 170.
RUZANTE : 56, 62.
SCARRON, Paul : 139, 152, 153.
SCRIBE, Eugène : 171.
SÉNÈQUE : 7.
SERLIO, Sebastiano : 65.
SHAKESPEARE, William : 14, 171, 191-212.
STOPPARD, Tom : 195.
STRAPAROLE, Jean-François : 88.
TANSILLO, Luigi : 108.
TARDIEU, Jean : 215, 221.
TASSE LE : 57, 58.
TÉRENCE : 50, 60, 97, 112.
TIECK, Ludwig : 195.
TIRSO DE MOLINA : 195.
TITE-LIVE : 31, 39.
TÖPFFER, Rodolphe : 10, 169-180.
TRILUSSA (Carlo Alberti Salustri) : 191, 197, 205-207.
TURNÈBE, Odet de : 91.

VAUGELAS, Claude Favre de : 143.
VOLTAIRE : 95, 159-167, 170.
ZANETTI, Bartolomeo : 109.
ZIEGLER, Jacob : 69, 72.
ZWINGLI, Huldreich : 73.

RÉSUMÉS

Jean-claude Ternaux – La farce des Étrangers : *les Acharniens* d'Aristophane

Dans le prologue des *Acharniens*, Aristophane se fait l'écho des ambassades envoyées d'une part, en Perse et, d'autre part, en Thrace, pendant la guerre du Péloponnèse. Le dépaysement est assuré d'abord par l'éloignement, puis par le vêtement et les accessoires qui, fantaisistes, permettent la caricature, et enfin par la langue. Les étrangers sont dégradés, le burlesque produit des effets comiques qui ne sont pas gratuits. Il faut montrer que l'aide militaire des étrangers est un mensonge des démagogues athéniens bellicistes, ces *europroktoi*, qui profitent de ces missions diplomatiques pour s'enrichir et vivre dans le plaisir. Le recours à des étrangers de pacotille offerts à la vue des spectateurs et le récit des ambassades a une utilité dans la conduite de l'action. Il justifie la décision que prend Dicéopolis, conclure une trêve privée.

Liza Méry – Figures de l'altérité dans la comédie romaine : l'exemple du *Poenulus* de Plaute

Les comédies de Plaute (3ème-2ème s. av. J.-C.) constituent la matrice de tout un pan de la comédie européenne moderne et offrent, à ce titre, une utile mise en perspective du traitement de la figure de l'étranger dans la comédie. Ce traitement s'avère complexe, et parfois déconcertant : le *peregrinus* est moins mis en scène comme figure de l'altérité en tant que telle, que choisi pour ses potentialités dramatiques, comme le montre l'exemple du *Poenulus* (*L'Oncle de Carthage*). Créée juste après la 2ème guerre punique, cette comédie met en scène un Carthaginois, Hannon, dont Plaute exploite certes l'altérité (qui s'exprime avant tout par le costume et le langage) comme source d'effets comiques, sans pour autant jouer sur les stéréotypes ethniques revivifiés par le conflit récent, mais surtout le potentiel méta-théâtral (variations ludiques sur le code théâtral, mise en abyme de la figure du metteur en scène).

Daniele Speziari – *Les Supposez* de Jean-Pierre de Mesmes et la rencontre avec l'étranger entre fiction et histoire littéraire

Parmi les nombreuses traductions et imitations des *Suppositi*, sans aucun doute la comédie de l'Arioste qui connut le succès le plus immédiat dans l'Europe de la Renaissance, celle de Jean-Pierre de Mesmes, publiée en 1552 mais prête en septembre 1549, tout en étant très littérale, s'inscrit dans un projet de promotion de la connaissance de la langue et de la littérature italienne qui prend tout son sens dans le contexte des jeunes années de la Pléiade. Cet article se propose donc d'étudier *La Comédie des Supposez de M. Louys Arioste en italien et françoys* en tant que lieu de rencontre entre étrangers, à un double niveau : d'une part, celui de l'intrigue comique, fondée sur la rencontre entre des Ferrarais et des ressortissants d'autres États italiens ; de l'autre, celui de l'histoire littéraire, car la traduction de Jean-Pierre de Mesmes,

conçue à l'ombre de la *Deffence* de Du Bellay, contribue à jeter un pont entre France et Italie et à ouvrir la voie au nouveau théâtre original en français qui allait sous peu être inauguré par la *Cléopâtre captive* de Jodelle.

Rosanna Gorris Camos – *Pro bono malum* : le Négromant venu d'ailleurs

Même si l'importance de l'Arioste en tant qu'auteur de théâtre, soucieux de refonder le genre comique et de le rendre plus ancré dans la réalité, n'a pas toujours été reconnue, ses comédies, qu'il n'a cessé de réélaborer parallèlement à la révision de l'*Orlando furioso*, témoignent de l'évolution de sa pensée, de plus en plus caractérisée par un désenchantement ironique et par la remise en question de la notion de *dignitas hominis*, et révèlent les enjeux culturels de la Ferrare de son temps. Le *Negromante*, en particulier, qui met en scène un personnage « étranger » par excellence, incarnation de la figure ambiguë du charlatan, cristallise les réflexions de l'Arioste sur des thèmes fondamentaux qui sous-tendent l'humanisme « irrégulier » ferrarais, à savoir l'astrologie, la magie, mais aussi la présence des juifs dans la société. Dans cet article, qui retrace la genèse de cette comédie et les transformations qu'elle subit dans le passage de la première à la deuxième version, le *Negromante* est également mis en relation avec l'*Herbolato*, un long monologue prononcé par un personnage fictif, Antonio Faventino, derrière qui des études récentes ont reconnu l'un des représentants les plus illustres de la Renaissance ferraraise, Antonio Musa Brasavola. Entre ces deux textes, qui forment une sorte de diptyque et qui dénoncent la corruption des mœurs et la perte de la précellence de la raison, la descente vers les territoires de la *miseria hominis* étant illustrée par de nombreuses métaphores animales, il existe en effet un jeu de miroirs qui jette des lumières sur l'un et sur l'autre pour souligner toute l'ambiguïté des personnages de Maestro Antonio Faentino et de Iachelino, l'*herbolato* et le *negromante*, « étranges étrangers » qui auront une fortune immense dans la culture européenne. En conclusion, l'article analyse la traduction française du *Negromante*, parue en 1573 et qui occupe une place centrale dans l'évolution de la comédie en France, et notamment les choix du traducteur, Jean de La Taille, qui cherche à édulcorer le langage de l'Arioste, souvent violent ou vulgaire, tout en multipliant les italianismes et les références à la réalité italienne et ferraraise, dans le but de renforcer le sentiment de dépaysement face à l'univers de la sorcellerie.

Jean-Claude Ternaux – *Messer' Coioni* : l'étranger dans *Les Esbahis* de Jacques Grévin

Le personnage de l'étranger dans *Les Esbahis* permet de s'intéresser à l'anti-italianisme du milieu du XVIe siècle. L'Italien Panthaleoné, qui a un rôle secondaire dans la conduite de l'action, passe du statut de *latine lover* capable de séduire des Françaises à celui, ridicule, d'amant platonique d'un autre temps qui, en vain, chante des vers élégiaques pour sa belle. Ce « couillon magnifique » est un rival amoureux « pour rire ». Il amuse aussi parce que c'est un *miles gloriosus*. Le seul véritable assaut mené par lui l'est, à quelques reprises, contre l'excellente langue française,

qu'il faut défendre, la publication de la *Défense* est récente. La langue italienne est présentée comme « déceptive ». Le protestant Grévin présente de façon négative l'Italie, terre papale.

Aurore Tarico – François d'Amboise et l'étranger : *les Neapolitaines*

En France on parle de comédies régulières qui s'inspirent très largement des comiques latins avec l'esprit d'imiter les Anciens tout en créant un renouveau. Cette forme théâtrale est également très influencée par la *commedia erudita* ou *sostenuta*, la comédie italienne de la première moitié du XVIe siècle, représentée en France et dans les pays voisins. Le plus souvent elle y dépeint la société en y intégrant les amours contrariés de jeunes gens immigrés, avec, de ce fait, des références au pays d'origine. *Les Néapolitaines* (1584) de François d'Amboise est une œuvre humaniste, qui permet d'aborder la thématique de l'étranger. L'action se passe à Paris, entre plusieurs personnages venant de divers horizons, accentuant leurs différences amenant à des intrigues dont se sert l'auteur et dont l'œuvre en est le sujet. La pièce permet de s'interroger sur les différentes étapes par lesquelles passent les personnages étrangers, comme par exemple la solitude, le mal du pays, le rejet des autres, l'abandon, l'exil, ou encore la solidarité et le métalangage expérimentés par les personnages.

Patrizia De Capitani – L'étranger dans le théâtre comique du dramaturge napolitain Giambattista Della Porta (1535-1615)

Dans le théâtre comique de Giambattista Della Porta, la notion d'étranger revêt des significations multiples. Il est autant un personnage qui vient de l'extérieur, généralement un Napolitain qui a vécu longtemps dans un autre pays, comme dans *L'Olimpia, La Sorella* et *La Turca,* qu'un étranger d'origine qui est désormais bien enraciné dans la société napolitaine comme le sont les Espagnols qui interviennent dans des comédies inspirées de Plaute (*La Fantesca, La Tabernaria*) ou dans des pièces à mi-chemin entre la comédie antique et la tragi-comédie (*La Trappolaria, Gli duoi felici rivali*). La notion d'étranger chez Della Porta, qu'elle s'incarne dans des personnages ou qu'elle relève de l'action, trouve son origine dans l'histoire, voire dans l'actualité de la seconde moitié du XVIe siècle. Si trois des comédies du dramaturge napolitain mettent en scène des Turcs et des Turques, qu'ils soient autochtones ou non, c'est aussi parce que la relation avec le monde ottoman était au cœur des préoccupations des populations côtières de la Méditerranée avant et après Lépante (1571). Quant à l'Espagne, notamment la culture dramatique espagnole, elle ne pouvait manquer d'intéresser un expérimentateur comme Della Porta, sans cesse à la recherche de nouveautés susceptibles de plaire à un public qui était de plus en plus intéressé par le théâtre depuis les efforts de Ferrante Sanseverino pour introduire la *commedia erudita* dans le royaume de Naples et la formation de la première troupe locale de *comici dell'arte* en 1575. Sensible à tout ce qui pouvait enrichir et diversifier son offre dramatique, Della Porta l'est également au plurilinguisme. Si le bilinguisme hispano-italien de certains de ses gendarmes n'atteint pas le niveau de

comique du jargon que l'auteur prête à ses pédants ou à ses fanfarons, son goût pour le réalisme linguistique le pousse à introduire des échanges en langue turque, du vrai turc et non pas un mélange turco-italien, dans *La Sorella*. On se tromperait néanmoins en croyant que Della Porta recourt à l'altérité seulement pour conférer une touche d'exotisme à son théâtre : l'étranger est également à ses yeux un canal idéal pour véhiculer une certaine critique des maux qui minent la société napolitaine de son époque.

Naïma Lamari – La figure de « l'inquiétant étranger » dans Le chevalier d'Olmedo de Lope de Vega

La représentation de l'étranger, cette figure de l'altérité à la fois fantasmée et redoutée, occupe une place importante, voire incontournable dans *Le Chevalier d'Olmedo*, tragi-comédie à facéties multiples de Lope de Vega (1620), qui met en scène les amours contrariées de don Alonso Manrique et de doña Inés, tout en poétisant la chevauchée vers la mort de l'étranger d'Olmedo venu participer aux joutes de la feria de Medina. Dans la présente étude, nous nous proposons d'aborder la figure de l'étranger dans ses différentes représentations et manifestations telles que les met en scène la comedia lopesque. Notre contribution s'attache ainsi à démontrer comment s'élabore la figure plurielle, polyfacétique et antinomique de l'étranger, mais aussi comment elle investit le discours dramatique. On envisage les rapports à l'étranger sur le modèle de la rencontre, ou à l'inverse de la non-rencontre et de la confrontation pour démontrer les réactions face à l'intrus : dénigrement, rejet *versus* idéalisation et sublimation.

Pascal Debailly – Molière et l'étranger

La confrontation avec la différence et l'altérité est l'un des ressorts principaux du comique chez Molière. Outre l'opposition entre pères et enfants, maîtres et serviteurs ou encore entre pédants et hommes de qualité, la confrontation avec l'étranger est aussi une source de comique. La délocalisation des pièces ou l'intrusion d'éléments étrangers sur la scène permettent de créer un détour, de mettre à distance des problèmes et des conflits qui touchent de trop près le public de la cour et celui de Paris. L'étranger renforce la disparate et l'impression de confusion qui sont à la base du mélange comique. Il est utilisé par Molière comme un moyen de décentrement identitaire, qu'illustre notamment la métamorphose de monsieur Jourdain en Turc.

Frank Greiner – Mazarin ou le fripon divin

Dans les *Mascarades et farces de la Fronde* (en 1649) éditées par Paul Lacroix en 1870 se trouvent cinq pièces de théâtre dénonçant la politique de Mazarin. Celui-ci, transformé en personnage de comédie, n'y est pas seulement la cible d'une violente satire xénophobe ; ses bouffonneries, son franc parler, l'affirmation décomplexée de son bon plaisir évoquent la figure archétypale du fripon divin étudiée dans un essai célèbre par C.-G. Jung, Ch. Kerenyi et P. Radin. Ainsi le Cardinal monté sur les tréteaux ne suscite pas simplement l'agressivité et le rejet, mais invite le

spectateur ou le lecteur à un divertissement comique ambigu où la dénonciation se conjugue sans cesse avec la représentation d'une joyeuse anarchie.

Jennifer Ruimi – Venise, Londres, Paris : les détours de *L'Ecossaise* de Voltaire

L'Écossaise est une comédie que Voltaire a écrite pour mettre à mort symboliquement son ennemi Fréron ; les enjeux de cette pièce sont ainsi avant tout français. Pourtant, plusieurs éléments contribuent à rendre cette comédie d'une certaine façon exotique. Voltaire y entretient d'abord un mystère autour de l'auteur : la pièce est censée avoir été écrite par un dramaturge anglais. Les personnages eux-mêmes sont pittoresques et sont travaillés pour paraître typiquement anglais. *L'Écossaise* ne tient cependant pas seulement de l'Angleterre, mais aussi de l'Italie : elle est marquée par l'influence de deux pièces de Goldoni, *Pamela* et surtout *Le Café*. Caractérisation des personnages, nombre de figurants, innovations scénographiques : la pièce française s'inspire de façon très nette de l'intertexte goldonien.
Ce mélange aboutit à une forme hybride, composite, marquée par une forme d'étrangeté aux yeux du public parisien venu là pour assister à un règlement de compte entre Philosophes et Anti-Philosophes. De Paris à Londres en passant par Venise, *L'Écossaise* offre donc un certain nombre de détours littéraires et polémiques.

Corine François-Deneve – Étrangers en bande : voyage dans la Suisse de Rodolphe Töpffer

Rodolphe Töpffer (1799-1846), connu pour être « l'inventeur de la bande dessinée », fut aussi un dramaturge discret, qui écrivit une douzaine de pièces réservées à un circuit amateur. Découvertes et montées récemment, ces pièces sont des comédies qui placent souvent des « étrangers » au centre de leur intrigue. Ces personnages donnent à Töppfer l'opportunité de retranscrire précisément une façon de parler et de consigner des faits de langue. Suisse, professeur, Töpffer est un linguiste rigoureux, doublé d'un dramaturge avisé, qui sait tirer de grands effets de ses observations. Les pièces de Töpffer font se croiser nombre d'Anglais, mais aussi des Allemands ou des Bédouins, à la langue plus « étrange ». Au-delà du comique, ces exemples de parole bloquée, de communication interrompue, interrogent l'arbitraire du langage, comme Georges Feydeau saura plus tard le faire.

Edoardo Esposito – Eduardo De Filippo et l'héritage de Shakespeare

C'est durant ses dernières années de vie que le grand dramaturge et comédien Eduardo De Filippo (1900-1984) donne des leçons d'écriture théâtrale à l'Université *La Sapienza* de Rome et propose des sujets de pièces, dont *L'erede di Shylock* (*L'Héritier / L'Héritière de Shylock*), qui se veut une suite du *Marchand de Venise* de William Shakespeare. Ses suggestions donneront lieu à la rédaction d'une pièce en trois actes par Luciana Luppi en 1984.

La *fabula* tourne autour des répétitions fort troublées du *Marchand de Venise* à cause du comportement étrange de Gloria, la comédienne qui joue le rôle de Portia.

C'est lors du troisième acte, censé représenter la première de la pièce devant le public, que le drame éclate.

Car Portia, déguisée en juge, interrompt le spectacle et, en dialoguant avec les autres comédiens, ulcérés par ce énième coup de tête, affirme en avoir assez des procès axés sur le mensonge. Elle se sent investie de la mission morale de revaloriser la figure de Shylock et de rétablir le vrai message véhiculé par la pièce. Un message qui, à travers la farce grotesque d'un procès invraisemblable, lui apparaît comme la dénonciation silencieuse de la persécution des juifs et, par-là, des opprimés et des exclus de tous les temps. La fin de la pièce réserve un nouveau rebondissement, car la comédienne s'adresse solennellement au public dans un ultime effort d'explication de la véritable démarche de Shakespeare, qui consisterait à rappeler que l'injustice et l'exclusion ne peuvent engendrer qu'un cycle infernal de malheurs. Elle termine son allocution en évoquant le message de sagesse bienveillante d'un texte du poète dialectal romain Trilussa à travers la récitation du poème *Er ceco* (*L'aveugle*).

L'étrange contrat bâti sur un morceau de chair finit par devenir secondaire et l'actualisation du texte de Shakespeare donne lieu à un changement radical de tous le paramètres de la *fabula*, avec une interaction fiction – réalité qui marque de façon originale le procédé du théâtre dans le théâtre.

Nathalie Macé – *Genousie* de René de Obaldia : de l'invention fantaisiste d'une langue à la question de la communication

Dans *Genousie*, pièce écrite vers 1952-1954, René de Obaldia crée un personnage féminin étranger, Irène, venue d'un pays imaginaire, la Genousie, et parlant une langue étrangère, le genousien. Le poète Christian Garcia vit un rêve d'amour fou avec cette femme mariée, un rêve qui vire au « pseudo-drame en un éclair ». L'intrigue complexe, qui mêle onirisme et métathéâtralité, fantaisie, humour et drame, met en place avec subtilité et duplicité une réflexion sur les phénomènes étranges et mouvants de la communication humaine. L'étude de *Genousie* permet de dégager la position d'un dramaturge à la fois rattaché au Nouveau Théâtre et prenant ses distances par une manière originale de traiter la question du langage dans les relations humaines. Après une présentation rapide de l'auteur et de sa pièce, l'analyse porte sur l'invention fantaisiste et comique de la Genousie et du genousien, puis sur la complexité des jeux avec le rêve et le théâtre dans le théâtre, avant de dégager les enjeux d'une mise en perspective de la question des langues dans la communication humaine.

LES PRÉCÉDENTS NUMÉROS DE *THÉÂTRES DU MONDE*

*n°1 (1991)	L'homme en son théâtre (168 p.).
*n°2 (1992)	Autour du texte dramatique (186 p.).
*n°3 (1993)	Le théâtre jadis et naguère... et aujourd'hui (206 p)
*n°4 (1994)	Penser le théâtre, aimer le théâtre (210 p.).
*n°5 (1995)	Contours de l'échec au théâtre (198 p.).
*n°6 (1996)	Théâtre et société : la famille en question (274 p.).
*n°7 (1997)	Théâtre(s) engagé(s) ? (224 p.).
*n°8 (1998)	La norme et la marge au théâtre (222 p.).
*n°9 (1999)	Voyages et voyageurs au théâtre (230 p.).
*n°10 (2000)	La promesse et l'oubli au théâtre (212 p.).
*n°11 (2001)	La parole, le silence et le cri au théâtre (333 p.).
*n°12 (2002)	Rêves et cauchemars au théâtre (316 p.).
*n°13 (2003)	Magie, sorcellerie, merveilleux au théâtre (270 p.).
*n°14 (2004)	Tradition et modernité au théâtre (320 p.).
*n°15 (2005)	Hasard, destin et Providence au théâtre (230 p.).
*n°16 (2006)	Théâtre au féminin ; féminisme et féminité (265 p)
*n°17 (2007)	La folie au théâtre : théâtre en folie (275 p.).
*n°18 (2008)	Histoire et théâtre (317 p.).
*n°19 (2009)	Le théâtre dans le théâtre (231 p.).
*n°20 (2010)	Théâtre en fête : rire et sourire au théâtre (540 p.).
*n°21 (2011)	Le vrai / le faux au théâtre (402 p.).
*n°22 (2012)	Mythes et croyances au théâtre (472 p.).
*n°23 (2013)	Le Mal et le malheur au théâtre (350 p.)
*n°24 (2014)	Théâtre et temporalité (376 p.)
*n°25 (2015)	De l'amour au théâtre (392 p.)
*n°26 (2016)	Théâtre et philosophie (392 p.)
*n°27 (2017)	L'étranger (l'autre) au théâtre (384 p.)
*n°28 (2018)	Le théâtre au risque de la traduction (471 p.)
*n°29 (2019)	Bienséance et malséance au théâtre (450 p.)
*n°30 (2020)	Le bruit et la fureur au théâtre (503 p.)

NUMÉROS HORS SÉRIE

*n°1 (2001)	Mélanges en l'honneur de M. Abiteboul (275 p.)
*n°2 (2017)	Théâtre et parodie (395 p.)
*n°3 (2019)	Le théâtre des romanciers (342 p.)
*n°4 (2020)	Hommage à Maurice Abiteboul pour les trente ans de *Théâtres du monde* (385 p.)

Les numéros 1-30 sont téléchargeables gratuitement sur le site
www.theatresdumonde.com