



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

UNIVERSITÉ DE REIMS CHAMPAGNE-ARDENNE



ÉCOLE DOCTORALE SCIENCES DE L'HOMME ET DE LA SOCIÉTÉ (555)

THÈSE EN CO-TUTELLE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Discipline : **Lingue e letteratura straniera**

Et

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE REIMS CHAMPAGNE-ARDENNE

Discipline : **LANGUES ET LITTÉRATURES FRANÇAISES**

Spécialité : **Lettres et sciences humaines**

Présentée et soutenue publiquement par

Céline LOMBI

Le 15 décembre 2017

LA LECTURE DU COMIQUE CHEZ LE CHAMPENOIS PIERRE DE LARIVEY ET LES AUTEURS FRANÇAIS DE LA FIN DU XVI^E SIÈCLE : LE RENOUVEAU DE LA COMÉDIE ET SES MODÈLES ITALIENS

Thèse dirigée par Mme **Alessandra PREDA**, Professeur des Universités, Università degli Studi di Milano

Et par M. **Jean BALSAMO**, Professeur des Universités, Université de Reims Champagne-Ardenne

JURY

M. Christian BIET,	Professeur,	Université Paris Nanterre,	Président
M. Jean BALSAMO,	Professeur,	Université de Reims Champagne-Ardenne,	Directeur de thèse
Mme Alessandra PREDA,	Professeur,	Università degli Studi di Milano,	Co-Directeur de thèse
M. Christian BIET,	Professeur,	Université Paris Nanterre,	Rapporteur
M. Michele MASTROIANNI,	Professeur,	Università del Piemonte Orientale,	Rapporteur



REMERCIEMENTS

C'est avec un réel plaisir que j'adresse mes plus sincères remerciements à mon directeur de thèse Jean Balsamo, sans lequel toute cette belle aventure n'aurait vu le jour ni connu son aboutissement. Son soutien, manifeste à bien des égards, sa grande confiance, ses encouragements, sa disponibilité et ses précieuses observations m'ont beaucoup apporté.

Je tiens à remercier tout aussi chaleureusement ma co-directrice Alessandra Preda pour son intérêt, ses conseils et sa compréhension, mais encore pour avoir guidé mes pas avec optimisme et sérénité.

Si c'est chemin faisant que Charles Mazouer et Luigia Zilli ont croisé ma route, leur rôle a été vraiment significatif pour moi : la confiance qu'ils m'ont accordée a été stimulante. En acceptant que je travaille à ses côtés, Luigia Zilli m'a permis de m'enrichir à son contact et donné, sans le savoir, la force et le courage nécessaires pour aller de l'avant. Qu'ils soient tous deux assurés de ma reconnaissance.

Merci aussi à Ida Caiazza d'avoir si gentiment mis à ma disposition le fruit de son labeur et à Françoise Cestor qui, depuis la BNF, m'a aidée en répondant à mes diverses sollicitations.

Nombreuses sont les personnes de mon entourage à avoir contribué de près ou de loin à l'élaboration de ma thèse et à m'avoir soutenue durant les moments les plus pénibles. Si je ne peux tous les citer, je tiens à remercier mes amis, dont je salue la patience et la compréhension quant à ma disponibilité très relative ces derniers mois, mais aussi particulièrement ma sœur Lydia, pour sa bienveillance, mes beaux-parents, Elisa et Maurizio, et Ornella Bessi, pour avoir soulagé la jeune mère que je suis en me délestant de certaines tâches.

Se distinguent encore parmi elles mon mari Federico qui, même dans les moments les plus difficiles, m'a poussée à ne pas lâcher prise, mes enfants qui, malgré leur jeune âge, ont fait preuve d'une patience et d'une compréhension exceptionnelles, et ma sœur Emily qui a su m'épauler, me conseiller, m'accordant de son temps dans la relecture de certains passages et trouvant toujours les mots justes pour m'empêcher de fléchir.

Mais c'est enfin et surtout à mes parents Francine et Gianni que va ma profonde gratitude ; c'est avec dévouement qu'ils m'ont accompagnée tout au long de ce périple, me témoignant un amour et un soutien sans faille grâce auxquels j'ai pu persévérer et aller jusqu'au bout. Ces remerciements ne peuvent s'achever sans une pensée spéciale pour mon père avec lequel j'ai eu la chance d'avoir maints échanges, partageant les doutes mais aussi les joies qui ont ponctué ce travail.



À mes parents, Francine et Gianni



La lecture du comique chez le Champenois Pierre de Larivey et les auteurs français de la fin du XVI^e siècle : le renouveau de la comédie et ses modèles italiens

Lorsque Pierre de Larivey publie ses six premières comédies en 1579, la comédie n'a pas encore répondu totalement aux aspirations des auteurs de la première génération de la Pléiade qui prétendaient enrichir la langue française, combattre le latin et la farce, et exalter la grandeur nationale de la France par l'imitation des textes antiques et italiens qu'ils traduisaient. Malgré les nouveautés proposées, il faudra attendre la seconde génération d'auteurs comiques, parmi lesquels Larivey est le meilleur représentant, pour que la comédie puisse s'imposer et prétendre rivaliser avec le modèle italien, dont elle tire profit, et le genre noble de la tragédie. Le type de réponse apporté, et plus particulièrement le travail effectué par Larivey pour repenser ce genre en devenir, suscite dès lors des interrogations. Par ailleurs, si l'ensemble des neuf pièces de Larivey semble désigner ce traducteur/adaptateur de pièces italiennes comme le principal actant du renouvellement et de l'émancipation de la comédie française à partir de l'apport italien, d'autres italianisants de la même génération, tels Louis Le Jars, François d'Amboise et Odet de Turnèbe, ont également pris part à ce grand projet qui, tout en rénovant le genre comique lui-même, participe de l'évolution et de l'affirmation de la langue française. Notre étude se propose donc, à partir de la lecture du comique d'œuvres publiées fin XVI^e-début XVII^e siècle, de déterminer la nature des liens qui unissent ces dramaturges et de mieux comprendre comment la comédie française a pu être renouvelée et mise au service de leurs aspirations les plus nobles et les plus ambitieuses.

Mots clés : Pierre de Larivey, Louis Le Jars, François d'Amboise, Odet de Turnèbe, comédie érudite, comédie facétieuse

The reading of the comedy in Pierre de Larivey and Italian author's work of the late sixteenth century : the revival of the comedy and its Italian models

Pierre de Larivey published his first six comedies in 1579, before the theatrical comedy had managed to fulfill the aspirations of the first generation of la Pleiade authors – namely, to enrich the French language, to fight Latin and farce, and to exalt the greatness of the French nation by imitating the very Ancient and Italian texts they translated. In spite of the innovations this first generation of authors introduced, it was not until the second generation, among whom Larivey is the best representative, that the comedy was able to come into its own, and to challenge the Italian model, of which it takes advantage, and to rival as well the noble genre of the tragedy. The precise nature of the innovations they introduced, and more specifically the actual work done by Larivey to rethink this evolving genre, both raise profound questions from this point forward. Larivey's nine plays seem to designate this translator/adaptor of Italian plays as the main agent of the revival and emancipator of the French comedy from its Italian roots. But other Italianates of the same generation, such as Louis Le Jars, Francois d'Ambroise, and Odet de Turnèbe, also took part in this ambitious project, which not only revitalized the comic genre, but also contributed to the evolution and affirmation of the French language itself. From the close reading of comic works published from the late sixteenth to the early seventeenth centuries, this study aims to determine the nature of the links between these playwrights, and to understand better how they helped to revitalize the French comedy and to place it at the service of their noblest and most ambitious aspirations.

Keywords : Pierre de Larivey, Louis Le Jars, François d'Amboise, Odet de Turnèbe, erudite comedy, facetious comedy

Discipline : LANGUES ET LITTÉRATURES FRANÇAISES

Spécialité : Lettres et sciences humaines

Università degli Studi di Milano -

Lingue e letterature straniere - Francesistica

Piazza San Alessandro, 1

20122 Milano - ITALIE



Université de Reims Champagne-Ardenne –

EA3311 CRIMEL

Maison de la Recherche - 57, rue Pierre Taittinger

51096 REIMS - FRANCE

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	7
I. DE LA COMÉDIE ITALIENNE À LA COMÉDIE FRANÇAISE AU XVI^E SIÈCLE.....	15
1.1. LE THÉÂTRE ITALIEN DANS LA DEUXIÈME MOITIÉ DU XVI ^E SIÈCLE	16
1.2. LA COMÉDIE FRANÇAISE ET SES NOUVELLES EXIGENCES : DE LA PLÉIADE AUX AUTEURS FRANÇAIS DE LA SECONDE GÉNÉRATION	27
1.3. BIOGRAPHIE DU CHAMPENOIS ITALIANISANT PIERRE DE LARIVEY	34
1.4. BILAN CRITIQUE DES TRAVAUX SUR PIERRE DE LARIVEY RÉALISÉS DEPUIS LE XVI ^E SIÈCLE JUSQU'À AUJOURD'HUI ...	47
1.4.1. <i>Du XVI^e au XIX^e siècle</i>	47
1.4.1.1. XVI ^e siècle.....	47
1.4.1.2. XVII ^e siècle.....	49
1.4.1.3. XVIII ^e siècle.....	50
1.4.1.4. XIX ^e siècle	69
1.4.2. <i>Synthèse des travaux réalisés depuis la fin du XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui</i>	74
1.4.2.1. Les critiques du XIX ^e siècle	74
1.4.2.2. Les critiques du début du XX ^e siècle.....	88
1.4.2.3. Les critiques les plus récentes	90
1.4.3. <i>Synthèse</i>	96
II. UN PROJET COMMUN POUR UNE NOUVELLE COMÉDIE	98
2.1. LE RAPPORT AUX SOURCES ITALIENNES	99
2.1.1. <i>La nécessité de la traduction et de l'imitation</i>	99
2.1.1.1. Importance des Anciens et supériorité par rapport aux modernes	99
2.1.1.2. Traduction et imitation des Italiens	100
2.1.1.3. Le problème de la dépendance et de la fidélité aux sources italiennes.....	102
2.1.2. <i>Sélection consciente des modèles italiens</i>	104
2.1.2.1. Un modèle à dépasser.....	104
2.1.2.2. Raisons du choix d'auteurs peu connus	107
2.1.2.3. Une comédie d'intrigue.....	110
2.2. DÉFINITION D'UN NOUVEAU GENRE : PROLOGUES, TRAITÉS ET FINALITÉ DE LA COMÉDIE	117
2.2.1. <i>Étude comparative des prologues français : le projet d'une nouvelle comédie</i>	117
2.2.1.1. Un projet clairement annoncé	117
2.2.1.2. Comparaison du prologue des <i>Esprits</i> avec celui de <i>Aridosia</i>	119
2.2.1.3. Une comédie « vray miroüer » de la vie.....	123
2.2.2. <i>Les traités et ouvrages théoriques</i>	125
2.2.3. <i>Structure de la comédie</i>	130
2.2.3.1. Les différentes parties de la comédie	131
2.2.3.2. Règle des unités	134
2.2.3.3. Division en actes et en scènes.....	138
2.2.3.4. Monologues et apartés	139
2.3. MODIFICATION DE L'INTRIGUE ET PROCESSUS DE FRANCISATION DES SOURCES	142
2.3.1. <i>Francisation</i>	142
2.3.1.1. Transformation du titre.....	142
2.3.1.2. Changements du nom des personnages	145
2.3.1.3. Changements de lieu.....	154
2.3.1.4. Transformations du contexte politique et historique	169
2.3.1.5. Transformations d'ordre culturel	184
2.3.2. <i>Les grandes modifications de l'intrigue chez Larivey</i>	199
2.3.2.1. Suppression de personnages.....	199

2.3.2.2.	Procédé de la condensation	201
2.3.2.3.	Modifications d'ordre moral et amplifications.....	206
III.	DIFFÉRENTS TYPES DE COMIQUE CHEZ LARIVEY : POUR UNE COMÉDIE EN DEVENIR.....	217
3.1.	RESSORTS COMMUNS AUX PIÈCES DE NOS QUATRE AUTEURS	218
3.1.1.	<i>L'univers du comique : son traitement et ses mécanismes</i>	218
3.1.1.1.	Comique de gestes	218
3.1.1.2.	Comique de situation	230
3.1.1.3.	Comique de caractère	246
3.1.1.4.	Comique de langage.....	259
3.1.2.	<i>Notion de comique : l'idée du rire chez Larivey</i>	272
3.1.3.	<i>Pour un nouveau genre comique</i>	281
3.1.3.1.	Choix de la prose	281
3.1.3.2.	Travail sur la syntaxe	283
3.1.3.3.	Langue comique	291
3.1.3.4.	Des personnages enrichis psychologiquement	320
3.2.	COMIQUE QUI REPOSE SUR LE TRAITEMENT DES PERSONNAGES	328
3.2.1.	<i>Les meneurs de jeu et leurs auxiliaires</i>	328
3.2.1.1.	Les valets	328
3.2.1.2.	Le <i>ragazzo</i>	331
3.2.1.3.	Entremetteurs et parasites	333
3.2.1.4.	La <i>mezzana</i> , ou la nouvelle entremetteuse	342
3.2.2.	<i>Le pédant</i>	350
3.2.3.	<i>Le soldat fanfaron</i>	359
IIII.	UNE COMÉDIE QUI ÉVOLUE	375
4.1.	DIFFÉRENCES ENTRE LA PRODUCTION DE 1579 ET CELLE DE 1611	376
4.1.1.	<i>Différences du point de vue de l'intrigue</i>	376
4.1.1.1.	La <i>Gostanza</i> de Razzi : une œuvre de transition ?.....	376
4.1.1.2.	Des différences dans le traitement de l'intrigue entre les pièces de 1579 et celles de 1611 ...	382
4.1.2.	<i>Enrichissement de la psychologie des personnages</i>	385
4.1.3.	<i>Larivey traducteur : un rapport au texte différent</i>	397
4.1.4.	<i>Des comédies moralisantes : dimension morale et rôle du comique</i>	398
4.1.4.1.	La moralité mise en question	398
4.1.4.2.	Procédé du paradoxe : de l'immoralité à la moralité	411
4.1.4.3.	<i>Delectare et docere</i>	438
	CONCLUSION	445
	BIBLIOGRAPHIE	469
	ANNEXES	497
	ANNEXE N. 1 LES DIFFÉRENTES ÉDITIONS DU THÉÂTRE DE PIERRE DE LARIVEY	498
	ANNEXE N. 2 PAGES DE TITRE DE DIFFÉRENTES ÉDITIONS DU THÉÂTRE DE LARIVEY.....	514
	ANNEXE N. 3 SONNET DÉDICATOIRE DE G. LE BRETON À P. DE LARIVEY	516
	ANNEXE N. 4 SONNET LIMINAIRE DE L. LE JARS À P. DE LARIVEY.....	517
	ANNEXE N. 5 PLAN ARCHÉOLOGIQUE DE PARIS (UNIVERSITÉS)	518
	ANNEXE N. 6 GRAVURES DE JACQUES LAGNIET	519
	APPENDICE ÉDITION DU <i>FIDELLE</i> (1611) DE PIERRE DE LARIVEY	525

INTRODUCTION

Nombreux sont les chercheurs qui, ces dernières décennies, ont montré que Pierre de Larivey méritait d'être considéré comme le grand représentant de la nouvelle comédie en France, et plus précisément comme le meilleur illustrateur de la langue française. Longtemps sous-estimé à cause de maints *a priori*, mais aussi d'une perception erronée de son œuvre, cet homme de lettres, qui deviendra chanoine, est presque tombé dans l'oubli, couvert par l'ombre de grands dramaturges parmi lesquels se distingue Molière. Les études les plus récentes, consacrées notamment à la langue du Champenois, s'inscrivaient donc, d'une certaine manière, dans le cadre de la réhabilitation d'un traducteur et adaptateur déprécié, du moins sous-estimé. Elles tendaient alors à révéler la face cachée d'un auteur génial, dans le sens où, tout en donnant à cette comédie un souffle nouveau par l'intérêt porté au modèle italien, il la dotait d'un langage revisité et exclusif, offrant ainsi à la France une forme d'expression maîtrisée, affirmée, dont elle pouvait être fière.

Il répondait en cela parfaitement au projet de défense de la cause du français contre le latin, mais aussi contre certains dialectes menaçant l'unité linguistique de la France, qui avait fait couler l'encre et mobilisé les efforts de la première génération d'auteurs de comédie, celle de la Pléiade. C'est dans une volonté de renouveau et d'élaboration de genres dramatiques inédits née de l'humanisme et de la redécouverte du théâtre antique que ces derniers tentaient en effet, dès 1552, date de la représentation de l'*Eugène* d'Étienne Jodelle, de combattre les genres bas, les joyeuses « épisseries » médiévales, farces et moralités et de proposer un théâtre national capable d'égaliser les anciens et de reconquérir une dignité perdue.

Dans son manifeste *Défense et illustration de la langue française* publié en 1549¹, en invitant, en une seule phrase, à regarder du côté des dramaturges de l'antiquité pour en trouver les « archétypes », Joachim Du Bellay montre la voie qui permettra à la comédie de s'imposer, voire de rivaliser non seulement avec le statut noble et érudit de la tragédie, mais encore avec le modèle italien qui avait déjà, dès le début du XVI^e siècle, entrepris ce retour aux Anciens. Charles Estienne avait anticipé les réflexions théoriques de la Pléiade dans le domaine de la comédie en rappelant, en 1543, dans son épître dédicatoire à Monseigneur le Dauphin qui précède sa traduction des *Ingannati* intitulée *La Comédie du sacrifice* ou *Les Abusés*, combien leur « rude vulgaire a fort syncopé la manière ancienne en matière de comédie »², en faisant l'éloge du modèle italien et en prônant l'usage de la prose.

Cependant, malgré les tentatives et les succès de la première génération d'auteurs, tels Étienne Jodelle, Jacques Grévin ou Jean de La Taille, pour amener du neuf sur la scène française et donner aux genres dramatiques leurs lettres de noblesse, « leurs œuvres ne

¹ J. Du Bellay, *La Deffence, et illustration de la langue françoise*. Par I.D.B.A., Paris, Arnoul L'Angelier, 1549.

² Ch. 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, *Les Abusés, comédie faite à la mode des anciens comiques, premièrement composée en langue toscane par les professeurs de l'Académie Sénoise, et nommée Intronati, depuis traduite en français par Charles Estienne et nouvellement revue et corrigée...*, Paris, E. Groulleau, 1549.

répondent pas aux proclamations ambitieuses et agressivement novatrices »³, la farce peine à être évincée et la comédie, qui pâtit encore de la rigueur et des contraintes de l'octosyllabe, n'a pas encore su trouver sa langue et son ton, ni même son mouvement dramatique.

Reprenant le flambeau de leurs prédécesseurs et poursuivant leurs efforts, les auteurs comiques de la seconde génération, dont Larivey fait partie, vont parvenir à des résultats certains et élever la comédie, laquelle gagnera l'estime des cercles mondains et lettrés, à l'instar de la tragédie, notamment grâce à l'apport décisif et marquant de la leçon italienne. Avec la *commedia erudita* – terme employé par la critique du XX^e pour distinguer le théâtre populaire du théâtre de cour et pour désigner une comédie régulière en cinq actes bâtie à l'exemple des dramaturges latins Plaute et Térence –, qui est introduite en France par le biais de traductions, d'adaptations ou d'imitations dès le début des années 1540, soit une trentaine d'années après son épanouissement en Italie, les auteurs comiques français ont un modèle réussi d'imitation des anciens dont la génération de Larivey saura tirer profit.

L'usage de la prose, suivant l'exemple de certaines comédies transalpines, va marquer un véritable tournant dans l'esthétique du genre comique que Larivey peaufine en dotant la comédie d'un langage nouveau, d'une forme d'expression originale propre à cette comédie érudite vivifiée sous sa plume. Mais s'il est vrai qu'il innove en cela – et il sera, à ce propos, intéressant de bien mesurer l'importance de sa contribution en la matière –, il serait réducteur de limiter l'apport du Champenois au renouvellement et à l'enrichissement de la langue française.

Aussi proposons-nous de redécouvrir cet auteur plutôt mystérieux à travers l'analyse de ses pièces afin d'apprécier à leur juste valeur un talent et une originalité demeurés trop souvent cachés au grand public. À travers la lecture du comique de ses comédies, notre étude s'appliquera à mettre en évidence la manière dont il se manifeste. Car à partir du moment où celui de sa langue est attesté, qu'en est-il du comique lui-même ? Quel traitement Larivey réserve-t-il au rire ? Prend-t-il forme à partir d'une réflexion sur le comique et ses ressorts, et ce, dans une volonté de diffusion d'un type d'expression déjà existant chez les Italiens du XVI^e siècle ? Leurs pièces servaient-elles alors un projet précis allant au-delà du simple *delectare*, tel que Larivey le laissait entendre dans ses prologues en prônant le modèle d'une comédie qui enseigne tout en divertissant ?

Cette dernière question a retenu d'autant plus notre attention que la critique, relevant une contradiction entre le discours de l'auteur – qui affirme la dignité du genre comique en assurant que ses pièces peuvent non seulement divertir, mais encore instruire –, et le résultat obtenu, peine à voir ces pièces comme des œuvres réellement édifiantes.

Chercher à comprendre et à apprécier les mécanismes sur lesquels repose le comique dans l'ensemble de l'œuvre théâtrale de Pierre de Larivey nous amènera progressivement à nous interroger sur la nature de l'évolution du comique perceptible entre sa production de 1579 et celle de 1611. En effet, lorsqu'en 1611 Larivey publie ses *Trois nouvelles comédies*, il traduit et adapte des pièces italiennes de la seconde moitié du XVI^e siècle dont les auteurs, moins connus que ceux qu'il sélectionne pour sa première production de 1579, lui permettent

³ Voir M. J. Freeman, « Introduction », in P. de Larivey, *Les Esprits*, éd. M. J. Freeman. Préface de M. Lazard, Genève, Droz, 1987, p. X.

toutefois de faire évoluer le genre comique vers un “rire-sourire” contenu, répondant encore davantage semble-t-il à la valeur pédagogique prônée dans les prologues de ses pièces. Les intrigues ne s’attardent plus sur des thèmes farcesques comme l’adultère, les courses folles à l’amour, mais se concentrent sur l’univers émotionnel, se tournent vers la sphère de l’intimité. Nous assistons à un moment de passage – dont l’Italie a donné les meilleurs exemples de la deuxième partie du XVI^e au début du XVII^e siècle, avec notamment Sforza d’Oddi, Benedetto Varchi, Francesco Robortello, Giambattista della Porta –, qui témoigne d’une véritable réflexion théorique sur la comédie. La France est sensible à cet apport italien, qui correspond à l’évolution du goût mondain. Rappelons que Fabrizio de Fornaris, auteur-acteur italien, avait représenté et introduit la *commedia dell’artortiana* à la cour d’Henri III. Deux générations plus tard, le poète et dramaturge français Jean de Rotrou, par exemple, qui imite Giovanni Battista Della Porta, est influencé par cette nouvelle *commedia* “*lacrimevole*”. Il importe ainsi de bien saisir ces changements et de définir les nouvelles modalités du rire sous Henri IV. Il s’agira de voir s’il existe une poétique, voire une esthétique de la comédie à cette époque en France, et d’élargir la recherche à d’autres auteurs français afin de montrer les réflexions qui sous-tendent les nouvelles orientations du genre.

En effet, à supposer que notre Champenois ait bien un projet précis pour la comédie française et que, s’il regarde du côté de la *commedia erudita*, c’est pour repenser cette dernière et la redéfinir, une autre question essentielle à nos yeux se pose : œuvre-t-il seul ou bien d’autres auteurs, qui lui sont contemporains, partagent-ils les mêmes ambitions que lui pour ce genre en pleine mutation qui tire profit de la leçon italienne ?

Ainsi, et c’est là le second enjeu majeur de notre thèse, sera-t-il intéressant de voir si l’on peut rapprocher Larivey d’autres auteurs comiques de la même période, ce qui devrait offrir un autre éclairage sur le type de comédie proposée. Pour répondre à ces questions, il convient de considérer attentivement l’ensemble des neuf pièces de Larivey et de les confronter, certes avec ses modèles italiens, mais également avec les productions de dramaturges français qui lui sont contemporains.

C’est tout naturellement que nous nous sommes tournés vers Louis Le Jars, François d’Amboise et Odet de Turnèbe, à l’époque jeunes⁴ dramaturges italianisants unis par des liens d’amitié et fréquentant les mêmes cercles de lettrés que Larivey. Lorsque Dante Ughetti évoque le groupe d’amis que sont François de Belleforest, Antoine Vallet, Claude du Verdier, Claude Turrin, Pierre de Larivey, François d’Amboise et Odet de Turnèbe, c’est pour « mesurer à sa juste valeur l’importance de l’effort de ces jeunes tendant à répandre la culture italienne dans la France du XVI^e »⁵. Or s’il est vrai que ces derniers portent leur regard vers l’Italie – aspect qui les rapproche bien et les met également en lien avec Louis Le Jars, quoiqu’à une échelle différente, nous le verrons au cours de notre développement –, il faudra néanmoins voir de quelle manière et dans quelle mesure cette culture italienne s’immisce dans la comédie de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle. En effet, si l’apport italien est indéniable, force est de se demander, à la lecture des pièces de notre corpus, si le but de ces auteurs est réellement de diffuser une culture qui ne leur appartient pas. Par-delà l’éclairage

⁴ Si le qualificatif est valable pour Turnèbe et Amboise, nous ne pouvons l’attribuer avec certitude à Le Jars, dont la vie suscite beaucoup d’interrogations et peu de réponses.

⁵ D. Ughetti, *François d’Amboise (1550-1619)*, Rome, Bulzoni, 1974, p. 187. Nous ajouterons à cette liste Guillaume Le Breton, dont les liens avec ces auteurs ne sont plus à démontrer (voir notre biographie de Larivey).

utile qu'il peut apporter sur Larivey, le fait de rapprocher ces dramaturges n'est pas sans combler un vide, dans la mesure où, à notre connaissance, aucune étude ne les a mis en lien à travers une analyse détaillée de leurs comédies.

Le premier d'entre eux, Louis Le Jars, est certainement le moins connu de tous. Il nous a d'ailleurs été particulièrement difficile de recueillir des informations à son sujet⁶. Sa tragi-comédie, *Lucelle*, a toutefois rencontré un franc succès dès sa publication parisienne en 1576, chez Robert le Mangnier⁷, puisque ce ne sont au total pas moins de huit éditions françaises qui voient le jour entre 1576 et 1615⁸ – dont une édition remise en vers par Jacques Duhamel en 1607, et une parution dans un ouvrage collectif en 1615 –, auxquelles fera suite une adaptation hollandaise de Gerbrand Adriaensz Bredero (1585-1618) en 1616⁹, à son tour plusieurs fois rééditée. Malgré cette faveur, la pièce tombe vite dans l'oubli et, hormis Robert Aulotte, le dernier et peut-être même l'un des rares à s'y être réellement intéressé¹⁰, la critique

⁶ Nous savons juste, de *La Croix du Maine (Premier volume de la Bibliothèque du sieur de La Croix Du Maine [...])*, Paris, Abel L'Angelier, 1584, p. 294), que ce poète était secrétaire de la chambre du roi Henri III. Les quelques vers en tête de sa pièce témoignent cependant de ses liens d'amitié avec Ronsard et Dorat, tout comme le sonnet que Le Jars adresse à Larivey en pièce liminaire de ses *Facétieuses nuits de Straparole* rend compte de ceux qui unissaient les deux auteurs et de l'estime que Le Jars portait à notre Champenois et à son « art industriel » (voir sonnet de l'annexe n. 4, p. 517).

⁷ Il éditera plus tard les *Dialogues et devis des damoiselles* (Paris, 1581), titre donné à la traduction de Fr. d'Amboise de la *Raffaella* ou *Dialogo della bella creanza delle donne* d'Alessandro Piccolomini.

⁸ Les deux premières éditions de 1576 et 1580 sortent des presses de Robert le Mangnier sous le titre *Lucelle : tragi-comédie en proze françoise, disposée en actes, et scenes suivant les Grecs et Latins [par Louis Le Jars]*, pour la première, et *Lucelle : tragicomédie en prose françoise. Dediée à Monsieur du Brueil [par Louis Le Jars]*, pour la seconde. C'est ensuite à Rouen que la pièce sera éditée cinq fois par Raphaël Du Petit Val : en 1596, 1597, 1600 et 1606 sous le titre *Lucelle tragi-comédie en prose françoise. Dediée a monsieur Du Brueil ;* et en 1615, peut-être cette fois par son fils David qui la fait figurer parmi d'autres tragédies du XVI^e dans son recueil intitulé *Le Theatre des tragédies françoises. Nouvellement mis en lumiere*. Au sujet de cette dernière édition figurant parmi les ouvrages de la *Bibliothèque dramatique* de M. de Soleinne, P.L. Jacob note que « Ce précieux recueil factice, tout différent de celui décrit dans le Catalogue sous le n° 879, contient les dix pièces suivantes réunies par le libraire qui en a supprimé les titres particuliers : *Les Amours de Daleméon et de Flore*, par Et. Bellone ; *Acoubar*, par Jacq. du Hamel ; *Lucelle*, par Louis Le Jars ; *Adonis*, par Guill. Le Breton ; *Théocris*, pastorale, et *les Corrivaux*, comédie, par P. Troterel, sieur d'Aves ; la *Tragédie de Pryam*, par le sieur de Berthrand ; la *Divine tragédie des Machabées*, et la *Machabée*, par J. de Virey, et la *Tragédie de Jeanne d'Arques*. La plupart de ces pièces sont fort rares ; les exemplaires grands de marges et bien conservés, hormis qq. ff. dans les *Corrivaux* et les *Machabées* » (voir *Bibliothèque dramatique de Monsieur de Soleinne*, éd. P. L. Jacob, vol. 1, Paris, Administration de l'Alliance des Arts, 1843, p. 29). Une version en vers de la *Lucelle*, par Jacques Duhamel, avait auparavant été imprimée par Raphaël Du Petit Val (Rouen) sous le titre : *Lucelle, Tragi-comédie (5 a. de Le Jars). Nouvellement mise en vers françois par J. D. H. (Jacques Du Hamel)*. C'est d'ailleurs cette version qui a retenu l'attention de David du Petit Val pour son édition du *Théâtre des tragédies françoises* de 1615.

⁹ Gerbrandus Adrianus Bredero, *G. A. Brederoos over-gesette Lucelle, ghespeelt by d'Oude Kamer in liefd' bloeynde t'Amsterdam*, Amsterdam, C.L. Vander Plasse, 1616.

¹⁰ Dans l'un des deux articles qu'il consacre à cette œuvre, R. Aulotte remarque en effet que la pièce est « mal connue, en dépit de plusieurs pages que lui a consacrées Faguet, de l'examen qu'en a fait Toldo, de l'inaugural-dissertation d'Hugo Schlenzog et des travaux de Lancaster, puis de Dabney. Sans parler de remarques allusives, disséminées ici ou là » (voir R. Aulotte, « La Lucelle de Louis Le Jars », in *Mélanges d'histoire littéraire (XVI^e-XVII^e siècle) offerts à Raymond Lebègue par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, Nizet, 1969, p.97). Voir É. Faguet, *Essai sur la tragédie française au seizième siècle (1550-1600)*, Paris, 1883, pp. 373-381 ; P. Toldo, « La comédie française de la Renaissance », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 5, (1898), pp. 579-584 ; H. Schlenzog, « *Lucelle, tragicomédie en prose française* » von Louis Le Jars (1576) und « *Lucelle, tragicomédie mise en vers français* » von Jacques Duhamel (1607), nebst einem Anhang : « *De l'Art de la tragédie* » von Jean de La Taille, Friburg en Breslau, C. A. Wagners Buchdruckerei, 1906. Nous renvoyons également au second article de R. Aulotte, « Le comique verbal dans la *Lucelle* de Louis Le Jars », in *Le Comique verbal en France au XVI^e siècle*, actes du Colloque organisé par l'Institut d'Études Romanes et le

moderne, qui la considère comme difficile à classer, ne s'y attarde guère.

Moins secret que Le Jars, de par une carrière qui le distingue de ses pairs et l'expose à une certaine notoriété, François d'Amboise se fait remarquer, dans les grands salons qu'il fréquente et où se côtoient le milieu de robe et le milieu de l'édition, pour ses talents de poète et de traducteur¹¹. Lettré affirmé, maîtrisant parfaitement l'italien, il traduisit aisément le *Dialogo de la bella creanza de le donne* (1539) de Piccolomini sous le titre *Dialogues et devis des jeunes damoiselles*¹². Bien qu'Amboise affirme avoir écrit plusieurs comédies¹³, la seule qui soit parvenue jusqu'à nous est celle des *Neapolitaines*¹⁴. Dante Ughetti retrace avec minutie le parcours de ce grand auteur intimement lié à Larivey, qui, quoique passionné de littérature, fit une ascension peu commune dans le monde de la magistrature¹⁵. Plus récemment, Jean Balsamo lui rend un bel hommage par l'édition critique de ses *Napolitaines* publiée en 2017 dans la collection du *Théâtre français de la Renaissance*¹⁶.

Enfin, le troisième auteur comique, mais non des moindres, sur lequel se portera notre attention, est le jeune prodige Odet de Turnèbe, fils aîné du célèbre humaniste Adrien de Turnèbe, qui n'aura pas la chance de vivre assez pour voir le fruit de son labeur édité. *Les Contens*, seule pièce, à notre connaissance, qu'il ait écrite, ne sera publiée qu'après une mort survenue trop tôt, le 20 juillet 1581, à l'âge de vingt-huit ans¹⁷. Considéré par la critique

Centre de Civilisation Française de l'Université de Varsovie (avril 1995), éd. de l'Université de Varsovie, 1981, pp. 199-215. Notons enfin qu'Albert-Marie Schmidt a vu en la *Lucelle* un chef-d'œuvre représentatif de l'esthétique baroque (voir A.-M. Schmidt, « *Lucelle*, chef-d'œuvre du théâtre baroque », in *Médecine de France*, 1959, n° 102, pp. 33-40).

¹¹ S'appuyant sur les renseignements fournis par la préface de Nicolas Bonfons de la traduction de Thierry de Timophile (pseudonyme d'Amboise) des *Sermoni funebri de vari authori nella morte de diversi animali* d'Ortensio Lando (*Regrets facétieux et plaisantes Harengues funebres sur la mort de divers animaux, pour passer le temps et resveiller les esprits melencholiques : non moins r'emplis d'éloquence que d'utilité et gaillardise. Traductes de toscan en François, par Thierrri de Timofille, Gentil-homme picard. La table d'icelles se void en la page suivante*. À Paris, Par Nicolas Bonfons, rue neuve nostre Dame, à l'enseigne Saint Nicolas. 1583), dans laquelle l'imprimeur s'adresse à Larivey, D. Ughetti affirme que « Non seulement il savait des langues anciennes, telles que le latin et le grec, mais aussi les modernes, entre autres l'italien et qu'il était maître de celle-ci au point de traduire le texte de Lando dans le court espace de quinze jours ». Voir D. Ughetti, *François d'Amboise (1550-1619)*, Rome, Bulzoni, 1974, p. 201.

¹² Amboise partage en cela avec Larivey un intérêt commun pour l'œuvre de Piccolomini, notre Champenois ayant fait paraître, en 1581, la traduction de *L'Institution morale* de celui qui est considéré comme « l'un des princes de la République des Lettres ». Voir à propos de cette traduction J. Balsamo « Larivey traducteur de *L'Institution morale* de Piccolomini : les enjeux de l'italianisme », in *Pierre de Larivey (1541-1619), Champenois, chanoine, traducteur, auteur de comédies et astrologue*. Sous la direction d'Y. Bellenger, Paris, Klincksieck, 1993, pp. 73-81.

¹³ Voir préface aux *Neapolitaines*.

¹⁴ Fr. d'Amboise, *Les Neapolitaines, comédie françoise facecieuse. Sur le subject d'une Histoire d'un Parisien, un Espagnol, et un Italien*, Paris, A. L'Angelier, 1584.

¹⁵ « François fut appelé très tôt à collaborer dans la haute administration royale. Il suivit en Pologne, en 1572, Jean de Monluc, chargé de préparer l'élection du duc d'Anjou. En 1578, il était avocat au Parlement de Paris, en 1578, magistrat en Bretagne, en 1583, conseiller au parlement de Bretagne, à Rennes, puis président de la chambre des requêtes et enquêtes, avant d'être nommé en 1584 avocat du roi à la chambre du trésor. En 1585, il devint avocat général au Grand conseil, jusqu'en 1596, date à laquelle il fut promu maître des requêtes [...]. En 1596, il fut nommé maître des requêtes de l'Hôtel, puis conseiller d'État en 1604 ». Voir Fr. d'Amboise « Les Napolitaines », éd. J. Balsamo, in *La Comédie à l'époque d'Henri III. Deuxième série. Vol. 8 (1580-1589)*, Florence, Olschki (« Théâtre français de la Renaissance »), 2017, pp. 118-119.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 115-228.

¹⁷ Sur cet écrivain et sa comédie, voir R. Aulotte, *La comédie française de la Renaissance et son chef-d'oeuvre « Les Contens » d'Odet de Turnèbe*, Paris, Sedes, 1984 et E. Balmas, « À propos des *Contens* d'Odet de Turnèbe », in *Saggi e ricerche sul teatro francese del Cinquecento*, Florence, L. S. Olschki, 1985, pp. 131-140. Voir

comme le chef d'œuvre de la comédie française de l'époque, ce petit bijou a bénéficié des soins de Charles Mazouer pour son édition critique publiée elle aussi dans la collection du *Théâtre français de la Renaissance*¹⁸.

Si nous n'avons jusqu'alors pas retrouvé de modèle unique ayant pu servir de patron à ces auteurs, l'analyse de leurs œuvres et le rapprochement avec Larivey, qui lui, part bien de sources italiennes précises, devrait être à même de déterminer jusqu'à quel point ceux-ci se seraient inspirés de la *commedia erudita*, la critique s'accordant en effet à en voir l'influence dans chacune des pièces de ces trois dramaturges. À supposer que cet apport soit réel, il importe d'évaluer, par la lecture du comique chez Larivey et chez ces auteurs, la dette de cette comédie érudite d'outre-monts et de mieux saisir la façon dont va être renouvelée la comédie française. Cette confrontation devrait permettre de définir la nature du lien qui unit les quatre dramaturges.

Au-delà d'une vision d'ensemble qui considère la totalité de la production théâtrale de Larivey en la confrontant non seulement aux pièces italiennes qu'il traduit et adapte, mais aussi à la *Lucelle* de Jars, aux *Neapolitaines* d'Amboise et aux *Contens* de Turnèbe, notre étude s'attardera sur la pièce du *Fidelle*, œuvre représentative de l'évolution du théâtre de Larivey qui, comme nous le soulignons précédemment, passe du rire franc et bon enfant des premières comédies de 1579, au "rire-sourire" contenu, parfois grinçant et cynique, des trois dernières de 1611.

Nous ne nous attacherons pas à rappeler, dans une sorte de longue énumération ennuyeuse, toutes les découvertes effectuées sur Larivey, cependant, loin de vouloir les occulter, nous en reprendrons souvent la substance afin de les relire dans la perspective nouvelle qui est la nôtre et qui consiste à partir à la (re)découverte de l'univers comique de Pierre de Larivey.

La première partie de notre thèse, à valeur introductive, offre une présentation de Larivey et du contexte dans lequel s'insère son œuvre. Partant de "*l'avventura della commedia rinascimentale*", pour reprendre l'expression au titre de l'ouvrage de Giorgio Padoan¹⁹, nous verrons comment la *commedia erudita* ou *sostenuta* a traversé les Alpes grâce au zèle et à l'intuition d'éditeurs, de traducteurs et d'auteurs français, dont Larivey, qui ont appris à regarder à travers elle le modèle antique, donnant aux Français « la certitude qu'ils pouvaient faire mieux qu'elle, et d'une autre manière »²⁰.

Après une synthèse des travaux critiques sur Larivey dramaturge allant de la fin du XVI^e siècle jusqu'à nos jours, nous montrerons de quelle manière celui-ci parvient à s'affranchir d'un modèle dont l'imitation n'est qu'une étape nécessaire au renouvellement du genre ; gagnant ainsi une certaine forme de liberté inhérente au projet qu'il a pour la comédie régulière en France, Larivey donne en effet à son œuvre toute son unité et son originalité.

également l'introduction détaillée de N. B. Spector, in O. de Turnèbe, *Les Contens*, éd. N. B. Spector, Paris, M. Didier, 1964, pp. XI-LXXVI.

¹⁸ O. de Turnèbe, « Les Contens », éd. Ch. Mazouer, in *La Comédie à l'époque d'Henri III. Deuxième série. Vol. 8 (1580-1589)*, Florence, Olschki (« Théâtre français de la Renaissance »), 2017, pp. 229-366.

¹⁹ G. Padoan, *L'avventura della commedia rinascimentale*, Padova, Piccin-Nuova Libreria, 1996.

²⁰ J. Balsamo, *Les Rencontres des Muses. Italianisme et anti-italianisme dans les lettres françaises de la fin du XVI^e siècle*, Genève-Paris, Slatkine, 1992, p. 272.

Dans une seconde partie, nous tenterons de déterminer si le travail effectué par Larivey à partir des pièces italiennes peut être, à juste titre, rapproché de celui de Louis le Jars (*Lucelle*), François d'Amboise (*Les Neapolitaines*) et Odet de Turnèbe (*Les Contens*). Pour ce faire, nous analyserons le rapport de “dépendance” liant Larivey à ses modèles, en rappelant la nécessité de la traduction et de l'imitation, pratique courante à la Renaissance. La réflexion sur les raisons qui ont porté Larivey à favoriser certains auteurs au détriment d'autres dramaturges italiens nous donnera ainsi la possibilité de pénétrer dans ce nouveau genre défini par les auteurs comiques eux-mêmes dans leurs prologues et avant-jeux – à l'exception de Turnèbe –, qui, avec les traités et ouvrages théoriques de l'époque, présentent et affirment cette comédie s'imposant dès lors au sein de l'univers théâtral français tout en précisant les ambitions.

Enfin, à travers la confrontation des textes, nous considérerons plus précisément la manière dont notre Champenois utilise les sources italiennes, et rendrons compte des types de changements auxquels le texte italien est soumis. Car loin d'être simplement repris et traduit servilement, celui-ci fait l'objet d'une lecture attentive, d'une véritable réflexion et d'un traitement particulier répondant à une exigence précise : naturaliser la pièce originale et lui donner une nouvelle vie, un tour nouveau afin de doter le théâtre français d'un genre à part entière et libéré de ses attaches italiennes.

Si elles sont relatives à des aspects de type formel, ces modifications concernent encore le fond et l'aspect risible des pièces. Aussi, la lecture à proprement parler du comique chez Le Jars, Larivey, Amboise et Turnèbe nous plongera directement au sein d'une troisième et dernière partie qui s'attachera à définir l'univers et les mécanismes de ce rire fin de siècle. Pour Larivey, les ressorts de ce comique sont, de manière générale, communs à toutes ses pièces : qu'il soit de geste, de situation, de caractère ou de langage, ou qu'il repose sur un traitement particulièrement soigné des personnages, le comique révèle une même pensée et un regard toujours tourné vers le statut de ce genre qui cherche à se construire une identité. Aussi verrons-nous si, en admettant qu'ils partagent le projet de renouveau de la comédie, Le Jars, Amboise et Turnèbe ont travaillé dans la même direction et soumis le comique au même traitement que Larivey, le plus prolifique d'entre eux et le meilleur représentant de cette comédie érudite. La réponse à cette interrogation nous intéresse d'autant plus que cette nouvelle comédie érudite trahit, puisque l'on tient compte d'une période qui va de 1576 – date de publication de la *Lucelle* de Le Jars –, à 1611, un glissement progressif vers un mélange des genres caractéristique de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle et dont la pièce du *Fidelle* est symptomatique. La tonalité parfois grave et sombre de la dernière production de Larivey, dans laquelle la dimension pédagogique semble s'intensifier, du moins dans la pièce exemplaire qu'est *La Constance*, nous portera à interroger la réelle portée morale de l'ensemble des comédies de notre corpus et à voir si le *docere* mis en avant par le Champenois est, comme a pu le dire la critique, réellement en contradiction le résultat obtenu.

Nous réservons ainsi, dans notre appendice, une place toute particulière à cette comédie adaptée du *Fedele* de Luigi Pasqualigo qui, avec *La Constance* et les *Tromperies*, fait partie des dernières œuvres comiques publiées par Larivey en 1611 et rend compte aussi bien du travail que Larivey effectue à partir de l'original italien dans l'ensemble de sa production que du climat différent dans lequel celles-ci s'inscrivent. Intégralement retranscrite – sur la base de l'édition originale publiée à Troyes, par Pierre Chevillot, en 1611 –, et annotée par nos soins,

la pièce du *Fidelle* bénéficiera d'une partie introductive, qui, tout en reprenant et en répondant à certaines interrogations soulevées au cours de notre développement, permettra de porter, nous le souhaitons, un regard différent sur une comédie qui n'a pas toujours eu la faveur de la critique.

Les citations tirées du théâtre de Larivey renvoient à l'édition de Luigia Zilli du *Théâtre complet* de Pierre de Larivey, dont le premier tome a été publié en 2011²¹ et dont les deux derniers tomes sont à paraître. Quant à celles tirées de la *Lucelle* de Le Jars, des *Neapolitaines* d'Amboise et des *Contens* de Turnèbe, elles proviennent de l'édition originale de 1576, publiée chez Robert le Mangnier à Paris pour la première²², de l'édition critique de Dante Ughetti pour la seconde²³, et de l'édition critique de Norman B. Spector pour la troisième²⁴.

La graphie du titre de ces pièces, que nous avons pris le parti de ne pas moderniser au cours de notre développement, correspond aux éditions originales de 1576, pour la *Lucelle* de Le Jars²⁵, de 1579 et 1611, pour les comédies de Larivey²⁶, et enfin de 1584, pour *Les Neapolitaines* d'Amboise²⁷ et *Les Contens* de Turnèbe²⁸.

²¹ P. de Larivey, *Théâtre complet*, t. I : *Les six premières Comédies facecieuses (Le Laquais, La Vefve, Les Esprits)*, éd. L. Zilli, Paris, Garnier (« Bibliothèque du théâtre français »), 2011.

²² L. Le Jars, *Lucelle : tragi-comédie en proze française, disposée en actes, et scènes suivant les Grecs et Latins [par Louis Le Jars]*, Paris, R. le Mangnier, 1576.

²³ Fr. d'Amboise, « *Les Neapolitaines* », in *Œuvres complètes, vol. I (1568-1584)*, éd. D. Ughetti, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1973, pp. 150-232.

²⁴ O. de Turnèbe, *Les Contens*, éd. Norman B. Spector, Paris, M. Didier, 1964.

²⁵ L. Le Jars, *op. cit.*

²⁶ À savoir *Le Laquais, La Vefve, Les Esprits, Le Morfondu, Les Jaloux, Les Escolliers, La Constance, Le Fidelle, Les Tromperies*. Il ne faudra toutefois pas s'étonner si l'écriture de ces titres varie dans notre bilan critique : nous avons choisi de les reproduire tels qu'ils sont mentionnés dans chacun des ouvrages consultés.

²⁷ Fr. d'Amboise, *Les Neapolitaines, comédie française facecieuse. Sur le subiect d'une Histoire d'un Parisien, un Espagnol, & un Italien*, Paris, A. L'Angelier, 1584.

²⁸ O. de Turnèbe, *Les Contens, comédie nouvelle en prose française*, Paris, F. Le Mangnier, 1584.

I

DE LA COMÉDIE ITALIENNE À LA COMÉDIE FRANÇAISE AU XVI^E SIÈCLE

1.1. Le théâtre italien dans la deuxième moitié du XVI^e siècle

Avant de nous intéresser à la comédie en France au XVI^e siècle, il nous semble opportun de porter notre regard sur l'histoire du théâtre comique dans l'Italie de la Renaissance, en ce qu'il a influencé nombre de nos auteurs français dans leur création d'œuvres théâtrales, comme nous le verrons plus loin avec Pierre de Larivey.

C'est au début du XVI^e siècle qu'apparaissent en Italie les premières fondations du théâtre moderne occidental. Sa naissance et son évolution sont la conséquence d'une longue série de phénomènes traditionnels et antiques que nous allons présenter ici. Il s'agit plus exactement de montrer le passage en trois temps d'un théâtre religieux à la récitation des comédies de Plaute et Térence en latin, jusqu'à la production de comédies en langues vulgaires composées par de grands écrivains comme l'Arioste ou Machiavel.

Dès le Moyen Âge, nous retrouvons les traces de spectacles représentés sur les places ou dans les églises italiennes parallèlement à la France des “mystères” ou “passions” qui donnent leur nom à cette forme de théâtre sacré. Seulement en France, à la différence des œuvres transalpines qui demeurent exclusivement religieuses, un théâtre satirique et laïc vient rapidement se superposer aux représentations religieuses. La vie intellectuelle et artistique italienne se développe néanmoins de manière exemplaire au XIV^e siècle grâce à d'éminents personnages comme Dante, Pétrarque, Boccace ou Giotto, qui illustrent cette période de fleurissement dans leur pays. Le théâtre est encore absent des chefs-d'œuvre que ces auteurs nous proposent ; cependant, le contexte est favorable à l'épanouissement de ses formes – nous songeons par exemple à la Florence de Lorenzo de' Medici qui, par son goût pour les spectacles et divertissements, offre un terrain de prédilection à l'épanouissement du théâtre –, et va bientôt lui permettre de se développer pleinement. Le théâtre italien connaîtra en fait sa vraie consécration grâce à la ferveur des humanistes qui redécouvrent l'Antiquité classique et rapportent sur scène les comédies de Plaute et de Térence. À partir de la fin du XV^e siècle, les éditions figurées des deux grands auteurs constituèrent par ailleurs un outil précieux pour la mise en place de la scénographie, en offrant un vrai modèle de représentation à travers les xylographies (gravures sur bois) illustrées. Avant d'être jouées par des troupes professionnelles, les comédies de Plaute et Térence sont mises en scène dans les cours princières, en latin puis dans une version traduite, par des acteurs dilettantes, amateurs, souvent étudiants ou courtisans, qui proposent également au public les comédies des premiers auteurs humanistes voulant rivaliser avec les grands comiques latins à travers de nouvelles compositions. Bien que Térence soit déjà connu et apprécié au Moyen Âge, Plaute surpasse n'importe quel autre dramaturge latin et sera considéré comme le génial inspirateur du grand renouveau du théâtre humaniste. La découverte, en 1429, du précieux manuscrit contenant l'ensemble de ses seize œuvres faite par Niccolò Cusano propose au public onze de ses comédies jusqu'alors inconnues, dont les fameux *Ménechmes*. Avant d'être joués en latin à Florence devant Lorenzo de' Medici, en 1488, les *Ménechmes* sont représentés pour la

première fois en langue vulgaire à Ferrare, sous Hercule I^{er}, le 25 janvier 1486. Mais la mise en scène à Venise de cette même comédie quarante ans plus tard, en 1526, est représentative à elle seule, par son insuccès face à *La Mandragola* de Machiavel jouée à la même période, du passage du théâtre humaniste à la comédie en langue vulgaire.

C'est ainsi qu'à Ferrare fleurit tout d'abord la nouvelle comédie en langue vulgaire appelée *commedia erudita* ou *sostenuta*. Dans une relation de cause à effet, Modesto Amato montre à quel point la redécouverte des anciens a constitué un élément décisif dans l'histoire du théâtre italien, en déclarant que « le retour de Plaute et Térence sur les scènes italiennes dans les dernières années du XV^e siècle fit naître l'idée d'écrire des comédies en langue nationale »¹. C'est par la mise à profit d'un tel enseignement que les auteurs italiens acquerront la maîtrise suffisante qui leur permettra de voler à leur tour de leurs propres ailes vers un théâtre encore inconnu et tout en devenir.

Les premiers grands centres de la vie théâtrale au XV^e et XVI^e siècle sont donc des villes capitales de petits duchés comme Mantoue, Ferrare, Urbino gouvernés respectivement par les dynasties Gonzaga, D'Este, Della Rovere. À cette époque, la péninsule alors morcelée² est dominée par cinq États importants qui suscitent la convoitise des pays étrangers et sont en précaire équilibre entre eux : Milan, Venise, les États du pape, Florence, Naples. Pour les petits États se formant, l'enjeu était de conserver une identité territoriale, et presque de se maintenir en vie pour ne pas subir l'écrasante prépondérance des États dominants. D'où la constitution d'un réseau d'alliances matrimoniales qui les relie entre eux³ et le choix d'une ambitieuse politique culturelle leur permettant alors de compenser l'infériorité démographique et économique dans laquelle ils se trouvent. Ils se distinguent ainsi très tôt par une singulière précocité du point de vue de l'expérience théâtrale. Par leur capacité à divertir et à séduire, les remarquables spectacles de cour deviennent de véritables outils de propagande pour le pouvoir en place, lequel peut en outre lustrer son image par sa suprématie culturelle.

C'est à Mantoue que débute l'incroyable saison de la comédie régulière du XVI^e siècle italien, avec le *Formicone* de Publio Filippo Mantovano qui tire sa source des modèles antiques, notamment des *Métamorphoses d'Apulée*, auxquels cette pièce reste très liée. Ce sera cependant le seul grand événement théâtral que nous pourrions relever avant la fin du XVI^e siècle dans cette ville où l'art dramatique s'épanouira malgré tout sous la direction de Leone di Sommi, auteur du premier traité d'art dramatique qui s'intéresse au jeu de l'acteur dans ses *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* (1556)⁴.

¹ M. Amato, *La Comédie italienne dans le théâtre de Pierre Larivey*, Girgenti, Typ. Dima & di Caro, 1909, p. 10.

² La proclamation du royaume d'Italie n'a lieu que le 17 mars 1861 sous l'impulsion de Giuseppe Garibaldi et de Giuseppe Mazzini.

³ Nous pouvons citer l'exemple du mariage de la fille d'Hercule I^{er} d'Este, Isabella, avec Francesco Gonzaga, duc de Mantoue.

⁴ L. di Sommi, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* [1556], a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1968.

À Ferrare, un lien évident se crée entre le prince mécène souvent éclairé et baigné de culture humaniste⁵, qui utilise le théâtre comme instrument et manifestation du pouvoir, et les intellectuels qui voient en sa cour la possibilité d'exercer leur métier dans des conditions privilégiées. Les divertissements et les spectacles dispensés à la cour constituent ainsi une aide précieuse et favorable au développement d'un théâtre qui cherche à rivaliser avec les anciens en les imitant et en voulant les dépasser. C'est surtout sous Hercule I^{er} que la vie théâtrale s'exprime de manière vive, par la coexistence de deux formes de vies parallèles, avec, d'une part, les grandes représentations populaires et religieuses encore liées à la tradition médiévale et, d'autre part, les spectacles aristocratiques, très prometteurs, liés au goût de l'érudition antique de la cour. Cet intérêt pour les comédies antiques, caractéristique de la famille d'Este qui a vu naître le phénomène du théâtre humaniste en latin, se manifeste dans les nombreuses mises en scène des comédies de Plaute et de Térence entre 1486 et 1503 lors d'événements marquant la dynastie ou à l'occasion du carnaval.

C'est durant ces années que l'Arioste, l'homme de théâtre le plus important à Ferrare, écrit la première comédie originale en langue vulgaire et en cinq actes : *La Cassaria*. Jouée en 1508, c'est une contamination de comédies romaines représentant encore le modèle à suivre, par la forme, l'intrigue, les personnages et même les facéties. Bien qu'il cherche progressivement à s'affranchir des modèles antiques au fur et à mesure de ses productions, l'Arioste reprend encore les mêmes sources de Plaute et de Térence dans la pièce des *Suppositi* de 1509. Mais celle-ci propose également quelques nouveautés intéressantes telles que le déplacement du lieu de l'action à Ferrare et l'invention de nouveaux personnages comme celui du pédagogue, dit le « *pedante* » en italien, ou du magicien, permettant ainsi à l'auteur de sortir des carcans antiques. La découverte du *Decameron* de Boccace permet en outre de proposer un vaste réservoir de situations comiques tirées de la tradition narrative dans lequel l'Arioste va pouvoir puiser. Les comiques anciens influencent encore l'Arioste pour sa comédie du *Negromante*, mais celle-ci est également filtrée à travers la *Calandra* de Bibbiena. Le caractère de modernité de l'Arioste apparaît dans ses œuvres successives comme *La Scolastica* ou *La Lena*, considérée comme le chef d'œuvre théâtral de l'auteur. Jouée en 1529, et 1532, cette dernière se nourrit des mêmes sources que celles des autres comédies de l'Arioste. L'action se déroule à Ferrare et son caractère moderne réside dans son invention, son intrigue et ses personnages. L'Arioste avait pour habitude d'actualiser les intrigues de Plaute en les situant dans le présent de sa ville. L'importance qu'il accorde à la dimension spatiale le distingue des autres dramaturges. En outre, ce travail de transposition deviendra rapidement une constante commune aux autres auteurs comiques de la même époque. Remarquons au passage que l'aspect figuratif et les recherches menées du point de vue de la mise en scène constituent une particularité importante du théâtre à Ferrare. En effet, le travail réalisé par des peintres et accessoiristes experts sous la guidance de promoteurs comme l'Arioste, et l'application à la mise en scène des nouvelles découvertes en matière de perspective et d'"effets spéciaux", a participé de manière non négligeable au développement

⁵ Comme Borse d'Este (1450-1471) qui représentait ce rapport à la fois intimidateur et protecteur entre la cour et la ville, ou Leonello d'Este (1407-1450) qui manifestait un intérêt certain pour les arts et les lettres et fut notamment le protecteur de Piero della Francesca : tous deux ont contribué à la renaissance du théâtre à Ferrare.

du théâtre moderne. Entre la première représentation des *Ménechmes* et la mise en scène de la *Cassaria* de l'Arioste naît véritablement l'art de la scénographie. Le théâtre à Ferrare évolue et se transforme en un phénomène privé après la mort de l'Arioste et d'Alphonse I^{er} (successeur d'Hercule I^{er}). Il est alors géré par des académies ou des particuliers d'origine noble, selon Patrizia de Capitani. « Sous le gouvernement d'Hercule II, la cour délaisse la comédie pour le genre plus abstrait de la pastorale, dont la vogue est inaugurée par la représentation de l'*Egle* de Giraldi Cinzio en 1545 et se poursuit avec celle de l'*Aminta* du Tasse (1573) et du *Pastor fido* de Guarini (1596 et 1598) chefs d'œuvre du genre »⁶.

Comme Ferrare ou Mantoue, la ville d'Urbino fait partie de ces petites seigneuries qui mettent en avant une culture de cour⁷, faite de spectacles et de divertissements, vrai foyer d'épanouissement théâtral auquel appartiennent de grands auteurs comme Baldassare Castiglione. Dans son *Cortegiano*, Castiglione cherche à fixer l'image exemplaire du royaume d'Urbino comme le lieu sublimé d'un monde à part, d'une vie idéale et inimitable que l'on protège. Pourtant, cette œuvre qui dessine la grâce de la société n'est pas dépourvue d'un certain sentiment de mélancolie qui peut être à l'origine du pressentiment de l'auteur d'un monde en train de s'évanouir. Les bouffons de cour comme Strachino illustrent eux aussi le théâtre à Urbino par leurs facéties, *motti*, *beffe*, blagues, *lazzi*, dont l'importance croissante contraste avec la basse popularité des spectacles et des comédies de type "*ferrarrese*" (à Mantova et Urbino). Il faut attendre 1513 pour qu'à la cour d'Urbino (dont le duc est alors Francesco Maria Della Rovere) soit jouée une comédie "moderne" : la *Calandra* de Bernard Dovizi, appelé Bibbiena. La *Calandra* imite la *Cassaria* et les *Ménechmes* de Plaute dont elle tire son motif principal, et reprend certains éléments au *Decameron* de Boccace. Par rapport à la récente tradition théâtrale fondée sur les premières comédies de l'Arioste, l'œuvre de Bibbiena se caractérise par une nouveauté surpassant presque celle de ses prédécesseurs : en effet, au lieu d'être en vers, antique et latine, la *Calandra* est en prose, moderne, vulgaire, et vante ce choix dans son prologue. La légitimité comique du toscan parlé comme véhicule de divertissement sciemment prônée par l'auteur ouvrira la voie aux productions d'œuvres successives en vulgaire, en donnant à la *Calandra* la fonction de modèle à suivre. Du point de vue de sa mise en scène, née de la collaboration de Bibbiena avec Castiglione, nous remarquons la nouveauté de l'apparition d'intermèdes, *intermezzi*, entre les actes, ou celle de la conception d'un espace théâtral total où la salle de la représentation contient elle-même des éléments figurant Urbino comme ville idéale. L'architecte Gerolamo Genga, élève de Raphaël et auteur des décors de la pièce, représente la ville « en perspective qui prolonge la salle, si bien que les spectateurs ont l'illusion de participer directement à l'action »⁸. Cette comédie est tout de suite reconnue au XVI^e siècle comme archétype d'un nouveau genre théâtral, en témoignent ses nombreuses reprises : à Rome en 1514 et 1515 ; Mantoue en 1520 et 1532 ; Venise en 1521 et 1522 ; Lyon en 1548.

⁶ P. De Capitani, *Du Spectaculaire à l'intime, un siècle de commedia erudita en Italie et en France (début du XVI^e siècle – milieu du XVII^e siècle)*, Paris, Champion, 2005, p. 28.

⁷ Surtout sous Federico Da Montefeltro (1444-1482).

⁸ P. De Capitani, *op. cit.*, p. 27.

Alors qu'à Ferrare et Urbino la production des premières comédies en langue vulgaire est directement liée à la vie politique de la dynastie au pouvoir et à la participation de la noblesse de cour, qu'à Rome, déjà dans la seconde moitié du XV^e siècle, de somptueuses représentations allégoriques avec sujets historiques et mythologiques sont mises en scène dans les palais des cardinaux les plus riches et influents, à Florence, en revanche, d'ambitieux spectacles allégoriques sont produits tout d'abord à l'intérieur ou devant les églises.

Déjà au XV^e siècle, Florence se singularise des autres villes-État de l'époque par des particularités d'une grande originalité. Les Médicis se souviendront du soutien du peuple sans lequel ils ne seraient arrivés au pouvoir, en créant un système de gouvernement plus populaire que les autres duchés que nous avons déjà évoqués. C'est pourquoi, loin d'être strictement réservés à la cour, les spectacles se développent grâce au mécénat privé et aux initiatives des citoyens, et ont surtout lieu lors des fêtes religieuses. Parallèlement à la ville de Ferrare sous Hercule I^{er}, dans la Florence du XV^e, les comédies latines dans le texte original sont récupérées par les doctes, et surtout par des grammairiens du *Studio* Florentin comme Giorgio Vespucci, marquant le passage de représentations à sujet sacré, à un théâtre profane. Cet élan créatif des humanistes, cet épanouissement du théâtre moderne connaît une période de suspension lorsque les Médicis sont chassés de Florence en 1492, et surtout lors de l'arrivée de Pier Soderini au pouvoir, bien que ce soit en cette période qu'ont été écrites les premières comédies en vulgaire. Mais c'est avec le retour des Médicis, en 1512, et l'élection de Leone X au pontificat, en 1513, que la comédie suscite à nouveau un grand intérêt. Les *Compagnie*, groupes d'amateurs qui existaient déjà auparavant et composés de bourgeois cultivés et d'intellectuels, font alors partie de la réalité de la vie sociale florentine, et jouent un rôle non négligeable dans la vie théâtrale de cette période en donnant des représentations de la *Calandra*, la *Cassaria*, la *Clizia*, *La Mandragola*... Ils substituent les confréries du Moyen Âge, qui se servaient du théâtre comme d'un instrument propre à l'édification morale par la mise en scène de spectacles à sujet religieux.

Parmi les comédies qui illustrent Florence sous les Médicis, nous trouvons ainsi *La Mandragola* de Machiavel, écrite entre 1518 et 1520 et probablement représentée pour la première fois en septembre 1518, en même temps que deux comédies de Lorenzo Strozzi : *Falargho* et *Nutrice* ou *Pisana*. *La Mandragola* s'inspire de grands modèles de référence comme la *Calandra* de Bibbiena, le *Decameron* de Boccace, Plaute, Térence et les poètes élégiaques. Cette comédie d'intrigue se distingue pour ses caractères finement représentés, dans lesquels s'affirme la volonté d'arriver à leurs propres fins, mêlée à la conscience lucide des faiblesses de l'être humain mises en scène à travers les deux grands thèmes chers au théâtre comique du moment que sont l'hypocrisie et le mensonge. Nous pouvons encore souligner son génial traitement comique et allégorique d'une thématique politique, qui exalte la grandeur d'une langue finement employée. Nous ne pouvons nous étonner des nombreuses représentations qu'elle connut, d'abord à Florence, puis à Rome en 1520 devant Léon X par exemple. Du même auteur, la *Clizia* est mise en scène en 1525 et imprimée une première fois à Florence en 1537. L'imitation de la *Casina* de Plaute permet un retour aux traditionnels ingrédients comiques du théâtre classique auxquels s'ajoute la richesse d'une langue comparable à celle de *La Mandragola*, mais également de nouveaux motifs et tons par rapport

à celle-ci.

Malgré un retard initial en regard des autres grands centres comme Ferrare, le théâtre à Venise se développe avec splendeur au XVI^e siècle. Deux textes qui l'illustrent naissent alors d'auteurs anonymes : *La Veniexana* et la *Burlesca*. Cette dernière, jouée en 1514, par le réalisme des nombreuses références au monde vénitien et le sens concret de la langue parlée, caractérise parfaitement le théâtre vénitien. Ici, tout comme à Florence, la comédie régulière coexiste avec d'autres formes de théâtre traditionnel déjà présentes telles que le drame religieux, la tradition des mimes et des bouffons typiques de Venise, les fameuses *momarie*, ou celles d'un spectacle profane célébrant ponctuellement des événements d'intérêt général. Un théâtre insistant sur la gestuelle et la mimique des acteurs donc, et qui influence la *commedia dell'arte*. Parallèlement à celui-ci, des associations de jeunes aristocrates soutenues par le pouvoir central, sous le nom de *Compagnie della Calza*, se développent et marquent leur préférence pour la comédie régulière en délaissant les autres formes de spectacles⁹. Vers 1520-1530, Angelo Beolco participe activement à l'évolution du théâtre vénitien, à travers le personnage ridicule appelé Ruzzante qu'il incarne et qui lui donne son surnom, en introduisant dans la comédie régulière le monde des paysans et de la campagne jusqu'alors absents, provoquant ainsi certains changements d'ordre structurel et linguistique sur ce genre en devenir¹⁰. En effet, autre qu'à la poésie pastorale, Beolco s'intéresse à l'expérience en langue *maccheronica* des mariages rustiques, ce qui donne lieu à des œuvres différentes de la comédie en cinq actes comme *Pastoral* (1517-1518), parodie en vers de l'églogue rustique où le comique vient surtout de l'incommunicabilité qui résulte des différentes langues parlées par un groupe de pasteurs se rencontrant. Dans la *Betia*, également en vers, Ruzzante apparaît dans tout son ridicule, tandis que dans sa *Prima Orazione*, il récite à Marco Cornaro un magnifique monologue de bienvenue pour son entrée solennelle à Padoue. La matière de l'*Orazione* est reprise par trois dialogues. Par la suite Ruzzante retourne au canon du thème de la *burla* avec deux comédies régulières en cinq actes : *La Fiorina* et la *Moscheta*, tout comme dans l'*Anconitana* (1534-1535) qui conduit à normaliser la comédie citadine située à Padoue et qui met en scène toutes les ressources du genre. Après la mort de Ruzzante, Venise connaît une brève et intense saison de théâtre semi-professionnel, grâce à l'activité d'habiles auteurs comiques. Parmi eux, Andrea Calmo, aussi excellent comédien universel et prolifique (auteur de six comédies et de quatre églogues), peut être considéré comme le précurseur de la *commedia dell'arte* chez qui le jeu de l'acteur compte plus que le texte. Nous trouvons également Gigio Artemio Giancarli, qui laisse des comédies caractérisées par un mélange de langages et par la variété de l'intrigue (*La Capraria*, *La Zingana*), Lodovico Dolce, et Girolamo Parabosco qui représentent tous deux les années 40-50 du théâtre à Venise par des textes qui suivent, contaminent et compliquent les modèles comiques latins. Après cette véritable explosion créatrice de la part de ces grands auteurs-acteurs, le théâtre à Venise passe lui aussi aux mains d'auteurs professionnels et a pour finalité le divertissement de la plèbe.

⁹ Voir le célèbre acteur Cherea.

¹⁰ Nous remarquons un phénomène similaire avec les Rozzi de Sienne, lesquels introduisent également le milieu rural dans la *commedia erudita*. Voir à ce propos l'analyse de P. De Capitani, *op. cit.*, p. 36.

Franco Fido rappelle une des caractéristiques de la comédie vénitienne en précisant qu'« a Venezia pluralismo culturale ed eclettismo linguistico erano per l'appunto caratteri “nazionali” di una situazione – al tempo stesso storicamente concreta e letterariamente “marginalizzata” dal trionfo della soluzione fiorentina propugnata dal (veneziano !) Bembo – che autori-artigiani come Calmo e Giancarli ebbero il merito di intuire e di affrontare coi mezzi di bordo del loro talento mimetico e del loro geniale mestiere »¹¹. C'est tout le génie de ces grandes personnalités qui est ainsi reconnu dans cette simple affirmation, dans le sens où elles ont contribué à donner le cachet typique et si différent du théâtre vénitien. Franco Fido ajoute encore que c'est justement en ce sens que *La Pace*, comédie « non meno piacevole che ridicolosa »¹², publiée en 1561 par Marino Negro dont nous ne savons presque rien, est à considérer comme le texte conclusif de l'extraordinaire saison théâtrale évoquée.

Contrairement aux cours de Ferrare, Urbino ou Mantova, où l'élite politique culturelle et détentrice du pouvoir a la mainmise sur les spectacles, dans les vieilles républiques de Venise et de Florence, c'est une fine-fleur de patriciens et bourgeois aisés qui gère les initiatives théâtrales. À Rome, par contre, la forte autorité temporelle et le symbolisme qui entoure le pape se manifestent par un grand nombre de spectacles, fêtes religieuses, processions... toutes les occasions propres à donner naissance à autant d'événements spectaculaires. L'omniprésence de l'antiquité à Rome favorise la récupération du théâtre latin par les humanistes qui affluent à la cour papale. Pourtant, la comédie régulière ne s'y développe que tardivement par rapport à d'autres grands centres théâtraux du nord de l'Italie dont nous venons de parler. Ce retard se traduit notamment par la préférence de l'éplogue des prédécesseurs de Léon X, sous lequel cependant ne furent représentées que des comédies produites ailleurs, au succès déjà attesté. C'est le cas des représentations de *La Calandra* au Vatican en 1514, des *Suppositi* en 1519, ou de *La Mandragola* en 1520, avec toujours un vif intérêt pour l'apparat spectaculaire de la mise en scène, fruit de recherches effectuées sur la perspective. L'activité théâtrale qui s'épanouit alors à Rome se définit par la préférence pour les textes originaux latins plutôt que pour leurs traductions en vulgaire, par exemple les *Ménechmes*. La société romaine se distingue aussi par son ouverture au théâtre castillan, due à la présence de brillants auteurs comiques espagnols à la cour papale. Dès leur arrivée s'accroît la tendance à s'approprier les meilleurs textes théâtraux nés et réceptionnés ailleurs, dans une série de magnifiques réalisations.

C'est durant les années de crise marquant le pontificat de Clément VII (1523-1534), qu'arrive à Rome l'Arétin qui, dans sa *Cortigiana*, retrace les aspects les plus pittoresques et chaotiques de la vie romaine sous les deux papes Medici. Cette comédie est écrite à Rome en 1525, et réécrite à Venise en 1534. C'est avec cet « esprit bizarre » qui « eut une aptitude

¹¹ « À Venise, pluralisme culturel et éclectisme linguistique étaient justement les caractères “nationaux” d'une situation – à la fois historiquement concrète et littérairement “marginalisée” par le triomphe de la solution florentine prônée par (le vénitien !) Bembo – que les auteurs-artisans tels Calmo et Giancarli eurent le mérite de pressentir et d'affronter avec les moyens du bord de leur talent mimétique et de leur métier génial » [notre traduction]. Voir F. Fido, *La Commedia del Cinquecento*, http://www.italica.rai.it/rinascimento/saggi/commedia_cinquecento. Consulté le 01/03/2006.

¹² « Non moins plaisante que ridicule » [notre traduction].

spéciale à peindre les obscénités et les trivialités »¹³ que le théâtre se modernise non seulement pour plaire au public mais également pour répondre à la nécessité d'un nouveau langage scénique qu'implique la réalité des basses mœurs du monde contemporain. Ce langage se situe aux pôles d'une mimesis du parlé qui n'exclut pas scatologie, jargon, dialectes, étalage maniériste de séries synonymiques et stupéfiantes inventions verbales. Par ailleurs, l'auteur a conscience de la nécessité d'un nouvel univers structuré ; les obstacles sont dépassés avec les trouvailles des valets et les surprises de l'intrigue. L'Arétin publie cinq comédies entre 1533 et 1542. L'une d'elles, *Le Marescalco*, 1526-1527, œuvre dans laquelle le pédant latiniste diseur de sentences assume une importance particulière, est inspirée de sa propre expérience à la cour. Les autres comédies qu'il compose plus tard sont moins géniales que les deux premières : il s'agit de *La Talanta* en 1542, *L'Ipocrito* en 1542, *Le Filosofo* en 1544. Dans une Renaissance en crise, l'auteur cherche un refuge et une compensation dans l'excès verbal, dans la fougue maniériste de la forme. L'espace comique choisi reflète les expériences de jeunesse de l'auteur ou obéit à une géographie idéale de l'Italie. Mais le référent constant est Rome, lieu privilégié pour deux comédies chronologiquement proches de l'Arétin : *Il Pedante* de Francesco Belo (1529-1538) et *Gli Straccioni* d'Annibal Caro (1543). Dans ces deux pièces, le discours joue un rôle majeur par rapport à l'intrigue. De longs monologues traduisent la difficulté des personnages à communiquer entre eux, lesquels, d'ailleurs, sont aussi stéréotypés que ceux de la *Cortegiana* pour leur absence de profondeur psychologique.

À Sienne s'illustre le groupe d'auteurs-acteurs fondé en 1531 appelé *Congrega dei Rozzi* dont les membres appartenant à la petite bourgeoisie artisanale (artisans, marchands, petits bourgeois) récitent leurs propres comédies en dilettantes, tout comme les *pre-Rozzi*. Néanmoins, à la différence de ces derniers qui, avec Strascino ou Maniscaldo cherchent le contact avec la haute littérature, les *Rozzi*, eux, se plaisent à souligner leur manque de culture et bonnes manières, fiers d'être proches du peuple. Durant deux décennies d'une pleine activité, les *Rozzi* notent leur préférence pour la pastorale, la *rusticale* (par exemple *Il Pelagalli*, du Strafalcione en 1545) et touchent à travers la satire du paysan (lequel suscite parfois aussi la sympathie des dramaturges), les occupants espagnols ainsi que les propriétaires et gentilshommes établis dans la ville, enfermés dans leur propre égoïsme de classe et responsables des conditions humiliantes dans lesquelles se trouva Sienne. Cette tendance s'accroît avec la dernière œuvre théâtrale de Fumoso, *Il Travaglio* de 1552 en cinq actes.

Fondée par des intellectuels appartenant à la noblesse et à la riche bourgeoisie avant le groupe des *Rozzi*, en 1525, l'Académie des *Intronati*, dont les préoccupations étaient tout d'abord littéraires et mondaines, participe de manière remarquable à la vie théâtrale citadine. À la différence des *Rozzi*, qui avaient pour modèle Ruzzante, les *Intronati* prennent comme référence le *Cortegiano* de Castiglione, s'écartent de l'actualité politique (à part le même principe satirique anti-espagnol que les *Rozzi*) et produisent des comédies souvent anonymes.

¹³ M. Amato, *op. cit.*, p. 13.

En 1531, Piccolomini, qui en fait partie, compose la comédie des *Ingannati*, dédiée aux femmes de Sienne pour en implorer le pardon. L'intrigue est une synthèse presque complète des situations canoniques du théâtre comique classique et renaissant, allant des *Ménechmes* à la *Calandra*. Mais il s'agit bien d'un travail original, à considérer les personnages et la perfection avec laquelle suspense et coups de théâtre se succèdent d'une scène à l'autre. Nous avons affaire ici à un nouveau genre presque romanesque. Il ne manquait qu'Alessandro Piccolomini, appelé Stordito, pour assurer le succès d'une telle œuvre. Ce dernier écrivit deux autres comédies pour les *Intronati* : *L'amor Costante* (1536) et *L'Alessandro* (1544).

Ce genre de comédie sentimentale typique de la fin du XVI^e siècle en Italie, où se multiplient effusions, aventures et personnages pathétiques, déjà discernable dans *L'Alessandro* de Piccolomini, est encore mieux représenté dans la *Pellegrina* de Girolamo Bargagli (1537-1586), composée en 1564. Le luxe incroyable de sa représentation à Florence en mai 1589, la qualité de son texte et l'extraordinaire résonance de l'événement, font de ce spectacle l'un des moments les plus fameux de l'histoire du théâtre italien de cette fin de siècle. Nous notons en passant, l'annonce d'un nouveau personnage féminin, qui, plus encore que les héroïnes des *Intronati*, illustre une manière sentimentale de vivre l'amour bien loin désormais de la franche sensualité des personnages de l'Arioste, Machiavel, Bibbiena, l'Arétin, et qui trouvera dans *l'Erminia* du Tasse son expression la plus achevée. Ce rôle actif nouvellement acquis du personnage de la jeune fille est par ailleurs l'un des principaux mérites de la comédie siennoise qui se caractérise par sa veine romanesque.

Comme nous pouvons le voir, notre étude sur la comédie de la Renaissance d'outre-monts nous conduit progressivement vers la fin du XVI^e siècle en Italie. Auparavant, s'illustrent à Florence des auteurs comme Francesco d'Ambra, (*Il Furto, I Bernardi, La Cofanaria*), Cini (1525-1589) – auteur de deux brillantes comédies plurilingues : *La Vedova, Il Baratto* ; c'est le parfait représentant de la littérature florentine sous les premiers grands ducs –, ou Cecchi. La comédie florentine garde alors toujours comme objectif la célébration du pouvoir des Médicis. Nous rencontrons encore d'autres dramaturges pour qui la comédie, plus qu'un divertissement, devient un outil de dénonciation, de mise en scène des faiblesses humaines qui va parfois jusqu'à l'indignation. C'est le cas, nous l'avons vu, de Machiavel, mais également celui de Grazzini, Lorenzino de' Medici, Donato Giannotti, ou Gelli. Antonfrancesco Grazzini, appelé le Lasca, est l'un des fondateurs de *l'Accademia degli Umidi* où il prit son surnom. On le connaît particulièrement pour ses *Cene*, ses trente nouvelles dans un cadre typique de Boccace, et, au théâtre, pour quelques farces (voir le *Frate*, jouée en 1540) ainsi que sept comédies, dont deux furent représentées : *La Gelosia* et *La Spiritata*. Il se distingue entre autres par ses propositions novatrices, par la remise en question de l'authenticité de la comédie régulière, constituée essentiellement par la répétition des mêmes constantes et personnages stéréotypés au fil des productions, et par les nouveautés apportées au texte, en présentant des prologues souvent plus intéressants que les comédies qu'ils introduisent (*La Spiritata, La Strega*...). De plus, il propose des dialogues teintés d'une vive saveur populaire, de précises indications de lieu et du temps de la fiction, ainsi qu'une intrigue souvent efficace dans laquelle s'illustrent des personnages singuliers dans leur

invention. En 1536, l'*Aridosia* de Lorenzino de' Medici est représentée à Florence dans une somptueuse mise en scène de Bastiano Sangallo. Nous verrons plus loin dans notre analyse comment, à travers le protagoniste « Aridosio » caractérisé par son extrême avarice, cette œuvre met en scène la corruption de tout un univers où l'argent règne en maître souverain. Satire sociale et religieuse donc, que l'on retrouve chez le florentin Donato Giannotti (1492-1573), auteur du *Vecchio Amorosio*, et de *La Milesia*, et chez Giovan Battista Gelli (1498-1563), même si pour ce dernier la critique semble plus mesurée dans *La Sporta* en 1543, et *L'Errore* en 1556. La comédie régulière florentine et le théâtre profane doivent en outre leur développement à la contribution de la farce, et à celle d'Angelo Poliziano.

Avec Giovan Maria Cecchi, Florence donne dans le théâtre de consommation. Cecchi est en effet, à partir de la moitié du XVI^e siècle et pour environ quarante ans, le plus prolifique et éclectique dramaturge florentin. Il produit une vingtaine de comédies régulières ou *osservate*, soit en prose ou soit, comme c'est le plus souvent le cas, en endécasyllabes *sciolti*, une bonne vingtaine de drames religieux, différentes farces carnavalesques, quelques *intermezzi* et une tragédie. Parmi cette vaste production caractérisée par l'abondance des fonds habilement utilisés, une comédie, *L'Assiuolo* de 1549 dont l'action se situe à Pise, peut être considérée comme un point d'approche typique du bref et glorieux cycle de la comédie ainsi dite *erudita* du XVI^e siècle.

Enfin, si nous devons ne citer qu'un seul grand auteur ponctuant cette incroyable saison théâtrale italienne du XVI^e siècle, nous évoquerions le "magicien" napolitain Giambattista Della Porta (1535-1615), instaurateur de la comédie régulière à Naples¹⁴. C'est l'écrivain comique le plus fécond de la fin du siècle, en témoignent non seulement le nombre de ses œuvres, mais aussi leurs qualités littéraires, avec des intrigues compliquées où évoluent des personnages d'une extraordinaire éloquence. Il se caractérise également par son goût pour le pathétique, le romanesque, et par sa théorie du merveilleux selon laquelle le dramaturge doit étonner le public grâce à son habileté à nouer et dénouer des intrigues complexes. À Naples, la comédie régulière ne se développe en fait qu'à partir de la deuxième moitié du XVI^e siècle, mais elle est parfaitement représentée par des figures comme Della Porta ou encore Ferrante Sanseverino, prince de Salerne, qui introduit la *commedia erudita* en faisant venir de grands comédiens de Sienne ou d'autres villes d'Italie. De nombreuses mises en scène des plus célèbres comédies de la Renaissance sont produites alors entre 1540 et 1560. À Naples, d'autres formes de spectacles populaires, comme les *farse cavaiole*, se moquaient de la bêtise des habitants de Cava dei Tirreni. Mais une de ses grandes particularités est la superposition d'un théâtre traditionnel populaire sur un théâtre sérieux et cultivé. De là une production dramatique napolitaine vivement contrastée, lorsque l'on considère les œuvres laissées par Giovan Battista Della Porta ou le *Candelaio* de Giordano Bruno (1548-1600), qui, bien qu'édité à Paris, en 1582, n'en exclut pas moins les références à son pays d'origine. En outre, après 1550, dans les premières comédies formées surgissent les personnages de Coviello et Pulcinella, véritables types comiques.

¹⁴ Avec Girolamo Bargagli et Sforza Oddi, il sera plus tard imité par le dramaturge français du XVII^e Jean Rotrou.

La comédie régulière du XVI^e siècle connaît donc une véritable période d'effervescence en Italie, qui se traduit par la volonté de création d'un genre autonome et original à partir de deux grandes sources précises et communément admises que sont les auteurs latins Plaute et Térence auxquelles s'ajoute celle du *Decameron* de Boccace¹⁵. Nous pourrions bien vite accuser là un certain manque d'originalité chez ces auteurs italiens qui ont tôt fait de reprendre et imiter la matière romaine, mais cela serait oublier combien ils ont cherché à dépasser leurs modèles. Chaque ville-État contaminée par cet élan dramatique, qu'il s'agisse de capitales de petits duchés comme Ferrare, Urbino, Mantoue, ou de villes plus imposantes telles Rome, Venise ou Florence, a prouvé que les nombreuses recherches menées tant d'un point de vue scénographique que structurel ou linguistique (avec un jeu sur le langage dans lequel se mêlent dialectes et langues étrangères), pouvaient donner naissance à des spectacles remarquables, qui découlent naturellement de la fougue de ces humanistes du XV^e siècle qui traduisaient des textes comiques latins. Par ailleurs, ces derniers ont permis d'une part à de nouveaux personnages d'entrer en scène¹⁶, et d'autre part au public de croire, le temps d'une représentation, à la réalité contemporaine qui lui était présentée grâce au travail de transposition dans l'Italie de la Renaissance effectué à partir d'œuvres antérieures. Rappelons encore que, parallèlement à cette comédie savante, fleurissait un théâtre populaire dans lequel la farce tenait une place non négligeable. À cela nous pouvons ajouter la remarque faite par Patrizia De Capitani qui souligne qu'« émotion et pathos occupent plus de place dans les comédies italiennes de la seconde moitié du XVI^e siècle que dans celles de l'époque précédente ». Ainsi nous observons deux grands temps dans la production dramatique italienne, à savoir : une première moitié de siècle où les comédies régulières sont marquées par un élan satirique chez des auteurs (tels Machiavel ou l'Arétin) qui utilisent le théâtre comme le moyen de représentation et de condamnation des mœurs corrompues de leur époque ; et une seconde période au cours de laquelle le théâtre évolue en s'intéressant davantage au romanesque, aux sentiments... La dramaturgie comique italienne est belle et bien vivante : elle naît de sources connues, prend modèle sur ses "parents", puis, désireuse de gagner son indépendance, grandit et se transforme, sans en oublier pour autant ses règles et sa tradition. De surcroît, elle offre un exemple réussi de transposition de la comédie romaine dans la vie contemporaine. Ces expériences dramatiques faites d'heureux succès donnent ainsi toute sa couleur à la comédie italienne qui, après avoir rayonné jusqu'à la fin du XVI^e siècle dans son pays d'origine, peut connaître une nouvelle ère et servir à son tour de modèle à d'autres pays et d'autres auteurs comme Pierre de Larivey en France.

¹⁵ La nouvelle joue en effet un rôle essentiel sur la *commedia erudita*.

¹⁶ Pour les personnages conventionnels de la comédie de ce siècle, voir M. Amato, *op.cit.*

1.2. La comédie française et ses nouvelles exigences : de la Pléiade aux auteurs français de la seconde génération

S'épanouissant à partir de la traduction des *Ingannati* de Charles Estienne en 1543 jusqu'aux dernières productions de d'Ouille et Rotrou en 1646-1647, la comédie régulière en France est le fruit du nouveau dramatique né, avec une trentaine d'années de retard par rapport à l'Italie, « de l'humanisme et de la volonté de redécouverte enthousiaste du théâtre antique »¹⁷. Outre cette apparition tardive, elle rencontre de nombreuses difficultés pour s'ancrer dans les mœurs de l'époque, et ce, pour diverses raisons. Il nous faut tout d'abord prendre en considération le fait qu'en France, au XVI^e siècle, le théâtre ne jouit pas du même prestige qu'en Italie, où le projet d'hommes lettrés et désireux de faire revivre le théâtre antique s'accorde avec le désir des princes et souverains d'élargir leur rayonnement culturel à travers l'activité dramatique qui fleurit alors. La France devra attendre la « réforme littéraire du théâtre » entreprise par Richelieu à partir de 1630 pour que celui-ci soit compris dans toute sa dimension politique et morale, et soit considéré comme un moyen sérieux permettant d'affermir le pouvoir en place¹⁸. Nous imaginons ainsi fort bien les multiples obstacles qu'ont pu rencontrer certains auteurs, freinés dans leur dessein de donner à la France une nouvelle comédie à l'instar des dramaturges transalpins. L'épanouissement de celle-ci était en effet sans cesse menacé par le succès de la farce qui, depuis les formidables œuvres de Maître Pathelin au XV^e siècle, ne se dément pas au XVI^e siècle et jouit toujours d'une faveur particulière auprès du public français. Les rapports conflictuels entre ces deux genres sont illustrés dès ses débuts par le groupe de la Pléiade, qui va condamner et mépriser violemment les farceurs, mais également par la réplique de ceux-ci à travers, par exemple, la persistance de la confrérie de la Passion qui se bat pour survivre. Cette confrérie du Moyen Âge, accueillant tous les vieux genres des mystères, sotties, moralités, farces..., ayant le droit de représenter les œuvres dramatiques, va tout faire pour le conserver et pour chasser de Paris les troupes cherchant à y exercer leur métier. Elle subsiste jusqu'au milieu du XVII^e siècle, bien qu'elle subisse quelques transformations, notamment concernant la matière religieuse. Les circonstances sont donc d'emblée défavorables à l'instauration et l'épanouissement de la comédie régulière, surtout si à cela nous ajoutons l'engouement pour la tragédie, genre noble par excellence. Une telle concurrence donne à la comédie un sentiment d'infériorité par rapport à la tragédie. Méprisés par l'opinion, les auteurs comiques essuient de nombreuses critiques qui déprécient leurs œuvres, qui par ailleurs ne trouvent pas de salles ni de troupes d'acteurs pour les représenter dignement. Un autre problème qui se pose également au début de la constitution du genre de la comédie réside dans le flou de sa définition propre. En effet, nombreuses sont les œuvres rapidement classées comme « comédies » sous prétexte de leur fin heureuse. Il en va ainsi par exemple des œuvres de Marguerite de Navarre. Voilà qui souligne l'incertitude d'un genre encore en devenir... Désir de progrès donc mais aussi persistance des vieilles formes théâtrales : le théâtre français du XVI^e siècle semble plongé

¹⁷ Voir M. J. Freeman, « Introduction », in Pierre de Larivey, *Les Esprits*, éd. M. J. Freeman. Préface de M. Lazard, Genève, Droz, 1987, p. VII.

¹⁸ C. Guillot, « Richelieu et le théâtre », in *Transversalités*, vol. 117, n°117, 2011, p. 85.

dans une contradiction profonde de laquelle il ne peut sortir que par l'incroyable combat mené par les auteurs de la Pléiade, dont l'intérêt croissant pour la *commedia erudita* de l'Italie de la Renaissance va aider à la revalorisation de ce genre en disgrâce.

Nous pouvons mettre en évidence trois grands temps de l'expérience théâtrale française. Tout d'abord la période allant de la première représentation de l'*Eugène* de Jodelle en 1552, marquant la restauration de la comédie régulière en France, aux années 1560. À la différence de la *commedia erudita* en Italie, qui mettait l'accent sur le rire et le divertissement, ici le théâtre, bien représenté dans les collèges, se veut outil d'enseignement pédagogique et moral, employé pour l'instruction du latin et des bonnes mœurs¹⁹. La comédie développe un certain côté moraliste beaucoup moins recherché par les auteurs transalpins (même si nous avons vu que certains étaient volontairement satiriques) et devient ainsi l'apanage des érudits. Les œuvres naissantes sont jouées dans les collèges ou les cours privées, à l'inverse d'une Italie proposant des spectacles ouverts à tous, typiques de la vie populaire des épices théâtraux et vivant bien souvent au gré des festivités citadines.

Un deuxième grand temps nous conduit, des années 1570 à 1612 – date de publication des *Corrivaux* de Pierre Troterel (Rouen, Raphaël du Petit Val) –, vers une comédie largement marquée par la leçon italienne. Celle-ci est surtout évidente à partir de 1570, avec l'arrivée de troupes italiennes en France, mais déjà visible en 1548 à la cour des Valois²⁰ dont la sensibilité particulière à l'expérience dramatique italienne favorise l'essor de la comédie française. Mais cet intérêt suscite encore les critiques dans la mesure où cette nouvelle comédie, bien que désireuse de trouver son indépendance, a bien du mal à se détacher de son modèle. L'exemple italien trouve en Pierre de Larivey son meilleur représentant et connaît un moment de grâce avant de souffrir rapidement de la concurrence de la tragi-comédie et de la pastorale. Cette seconde période est également caractérisée par le fleurissement de comédies dites irrégulières dans le sens où elles s'éloignent de la comédie inspirée de l'antiquité, ou des moralités.

Enfin, une troisième période allant de 1612 à 1647 est marquée par la disparition presque totale de la *commedia erudita* à qui sont préférées la pastorale et la tragi-comédie. Toutefois, l'esprit comique n'en est pas moins absent et survit à travers la farce italienne, notamment la *commedia dell'arte*. Progressivement, le théâtre se transforme et trouve sa légitimité dans la capitale sous Richelieu. Nous glissons lentement vers une préférence pour la comédie de mœurs à la fin des années 1620 et pour un style comique d'une nouvelle sensibilité à partir du *Mélite* de Corneille entre 1629-1630. Bien que nous pouvons ajouter à ce contexte la concurrence du théâtre espagnol vers la fin des années 1630, ce dernier ne constitue pas une réelle menace pour la comédie régulière qui, avec Rotrou et plus tard Molière, a encore de beaux jours devant elle.

¹⁹ Voir à ce propos le chapitre « Le théâtre scolaire », in Ch. Mazouer, *Le Théâtre français de la Renaissance*, Paris, Champion, 2013, pp. 147-174.

²⁰ Le succès remporté par la représentation de la *Calandra* à Lyon, en 1548, devant Catherine de Médicis et Henri II, dont l'entrée solennelle dans la ville sera évoquée par Brantôme dans ses mémoires, promet une grande influence de la *commedia erudita* en France. Voir Brantôme, P. de Bourdeille, *Œuvres complètes*, éd. L. Lalanne, t. III, Paris, J. Renouard, 1968.

La comédie d'intrigue commence donc à fleurir au XVI^e siècle avec la Pléiade, groupe de jeunes érudits ayant pour projet de rénover la littérature et plus particulièrement la poésie, sans pour autant délaisser le théâtre, en témoigne sa redécouverte du théâtre antique²¹. Si les premiers pas de la Pléiade semblent hésitants, ils relèvent d'un effort constant et conscient pour parvenir à restaurer la comédie régulière en France. Ce dessein bien ambitieux se manifeste tardivement par rapport aux Italiens qui avaient déjà compris l'intérêt d'un tel renouveau théâtral, et su comment lui donner vie. Cette longue gestation est due en partie à la fusion de la comédie nouvelle des latins et de la *commedia sostenuta* ou *erudita* des Italiens, dont cette nouvelle comédie française se réclame particulièrement dans la seconde moitié du XVI^e siècle. Ce sont là ses archétypes. Nous reprendrons cette définition de la *commedia sostenuta* à Frank Lestringant : c'est une « comédie régulière, obéissant aux unités de temps et de lieu, et développée en cinq actes, volontiers divisés par des intermèdes musicaux. C'est une comédie d'intrigue, qui met l'accent sur une série de situations piquantes et de rebondissements. Le sujet est romanesque ; l'intrigue galante s'y développe avec un cynisme amusé qui n'est pas sans rapport avec certains contes de Boccace ou les *Nouvelles* de Bandello »²². Ces modèles constituent pour ce groupe, appartenant au même milieu universitaire illustré par les fameux collèges de Boncourt et de Coqueret, une vraie source créatrice qui va générer un enthousiasme certain et nombre de revendications. Ainsi Du Bellay décide-t-il de se positionner par rapport aux « épisseries » médiévales, farces et moralités dans un manifeste, *Défence et illustration de la langue française* (1549). Il les rejette violemment, prônant en revanche la restitution des comédies et tragédies. Il conclut en disant « tu sçais où tu en doibts trouver les archétypes ». Implicitement il renvoie le lecteur aux comédies antiques, reprises elles-mêmes par les Italiens dès le début du XVI^e siècle. En 1543, dans son épître au dauphin qui précède sa traduction des *Ingannati*, Charles Estienne, devançant les théories de la Pléiade, fait l'éloge des latins et des imitateurs italiens dont il incite à suivre l'exemple²³. La comédie humaniste prend forme dans le mépris et le refus des genres comiques médiévaux. Les préfaces, avant-jeux, et prologues de Jodelle, Grévin, la Taille..., sont autant de manifestes littéraires qui condamnent de manière belliqueuse et arrogante la farce, considérée désormais comme « chose basse, sotté, et qui ne monstre qu'une pure ignorance de nos vieux François ». Aux antipodes de la comédie latine et italienne, dont ils célèbrent la grandeur, la farce est selon eux un genre dépourvu d'art et de finalité appartenant au peuple ignorant. Bien sûr, tous ne se rangent pas du côté de ces esprits polémiques qui souhaitent rompre avec le théâtre médiéval. En 1552 a lieu la première représentation (d'abord à l'Hôtel de Reims, puis au collège Boncourt) de la première comédie régulière, l'*Eugène* de Jodelle, œuvre qui se réclame du théâtre de Méandre et de Térence. Jodelle, que Michel Simonin surnomme « l'astre noir de la Pléiade », ne s'arrête pas en si bon chemin et propose encore au public, en 1553, la première tragédie française régulière :

²¹ Ce phénomène de redécouverte des Anciens touche toute l'Europe.

²² F. Lestringant, J. Rieu, A. Tarrete, *Littérature française du XVI^e siècle*, Paris, PUF (« Collection Premier Cycle »), 2000, p. 256.

²³ Voir J. Balsamo, *Les Rencontres des Muses. Italianisme et anti-italianisme dans les lettres françaises de la fin du XVI^e siècle*, Genève-Paris, Slatkine, 1992, p. 268.

Cléopâtre Captive. Elle est d'abord jouée devant le roi à l'Hôtel de Reims, durant les fêtes célébrant la victoire de Metz, puis quelques semaines plus tard au collège de Boncourt avec Laperuse dans le rôle d'Octave. Jodelle a comme grand projet la réhabilitation de la comédie à l'ancienne, à la fois nationale et littéraire. Voulant être le premier dans cette entreprise, il ne souhaite pas cependant mettre le peuple de côté et reste toujours soucieux de contribuer à son bon divertissement. L'œuvre de Jodelle marque la transition entre la farce et la comédie régulière, indiquant la route à suivre par des préceptes simples : les Anciens doivent servir de modèles et l'imitation ne pas être servile. Ces débuts prometteurs de la comédie régulière, désirant sortir de l'emprise des vieux genres médiévaux, témoignent pourtant d'une certaine peine de la part des dramaturges à réaliser leurs desseins. En effet, à bien y regarder, pour tant rejetée qu'elle soit, la farce occupe encore une place prépondérante dans le théâtre de la Renaissance, et son succès ne se dément pas jusqu'à la fin du siècle. D'ailleurs, malgré toutes leurs revendications, les premières comédies originales en France, de 1552 à 1575, de Jodelle, Belleau, La Taille, Grévin, ne sont pas des traductions (excepté *le Brave* de Jean Antoine De Baïf, en 1567), et l'on n'y perçoit nullement les influences de la *commedia erudita*. De plus, toutes, de l'*Eugène* de Jodelle au *Brave* de Baïf en passant par *La Trésorière* et *Les Esbahis* de Grévin, reprennent encore l'octosyllabe de la vieille farce, toutefois modernisé par la rime plate, sans alternance régulière de rimes. La farce populaire persiste donc. En outre, alors que cette dernière trouve toujours un public fidèle attestant son succès, la comédie de la Renaissance, elle, souffre d'une vaine recherche de spectateurs et réserve ses représentations au milieu des collèges et de la cour, et parfois très rarement au public des troupes ambulantes de « joueurs d'histoires ». C'est sans doute pourquoi Peletier du Mans, en 1555, souhaite que les farces se convertissent au genre de la comédie, rappelant dans son *Art Poétique* l'importance de la traduction. Si, chez les dramaturges de la Pléiade, on ne ressent pas véritablement l'influence de la *commedia erudita*, celle-ci sera sensible dès *Les Esbahis* de Grévin en 1561, première publication d'une comédie originale en français. À l'instar de Jodelle, pour cet auteur, loin d'être un simple outil de divertissement, la littérature apparaît comme une véritable arme pour dénoncer les mœurs de son temps devant être maniée par des esprits solides. C'est un art dans lequel la vérité doit toujours être recherchée. On lui doit une tragédie, *César*, et trois comédies : *La Maubertine*, *La Trésorière*, *Les Esbahis*. Ironie et satire caractérisent ses œuvres. Par son désir d'instaurer une nouvelle comédie en France par la rupture avec la farce qu'il rejette vivement et un théâtre qui progressivement s'ouvre au modèle italien²⁴, Grévin est donc l'un des pionniers proposant au genre théâtral de nouveaux horizons. L'influence italienne se fait déjà ressentir auparavant en 1548 avec Charles Etienne dans sa publication de la *Comédie du Sacrifice*, traduction de la *Commedia degl'Ingannati* des professeurs de l'Académie des *Intronati* de Sienne. Il s'agit de la première traduction d'une *commedia erudita* en France. Sa préface est particulièrement importante pour ses émules car

²⁴ Notant une évolution dans le théâtre de Grévin, P. De Capitani remarque que dans les *Esbahis*, « la critique de l'auteur ne vise plus la société contemporaine, mais se concentre sur un personnage qui répond de manière significative au nom de Panthaléone. Ce dernier est la représentation caricaturale du courtisan d'origine italienne qui jouissait de la protection de la monarchie et qui commençait à susciter la haine des Français » (*op. cit.*, p. 43).

elle indique la voie à suivre pour restaurer la comédie régulière²⁵. Autre membre de la Pléiade, Remy Belleau est l'auteur de *La Reconnue*, comédie publiée posthume en 1578. Il poursuit le chemin tracé par ses prédécesseurs tout en proposant une œuvre qui cette fois ne condamne plus les mauvaises mœurs d'une société par leur dénonciation, mais témoigne plutôt d'une « attitude indulgente à l'égard des faiblesses humaines »²⁶. Nous pouvons aussi rappeler les expériences de Jean Antoine De Baïf et des frères La Taille, lesquels tentent eux aussi de créer un nouveau théâtre comique à travers leurs imitations et traductions. Membre de la Pléiade, autre que comme l'inventeur des superlatifs et comparatifs, Jean Antoine De Baïf est surtout connu en tant que traducteur des comédies de Sophocle, Térence et Plaute. Mais son expérience est en fait le cheminement qui mène, de l'imitation de Plaute dans la comédie du *Brave* (28 janvier 1567)²⁷ – « c'est la première comédie antique jouée en français à la cour, et c'est par elle que s'ouvre l'histoire de l'influence de Plaute en France »²⁸ –, à la traduction de *L'Eunuque* de Térence en 1565. Parcours en deux temps qui sera suivi dans l'autre sens par Jean de la Taille. Celui-ci se consacre à la traduction (il traduit en prose la comédie du *Négromant*, traduction qui malheureusement reste servile car il ne comprend pas le parti qu'il aurait pu en tirer), avant d'aborder l'imitation en composant la comédie des *Corrivaux*, dont le modèle est l'Arioste. Il prend en effet conscience de l'importance du modèle italien et voit en lui le moyen de combattre en France les « amères épicerie qui ne font que corrompre le goût de notre langue »²⁹. À travers la comédie des *Corrivaux*, Jean de la Taille rend compte des progrès incroyables réalisés par la Pléiade, en offrant la seule œuvre comique en prose de ce groupe. Outre Jean de la Taille, qui demeure la seule exception, reste encore la prépondérance du vers dans les comédies de la Pléiade, qui atteste non seulement de la difficulté pour Jodelle et ses successeurs de rompre avec le théâtre médiéval et surtout la farce, à laquelle ils reprennent le vers de huit syllabes, les personnages, et le ton, mais également de la préférence du vers contre la prose. Il faudra attendre la seconde génération d'auteurs comiques, celle de François d'Amboise, d'Odet de Turnèbe et de Pierre de Larivey, pour que le nouveau genre qu'ils œuvrent à mettre en place acquiert une certaine indépendance par rapport à la tradition médiévale, tout en regardant du côté des Italiens afin de retrouver, à travers leurs œuvres, les modèles antiques. L'expérience italienne va donc jouer un rôle significatif dans la restauration de la comédie régulière en France. Or, comme nous l'avons dit, les auteurs comiques français ne donnent créance à celle-ci que si elle s'inspire des Anciens. Pourtant, l'intérêt croissant pour les Italiens n'est pas incongru ou innocent. Car, tel un fil conducteur, la connaissance de la comédie italienne permet de favoriser celle des Anciens. L'expérience italienne va non seulement aider à la redécouverte des Anciens, mais en plus proposer des nouveautés théâtrales issues de ses recherches en

²⁵ La préface des *Abusez* est citée par B. Weinberg, in *Critical prefaces of the French Renaissance*, Evanston Illinois, Northwestern University Press, 1950. Voir également, à ce sujet, B. Weinberg, « Charles Estienne and Jean de La Taille », *Modern Language Notes*, LXI, 1946, pp. 262-265, mais aussi H. W. Lawton, « Charles Estienne et le théâtre », *Revue du Seizième Siècle*, XIV, 1927, pp. 336-337.

²⁶ P. De Capitani, *op. cit.*, p. 43.

²⁷ Représentée à l'hôtel de Guise, cette comédie est très librement adaptée du *Miles Gloriosus* de Plaute.

²⁸ M. Lazard, *Le Théâtre en France au XVI^e siècle*, Paris, PUF, 1980, p. 181.

²⁹ Voir P. De Capitani, *op. cit.*, p. 91.

matière de représentation par exemple. Nous pensons à l'introduction de la notion de perspective, ou à la nouvelle conception d'un espace scénique beaucoup plus réaliste par rapport aux représentations symboliques du théâtre médiéval. Mais l'autre grande nouveauté transalpine concerne le texte et la langue comique. Les Italiens ont eu les premiers conscience de la nécessité de créer un nouveau langage correspondant plus au genre qui fleurissait alors ; une langue s'exprimant de manière plus sûre et convaincante grâce à la prose. Sur ce point encore, les Français leur donneront raison. La publication des *Corrivaux* de Jean de La Taille en 1573, nous l'avons vu, marque une réelle innovation, car il s'agit de la première comédie originale en prose. Cette œuvre, dont la rédaction remonte en fait à 1562, s'inspire d'un conte de Boccace. C'est la seule comédie française où l'auteur affiche explicitement le dessein de suivre l'exemple Italien.

Dans son introduction au *Laquais* de Larivey, Luigia Zilli rappelle combien Jodelle et ses contemporains « avaient senti la nécessité de créer une langue nouvelle pour un théâtre nouveau. Puisque la comédie se définit essentiellement par « l'état » de ses personnages, dit-elle, il fallait leur prêter un langage convenable à leur basse ou moyenne condition. Mais les dramaturges de la Pléiade n'avaient pas vraiment mis au point l'élaboration d'une langue comique. Problème qui va retenir toute l'attention des auteurs de la seconde génération »³⁰. Après Jean de La Taille effectivement, Turnèbe, Amboise et Larivey vont eux aussi laisser le vers de côté en préférant la prose, plus naturelle. Les modèles italiens vont alors subir une « naturalisation ». Pierre de Larivey est l'auteur comique le plus prolifique de son époque, mais aussi le plus représentatif de cette seconde période de la naissance de la comédie régulière en France marquée par l'influence italienne. C'est un nouveau théâtre que Larivey souhaite offrir à son pays, mais mieux encore, une comédie régulière originale et indépendante. Ce désir, qui viendrait alors parachever tous les efforts entrepris depuis les débuts de la Pléiade, est exposé dans la dédicace à Amboise, sur laquelle nous reviendrons plus loin, mais aussi dans le prologue de la première pièce du *Laquais* qui ouvre le recueil de 1579. Il s'exprime ainsi, convaincu de la pérennité de ce genre nouveau : « Et qu'il soit vray, vous le voyez par ces bons peres à qui l'aage a desja mis un de leurs pieds en la fosse, lesquels voudroient estre rajeunis de trente ans pour vivre encores autant d'années avecques nous et oyr reciter tant de belles Comedies que je sçay que nos François nous feront veoir cy après, dressans un Theatre autant magnifique, superbe et glorieux que nation qui soit au monde, affin de n'aller plus chercher ailleurs, qu'en nos propres maisons ces honnestes plaisirs, et utiles recreations »³¹. Larivey manifeste son aspiration pour un théâtre français capable de créer lui-même la matière comique. Plus qu'un traducteur, il s'agit en fait d'un adaptateur. Né en Champagne, c'est par sa parfaite connaissance de l'italien qu'il réussit à introduire en France la *commedia erudita*. Il publie deux recueils de comédies : le premier, en 1579, en compte six, et le second, en 1611, trois. Pour la critique, nous le verrons, celle des *Esprits*, qui paraît dans le recueil de 1579, a été longtemps perçue comme la meilleure d'entre

³⁰ P. de Larivey, *Le Laquais*, éd. M. Lazard et L. Zilli, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1987.

³¹ P. de Larivey, « Prologue », in *Théâtre complet*, t. I : *Les six premières Comedies facecieuses (Le Laquais, La Vefve, Les Esprits)*, éd. L. Zilli, Paris, Garnier (« Bibliothèque du théâtre français »), 2011.

elles et suffirait presque à illustrer le nouveau genre comique que Larivey s'attache à mettre en place. Mais non content de proposer à la France un type de comédie inédit, et loin d'en avoir une vision unilatérale et établie, notre auteur prouve, par sa deuxième production de 1611, que son œuvre est vivante : le théâtre qu'il nous offre est un théâtre en devenir et sans cesse remis en question. La pièce du *Fidelle* retiendra donc particulièrement notre attention en ce qu'elle est symptomatique de ce glissement notable entre la première production de 1579 et la deuxième de 1611.

1.3. Biographie du Champenois italianisant Pierre de Larivey

Des origines incertaines

Auteur pour le moins discret, Pierre de Larivey ne nous fournit que très peu d'indications sur sa vie. En 1774, le troyen Pierre Grosley³² se penche pour la première fois sur sa biographie. Près d'un demi-siècle plus tard, à partir des années 1930, les travaux de Louis Morin, effectués à partir d'une étude minutieuse des archives de l'Aube, sont venus compléter, en partie, les informations ou contredire certaines données jusqu'alors sujettes à discussion³³, notamment à propos de ses origines. Si, concernant son lieu de naissance, les chercheurs se sont finalement accordés pour dire que Larivey serait né à Troyes, en Champagne, ses dates de naissance et de mort ont longtemps fait débat. Il faudra attendre le colloque des sixièmes Journées rémoises et troyennes organisées par le Centre de Recherche sur la littérature du Moyen Âge et de la Renaissance de l'Université de Reims, en janvier 1991, pour trancher : Larivey serait né exactement le 20 juillet 1541 et mort le 12 février 1619, à l'âge de 78 ans³⁴.

Quant à sa famille, Grosley en faisait abusivement le fils des Giunti, célèbres imprimeurs de Venise et de Florence, actifs dès 1489, qui serait venu à Troyes, soit pour y faire des affaires de commerce ou de banque, soit à la suite d'artistes de l'école de Michel-Ange. Là encore, les preuves manquent pour soutenir ces affirmations, reprises néanmoins par Édouard Fournier qui, dans son livre intitulé *Le Théâtre français au XVI^e et au XVII^e siècle, ou Choix des comédies les plus curieuses antérieures à Molière* (1871), précise que « son nom de Larivey, ou *L'Arrivé*, ne serait même qu'un déguisement transparent de cette origine, une traduction, d'ailleurs fidèle, de *Giunto* »³⁵. À la suite, Fournier ajoute : « Ces noms traduits étaient d'usage alors et même d'obligation. L'édit de 1539 ayant exigé que dans les actes passés en France tout serait en français, on y traduisait jusqu'aux noms étrangers, quand ils avaient un sens traduisible, comme ici, ou bien on les francisait par une altération quelconque de leur forme étrangère »³⁶.

Malgré une tentative d'explication de ses origines pour le moins séduisante, aucun document n'a permis de certifier les liens de parenté entre Larivey et la famille Giunti. Nous le savons, Larivey avait une parfaite connaissance de la langue et de la littérature italienne, mais devons-nous y voir là la preuve d'un lien de parenté avec la famille des Giunti ? De

³² P.-J. Grosley, *Mémoires historiques et critiques pour l'histoire de Troyes*, vol. 1, Paris, chez la veuve Duchesne, 1774, pp. 419-420.

³³ Voir L. Morin, *Les Trois Pierre de Larivey. Biographie et bibliographie*, Troyes, J.-L. Paton, 1937. Cet ouvrage est issu de son travail précédent publié dans les *Mémoires de la Société académique de l'Aube*, XCVII. 1935-1936, pp. 69-199.

³⁴ Après avoir longtemps hésité quant à sa date de naissance (vers 1540 ou 1550), c'est finalement Richard Cooper qui l'arrête au 20 juillet 1541, à Troyes ou dans les alentours. Voir R. Cooper, « Pierre de Larivey astrophile », in *Pierre de Larivey (1541-1619), Champenois, chanoine, traducteur, auteur de comédies et astrologue*. Actes des sixièmes Journées rémoises et troyennes, 25-27 janvier 1991, sous la direction d'Y. Bellenger, Paris, Klincksieck, 1993, p. 111.

³⁵ Éd. Fournier, *Le Théâtre français au XVI^e et au XVII^e siècle, ou Choix des comédies les plus curieuses antérieures à Molière*, Paris, 1871, p. 55.

³⁶ *Ibidem*.

même, la proximité entre le nom de Larivey et la signification de « Giunti » est-il suffisant pour en tirer de telles conclusions ? Louis Morin n'est d'ailleurs pas sans rappeler que ce nom de « Larivey », était présent en France sous diverses orthographes (Larivée, Larrive, Larvive, *etc.*), en particulier dans l'Est : « Il y avait aussi des Larrivée, Larrivé à Essoyes [...] dès 1666 jusqu'à la fin du XIX^e siècle ; des Larrivé à Bar-sur-Aube dans la première moitié du XVII^e siècle », écrit-il³⁷.

Ces informations compromettent donc vivement la thèse de Grosley, soutenue par Fournier, selon laquelle Larivey serait d'origine italienne. Patrizia De Capitani apporte quant à elle une seconde preuve allant à l'encontre de l'hypothèse de Grosley en observant que « les Giunti, après s'être consacrés à la publication des grands classiques de l'antiquité, se concentrèrent davantage sur celle de petits ouvrages faciles à produire et à vendre comme l'étaient notamment les textes des comédies. Larivey a donc traduit des comédies parues chez les Giunti non pas parce qu'il faisait partie de cette famille, mais parce que les Giunti s'étaient spécialisés dans l'édition des comédies italiennes contemporaines qu'ils faisaient circuler sur le marché »³⁸.

Un lien serait ainsi attesté, mais toute parenté reste encore à démontrer. Si les origines de Larivey posent problème, il en va de même pour son enfance et son adolescence, voire pour l'étendue de sa vie. Comme le souligne Patrizia De Capitani, en dépit des nombreuses études réalisées sur notre auteur, force est de constater que sa vie présente encore aujourd'hui certaines zones d'ombre que les hypothèses, aussi originales soient-elles, ne permettent pas d'éclaircir d'une manière certaine³⁹. À défaut de pouvoir lever les zones d'ombre, il semble de rigueur de se concentrer sur ce que nous savons de sources sûres et de laisser à notre auteur cette part de mystère qui finalement le rend encore plus fascinant.

Les cercles parisiens

S'il ne fait aucun doute qu'à l'âge adulte Larivey ait été entouré d'hommes d'esprit remarquables, nous ne pouvons dire quelles ont été les personnalités marquantes de ses premières années. Dans ses œuvres, aucune mention de son enfance ou de sa formation ne vient pallier ce manque. Il faut donc renoncer à vouloir connaître le jeune Larivey et faire un saut temporel de quelques années en avant pour retrouver cette personnalité émergente dans les salons parisiens de la seconde moitié du XVI^e siècle.

En 1560, après avoir écrit quelques vers en 1558 pour le jeune clerc et poète à succès Gilles Corrozet⁴⁰, il commence, en effet, son « humble service »⁴¹ auprès de Monsieur de Pardessus, conseiller en Parlement et influant magistrat de la capitale.

³⁷ L. Morin, *op. cit.*, pp. 10-12.

³⁸ P. De Capitani, *op. cit.*, pp. 238-239.

³⁹ *Ibid.*, p. 238.

⁴⁰ Gilles Corrozet est alors un personnage très important, à la fois poète, traducteur et libraire. Il aurait certainement encouragé Larivey à faire, comme lui, des traductions de l'italien. À ce propos, L. Zilli écrit, dans son « Introduction » au *Théâtre complet* de Larivey : « Est-ce sa bonne connaissance de l'italien qui le rapproche bientôt de Gilles Corrozet ? Lorsque ce libraire, polygraphe et poète, ouvre son hôtel de la rue des Marmouzets, il est déjà l'auteur à succès de plusieurs recueils. Nourrit-il de la sympathie pour le jeune clerc frais débarqué, qui essaie de se frayer un chemin ? Veut-il lui donner la possibilité de se faire connaître ? Toujours est-il que

Dans l'introduction à son édition des *Esprits*⁴², Michael John Freeman avance qu'il est possible que Larivey soit venu à Paris suivre des études de droit afin de subvenir à ses besoins financiers, auquel cas ses connaissances de jeune étudiant lui auraient permis d'obtenir un poste au service de Monsieur de Pardessus, ne serait-ce qu'au titre de simple secrétaire. Somme toute, ce rapprochement avéré avec le milieu parisien lui donne l'opportunité d'être directement au contact des plus grands noms de l'époque, la maison de ce magistrat étant un lieu de rencontre où se croisaient et se côtoyaient gens de robes et esprits cultivés. Comme l'a souligné Luigia Zilli⁴³, parmi les habitués de cette maison parisienne, Larivey se fait non seulement des protecteurs mais aussi des amis, auxquels s'ajouteront ceux du cercle Bourdin. C'est là qu'il fait la connaissance de François d'Amboise – fils de Jean d'Amboise, médecin du roi –, dont la jeunesse, la passion pour la littérature et l'ambition rapprocheront ces deux personnalités enthousiastes et pleines de verve à tel point qu'il deviendra le « meilleur de [ses] meilleurs amis »⁴⁴.

Pour l'heure, Larivey élargit donc ses connaissances en côtoyant l'entourage de Gilles Bourdin, grand juriste, avocat du roi en 1554, puis Procureur général en 1557, qui réunit alors régulièrement les artistes et érudits les plus en vogue, tels Etienne Pasquier, Etienne Jodelle, Philippe Desportes, Antoine de Baïf, François de Belleforest, – et probablement Ronsard –, dans ses appartements de la rue Poupée (aujourd'hui disparue)⁴⁵, dont le nom ferait, selon l'Arlequin d'une comédie datée de 1698, référence à ses fréquentations, car « c'est où demeure une partie des Précieuses de Paris »⁴⁶.

Beaucoup plus tardive à notre propos, cette réplique pourrait pourtant renvoyer à l'ambiance qui régnait déjà dans cette rue – située rive gauche, centre intellectuel depuis le XIII^e siècle où se concentraient les collèges et les universités –, à l'époque où prenait l'habitude de se retrouver le cénacle de Bourdin, et où se rendaient par ailleurs d'importants artistes italiens, comme l'a montré Henri Baillièrre mentionnant qu'au n°5 de cette rue, « les hauts personnages qui avaient la jouissance de l'Hôtel de Fécamp y logèrent quelques artistes italiens venus avec les Médicis ; on cite en particulier Georges le Vénitien [élève du Titien et de François Floris], qui aurait vécu dans cette maison vers 1560 »⁴⁷. Mais plus que des

dans l'édition de 1558 de ses *Divers propos memorables des nobles et illustres hommes de Chrestienté* une pièce liminaire du Champenois parait à côté d'une de Jacques Moysson ». Voir P. de Larivey, *Théâtre complet*, t. I : *Les six premières Comédies facecieuses (Le Laquais, La Vefve, Les Esprits)*, éd. L. Zilli, Paris, Garnier, 2011, pp. 7-8.

⁴¹ Voir la dédicace de Larivey (1581), dans sa traduction de la *Philosophie* de Piccolomini citée ci-après.

⁴² Voir P. de Larivey, *Les Esprits*, éd. M. J. Freeman. Préface de M. Lazard, Genève, Droz, 1987, p. 5.

⁴³ Voir L. Zilli, « Introduction », in P. de Larivey, *Théâtre complet*, t. I, éd. L. Zilli, *op. cit.*, pp. 7-8.

⁴⁴ Voir dédicace « A Monsieur d'Amboise » des premières comédies de 1579.

⁴⁵ Voir la carte du XIV^e siècle reproduite ci-dessous, à partir des données établies par H. Baillièrre (1840-1905). H. Baillièrre, *La rue Hautefeuille : son histoire et ses habitants (propriétaires et locataires), 1252-1901, contribution à l'histoire des rues de Paris*, J.-B Baillièrre et fils, Paris, 1901, p. 173. Ouvrage disponible en ligne.

URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5445867j/f20.image>. Consulté le 30 novembre 2016

⁴⁶ *Supplément du théâtre italien, ou nouveau recueil des comédies et scènes françoises qui ont été jouées sur le Theatre Italien par les Comédiens du Roi de l'Hôtel de Bourgogne à Paris*, t. II, A. Braakman, Amsterdam, 1698, p. 168.

⁴⁷ H. Baillièrre, *op. cit.*, p. 220.

artistes italiens, ce sont surtout deux milieux qui s'y côtoient : le milieu de robe et celui de l'édition⁴⁸.



D'après le plan de Paris par Lenoir et Berly. (Bibl. Nat., cartes et plans, C. 16347.)

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

⁴⁸ Fr. G. La Croix du Maine, *Premier volume de la Bibliothèque du sieur de La Croix Du Maine, qui est un catalogue général de toutes sortes d'auteurs qui ont écrit en françois depuis cinq cent ans et plus jusques à ce jour d'huy...*, Paris, Abel L'Angelier, 1584, p. 128. Voir également A. Du Verdier, *La bibliothèque d'Antoine du Verdier, seigneur de Vauprivias : contenant le catalogue de tous ceux qui ont écrit, ou traduit en françois, & autres dialectes de ce royaume... : avec un discours sur les bonnes lettres, servant de preface : et à la fin un supplément de l'epitome de la bibliothèque de Gesner...*, Lyon, Barthelemy Honorat, 1585.

Pour Luigia Zilli, c'est peut-être « la bonne connaissance de l'italien et le penchant commun pour la traduction qui rapprochent le “vieux” Belleforest, assidu de l'hôtel de la rue Poupée, et le jeune Champenois. L'occasion d'exhiber cette amitié se présente [...en] 1570, lors de l'édition du quatrième tome des *Histoires tragiques* pour laquelle Larivey fournit un poème liminaire. Parmi les autres signataires figurent Laurent de Bourg, Jean Willemin et Louis de Tournon »⁴⁹.

Mêlé à la vie mondaine et intellectuelle du XVI^e siècle, Larivey aurait, en cette période, également fréquenté activement le salon de Jean III de Voyer, mécène aristocratique, gentilhomme de la Chambre du Roi et vicomte de Paulmy. Comme pour la mort de Gilles Bourdin, survenue en 1570, auquel il rendit hommage en écrivant deux sonnets à la demande de son ami François d'Amboise, Larivey écrit des vers pour le *Tombeau* de Jean III de Voyer, décédé à Paulmy le 10 février 1571. « Ses vers, précise Luigia Zilli, n'ont pas été accueillis dans l'édition de 1571 et n'ont pas été conservés, mais c'est Larivey lui-même qui rappelle cette participation à René de Voyer, fils de Jean, au moment où il lui dédie, quelques années plus tard, ses *Deux Livres de Philosophie fabuleuse* »⁵⁰.

Voyage diplomatique en Pologne

Début août 1572, Larivey aurait accompagné François d'Amboise dans la suite de Jean de Monluc, évêque de Valence, envoyé en Pologne par Catherine de Médicis pour une mission diplomatique visant à faire accepter à la noblesse polonaise Henri de Valois, duc d'Anjou (fils de Catherine de Médicis et futur Henri III), comme nouveau roi et successeur de Sigismond-Auguste Jagellon, mort la même année sans descendance. Après de nombreuses négociations difficiles, Monluc obtient gain de cause : Henri de Valois accédera au trône de Pologne. Comme le souligne Luigia Zilli, le seul document suggérant la présence de Larivey dans la délégation envoyée par Catherine de Médicis est le long poème qu'il rédige pour le recueil *La Pologne* de François d'Amboise, publié à son retour d'expédition en 1573. Bien que Freeman évoque un possible retour de Larivey en Pologne, en tant que membre de l'entourage du duc pour son couronnement qui aura lieu au printemps de la même année, force est de constater qu'il s'agit là d'une simple hypothèse qu'aucune preuve, à notre connaissance, ne permet de conforter⁵¹. Quoi qu'il en soit, les projets du futur roi seront compromis par les événements, puisqu'en apprenant la mort de son frère, le monarque français Charles IX, survenue le 30 mai 1574, Henri III quitte brusquement son nouveau royaume.

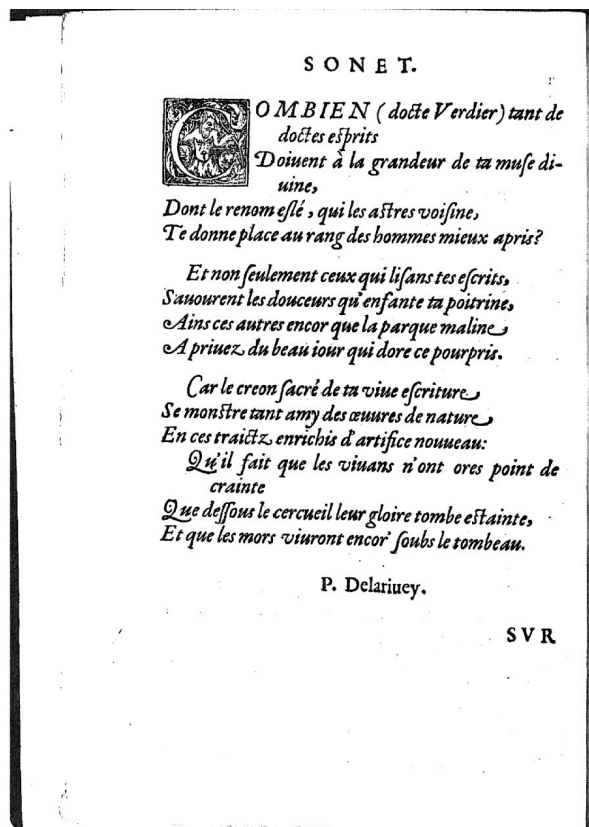
Suite à ce chapitre polonais qui se referme, Larivey aurait repris son service auprès de M. de Pardessus et se serait davantage consacré à la littérature, plus particulièrement à la traduction de la littérature italienne contemporaine. Toutefois, s'il a publié aux côtés de

⁴⁹ Voir L. Zilli, « Introduction », in P. de Larivey, *Théâtre complet*, t. I, éd. L. Zilli, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Citant la mise en évidence par Morin des nombreuses déformations que subissait le nom de notre auteur à cette époque (La Rivei, de La Rivey, La Rivière, etc.), Freeman précise en effet qu'il n'est pas hasardeux de penser que derrière ce nom de « Sieur de la Reverye », qui figure dans le *Catalogue des princes, seigneurs, gentilshommes et autres qui accompagnoient le roy de Pologne* publié à Lyon en 1574, se cache notre Larivey. D'après lui, il est tout à fait envisageable que ce dernier ait vu là l'opportunité de faire carrière dans cette Pologne presque « française ». Voir P. de Larivey, *Les Esprits*, éd. M. J. Freeman, *op. cit.*, pp. 6-7.

Philibert Bugnyon, de François d'Amboise ou encore de « Loys du Pui foresien » un sonnet⁵² qui paraît dans la *Prosopographie* d'Antoine du Verdier (conseiller du roi), en 1573, sa période la plus fertile d'écrivain ne débutera véritablement qu'en 1576.



Le retour à Paris et à la vie littéraire

Malgré un contexte troublé par les guerres de religion qui ensanglantent la France entre 1562 (Massacre de Vassy), (massacre de Saint-Barthélemy, août 1572), et 1598 (Édit de Nantes), « l'heure est à la littérature de loisir », souligne Luiga Zilli⁵³. Aussi, grâce à sa bonne connaissance de l'italien, Larivey paraît-il trouver son avantage dans les liens étroits qui se tissent alors entre l'Italie et les éditeurs français.

Comme l'ajoute Zilli, c'est ainsi qu'il entrera « bientôt en contact avec le libraire Abel l'Angelier, très attentif aux avantages économiques qu'apportent les ouvrages facétieux, dont l'écoulement est garanti, pourvu qu'on ne se fasse pas devancer dans l'offre. Parmi ces ouvrages venant de Venise, il y a *Le piacevoli Notti* de Giovanfrancesco Straparola, dont Jean Louveau n'a traduit que le *Premier Livre*, paru en 1560 à Lyon pour les presses de Guillaume

⁵² Voir l'image reproduite du sonnet ci-après, tirée du livre d'A. du Verdier, *Prosopographie*, Lyon, A. Gryphius, 1573. Manuscrit disponible en ligne.

URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k79145t.r=prosopographie%20verdier?rk=42918;4>

⁵³ P. de Larivey, *Théâtre complet*, t. I, éd. L. Zilli, *op. cit.*, p. 11.

Rouillé⁵⁴]. Est-ce Abel l'Angelier qui embauche Larivey, ou Larivey lui-même qui propose au libraire sa traduction du Second Livre ? Quoi qu'il en soit, le 13 juillet 1575 le libraire italianisant reçoit le privilège de mettre en vente *Le second et dernier livre des Facecieuses Nuicts du seigneur Jehan François Straparole*. C'est la naissance d'une collaboration qui ne sera interrompue que par le retour de notre auteur dans sa Champagne natale »⁵⁵. Le but était, à en croire Larivey, de divertir le public et de le sortir du sombre quotidien des guerres civiles. Mais, pour Freeman, « son désir est en fait de faire revivre ces textes dans un français spontané, qui ne sente nullement ses origines italiennes »⁵⁶. C'est là également, et nous le verrons, ce qui retient souvent l'attention de notre auteur lorsqu'il travaillera sur la traduction de comédies.

Le livre sortira des presses en 1576 (puis sera réédité, avec un sonnet liminaire de Louis Le Jars, en 1577⁵⁷), année où il publiera également un sonnet liminaire aux *Regrets facetieux et plaisantes Harangues funebres sur la mort de divers animaux, pour passer le temps et resveiller les esprits mélancholiques...*, traduit du toscan (Ortensio Lando) au français par François d'Amboise, sous le pseudonyme de Thierrri de Timofille, et préfacé par l'imprimeur Nicolas Chesneau avec une adresse au « seigneur De La Rivé [ou Rivey ?] ».

Si Larivey et Amboise sont liés par des publications pour L'Angelier, le véritable projet qu'ils semblent cultiver est, d'après Luigia Zilli, de « créer la comédie régulière française à l'imitation de la comédie érudite italienne, et non sur l'exemple de ses devanciers, trop sensibles à l'ancienne farce »⁵⁸.

Ce serait d'ailleurs, d'après les propres mots du Champenois, Amboise qui, avec Le Breton, l'aurait encouragé à faire paraître ses comédies⁵⁹, ce qu'il ne tardera pas à faire, après avoir publié, en janvier 1577, une traduction de l'italien intitulée *Deux Livres de Philosophie fabuleuse*, d'après Angelo Firenzuola, dont l'éditeur Abel L'Angelier a le privilège pour six ans⁶⁰, mais qui jouira d'une nouvelle publication à Lyon, par Benoît Rigaud, en 1579⁶¹, probablement suite à un accord entre les deux éditeurs, comme le suggère Jean Balsamo⁶².

⁵⁴ L'ouvrage est réédité par la suite en 1572 (Lyon, Benoist Rigaud) et 1573 (Paris, Mathurin Martin).

⁵⁵ Voir L. Zilli, « Introduction », in P. de Larivey, *Théâtre complet*, t. I, éd. L. Zilli, *op. cit.*, p. 13.

⁵⁶ Voir P. de Larivey, *Les Esprits*, éd. M. J. Freeman, *op. cit.*, p. 8.

⁵⁷ Voir J. Balsamo et M. Simonin, *Abel L'Angelier et Françoise de Louvain, (1574-1620), suivi du Catalogue des ouvrages publiés par Abel L'Angelier (1574-1610) et la veuve L'Angelier (1610, 1620)*, Genève, Droz, 2002, p. 150.

⁵⁸ Voir L. Zilli, « Introduction », in P. de Larivey, *Théâtre complet*, t. I, éd. L. Zilli, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁹ « Et ce sont les raisons desquelles, vous, et Monsieur le Breton, que j'honore beaucoup pour ses rares vertus, m'avez plus eguillonné de donner commencement à ces fables... » (voir la dédicace de P. de Larivey « A Monsieur d'Amboise », in *ibid.*)

⁶⁰ Ce privilège pour la publication des *Deux Livres de Philosophie fabuleuse* d'après Firenzuola, par P. de Larivey, lui a été accordé le 27 octobre 1576. L'édition comporte, en pièce liminaire, un sonnet signé G. L. B. [Guillaume Le Breton].

⁶¹ Voir J. Balsamo et M. Simonin, *op. cit.*, p. 148. Pour le sonnet liminaire signé G. L. B. de cette édition, voir annexe n. 3, p. 516.

⁶² Concernant cet ouvrage, le « privilège [est] accordé à L'Angelier pour 6 ans, daté du 27.10.1576, signé Testu. La même édition est publiée à Lyon par Benoît Rigaud, en 1579, ce qui donne à penser, vue sa précocité et compte tenu du privilège, à une entente avec L'Angelier », écrit J. Balsamo (*ibid.*, p. 148). L. Morin affirme qu'« Une traduction anonyme de cet ouvrage avait déjà paru dès 1556, à Lyon, chez Gabriel Cotier : *Plaisant et facetieux discours des Animaux, avec une histoire (la septième de Firenzuola), non moins véritable que plaisante: advenue puis naguères, en la ville de Florence, écrite en tuscan et traduite en françois*. Larivey a

En 1579 paraissent, ainsi, à Paris, toujours chez Abel L'Angelier (privilege de 6 ans, daté du 26 février 1579), ses *Six premières Comédies facétieuses*. Dédiées à François d'Amboise, cet ouvrage comprend, comme l'indique son titre, six pièces, à savoir : *Le Laquais* (*Il Ragazzo* de Dolce), *La Vefve* (*La Vedova* de Buonaparte), *Les Esprits* (*Aridosia* de Lorenzino de Médicis), *Le Morfondu* (*La Gelosia* de Grazzini), *Les Jaloux* (*I Gelosi* de Gabbiani) et *Les Escolliers* (*La Cecca* de Razzi). Fort de son succès, ce volume connaîtra cinq réimpressions jusqu'en 1611, dont une à Lyon en 1597, et deux autres à Rouen (1600 et 1601)⁶³.

Le 31 mai 1580, un privilege de dix ans est accordé au libraire Abel L'Angelier pour l'impression de *L'Institution morale du Seigneur Alexandre Piccolomini*, traduite par Pierre de Larivey qui dédicace cet ouvrage à « Monsieur de Pardessus Conseiller du Roy en sa Cour de Parlement à Paris », en remerciement des longues années passées à son service, « vingt ans », selon ses mots et renseigne très certainement sur les activités de notre auteur dans la capitale, avant de s'installer à Troyes. Notons que ce grand écrivain italien retiendra son attention comme celle de François d'Amboise⁶⁴.

Dans l'ouvrage, paru à Paris, en 1581, figurent également six sonnets composés par Guillaume Le Breton, François d'Amboise, Claude Binet, Pierre Tamisier, un anonyme, et par Guillaume Chasble Chartrain dont les vers sont directement adressés à Larivey :

Larivey traduisant le thuscan Straparole,
Et du faux courtisan les discours fabuleux,
Ou Soit qu'il mette en jeu son comique joyeux,
Il tient les ecoutans penduz à sa parole.
Mais alors qu'à son tour Apollon il accolle.⁶⁵

Curieusement, entre 1581 et 1595, notre auteur semble cesser d'enrichir son abondante production littéraire, à l'exception, en 1585, de la publication de la seconde édition de *L'Institution morale du Seigneur Alexandre Piccolomini* – toujours chez L'Angelier, mais titrée à présent *La Philosophie et institution morale du Seigneur Alexandre Piccolomini* –, et, la même année, de la parution, à nouveau chez L'Angelier, des *Facetieuses Nuicts*, dont il signe, cette fois, l'entière traduction.

Nous le savons, en cette période, Larivey a perdu l'un des membres de son entourage, Odet de Turnèbe, avocat au Parlement de Paris, poète et fils de l'illustre imprimeur du roi et

négligé de parler de ce premier essai. Par ignorance ou par oubli sans doute, car il n'a jamais celé qu'il travaillait sur les idées d'autrui » (*op. cit.*, p. 85).

⁶³ Voir annexe n. 1, p. 498.

⁶⁴ Larivey est un traducteur de Piccolomini tout comme son ami François d'Amboise, lequel donne une traduction libre de son *Dialogo de la bella creanza de le donne* sous le titre *Les Notables Discours en forme de Dialogues touchant la vraie et parfaite amitié* pour l'édition de 1577 publiée à Lyon chez Benoist Rigaud, et sous le titre *Dialogues et devis des damoiselles*, pour l'édition parisienne publiée en 1581 par R. Le Mangnier. À propos de cet ouvrage, voir D. Costa, « La réception française de la *Raffaella* d'Alexandro Piccolomini. Versions "urbaines" et lectures "érotiques" », in *Nouvelle Revue du XVI^e siècle*, XIV (1996), n. 2, pp. 237-246.

⁶⁵ Notons par ailleurs qu'il est possible que ces mots de Chasble fassent référence à des représentations données des comédies de Larivey. Comme l'a souligné Viollet le Duc, ces vers semblent « indiquer assez explicitement qu'on les [*comédies de Larivey*] représentoit » (voir *Ancien Théâtre François, ou Collection des ouvrages dramatiques les plus remarquables depuis les mystères jusqu'à Corneille*, t. V, Paris, P. Jannet Librairie, 1854, p. X).

professeur Adrien de Turnèbe : en 1581, à peine âgé de trente ans, le jeune Turnèbe est emporté par une fièvre chaude, laissant derrière lui *Les Contens*, comédie publiée à titre posthume en 1584. De son côté, Amboise a été promu magistrat, et, même s'il a publié *Les Neapolitaines* chez L'Angelier en 1584, ce dernier doit faire face à de nouvelles responsabilités. Nous ne pouvons expliquer les raisons du ralentissement de l'activité littéraire de Larivey que par le biais d'hypothèses, à l'instar de Freeman⁶⁶ qui voit en cela la conséquence possible de la dispersion du petit groupe auquel il faisait partie depuis une dizaine d'années, ses amis étant en effet soit disparus (Odet de Turnèbe), soit retenus par les priorités et les responsabilités d'une carrière contraignante (François d'Amboise). De plus, toujours selon Freeman, les années 1581-1584 auraient été des années de crise pour notre auteur, on songe à ses soucis financiers. Or il n'est plus très jeune et doit penser à se mettre à l'abri du hasard. À moins que cela soit, comme le suggère Marie-Dominique Leclerc, la conséquence d'un cheminement spirituel marqué par la traduction de *La Philosophie et Institution morale* de Piccolomini⁶⁷. D'autant que ces années correspondent à l'obtention d'un canonicat à Troyes.

Retraite ecclésiastique en province

En effet, se tournant vers l'église, il reçoit d'abord en janvier 1585, par la résignation de maître Martin Bosues, le bénéfice de la chapelle Saint-Léonard à Notre-Dame de Paris. Aussi, le 21 février 1586, suite à la résignation du canonicat et de la prébende d'Antoine Pissebeuf, le roi Henri III nomme Larivey chanoine de l'église collégiale et royale de Saint-Etienne à Troyes, et clerc du diocèse de Langres. Il est reçu au chapitre de la collégiale le 1er avril 1586, où il fait « profession de foy et serment ». Le 3 avril de la même année, nous savons que ce « jeune chanoine », simple clerc, n'est pas encore engagé dans les ordres. Pourtant, son âge – que Louis Morin⁶⁸ suppose être probablement avancé pour sa fonction –, et ses qualités lui valent certaines faveurs de la part de ses supérieurs. Aussi ce même jour, le chapitre lui octroie-t-il l'ancienne demeure du défunt monsieur de Turgis, rue de la Montée-Saint-Pierre, où il est censé entrer à Pâques l'année suivante. Larivey souhaite toutefois « mettre ordre à ses affaires » avant de quitter la capitale pour s'établir définitivement à Troyes. Or les nouvelles charges de Larivey ne lui permettent pas de s'éloigner sans la permission du chapitre qui, par ailleurs, lui attribue les fonctions de scribe (soit greffier du chapitre), le 3 juillet 1586. D'après Morin, il « tint la plume pour la première fois le 8 juillet 1586 et la céda le 1^{er} juillet 1597 à son collègue Beaupoil, pour la reprendre un peu plus tard »⁶⁹. Au mois de septembre suivant, devant recevoir à Paris les ordres de diacre et de sous-diacre, Larivey quitte Troyes après une autorisation du chapitre datée du 9 septembre. De retour de ce bref voyage (qui eu lieu du 11 au 30 septembre), il est installé à Troyes au chapitre et au chœur. Il remet ses « lettres de prêtrise » le 22 décembre 1587, année où il aurait rédigé une pièce de trente-deux vers et trois

⁶⁶ Voir P. de Larivey, *Les Esprits*, éd. M. J. Freeman, *op. cit.*, p. 14.

⁶⁷ Voir M.-D. Leclerc, « Le sentiment religieux dans l'œuvre de Pierre de Larivey », in *Mémoires de la Société Académique de l'Aube*, t. CXVII, Sainte-Savine, Imprimerie Covam, 1993, pp. 23-57.

⁶⁸ Voir L. Morin, *op. cit.*, p. 17.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 18.

sonnets pour le *Tombeau de vertueux et magnanime seigneur Anne de Vienne dict de Bauffremont*⁷⁰.

La nouvelle vie religieuse n'empêche pas à notre chanoine de s'accorder quelques moments de distraction. Le 27 juillet 1589, il loue la pêche de la rivière de la Planche-Clément, à Troyes, en compagnie de deux autres chanoines. Le 7 décembre 1590, suite à la résignation par Mr Me Guillaume Brunel de sa chapellenie, Larivey devient chapelain de la chapelle Saint-Sulpice de l'église Saint-Etienne. Moins de deux ans plus tard, le chapitre présentera encore Larivey à la succession de son collègue, le défunt M^e Claude de Mertrus, curé de Giffaumont (diocèse de Châlons-sur-Marne). Larivey n'a cependant pas l'obligation d'y résider. Les archives révèlent encore qu'il est, en juillet 1594, procureur d'un chanoine de Saint-Etienne.

Cette période de retrait dans la vie ecclésiastique est discrètement ponctuée par la publication, en octobre 1595, d'un recueil intitulé *Les Divers Discours de Laurent Capelloni, sur plusieurs exemples et accidens meslez, suivis et advenuz* (Troyes, Jean Le Noble ; Paris, Michel Sonnius), traduction des *Ragionamenti varii sopra esempi* de Laurent Capelloni (Gênes, 1576)⁷¹. Cet ouvrage, un des premiers imprimés à Troyes, est en fait un traité moral dédié à François de Luxembourg, duc de Piney et pair de France, auquel il sollicite la protection. Nous pouvons par ailleurs nous interroger sur les motivations d'une telle traduction qui est loin d'avoir connu un grand succès.

Après deux ans d'absence, le 1^{er} juillet 1599 Larivey occupe à nouveau le poste de greffier. Il honorera cette fonction pendant huit ans, avant de passer volontairement le flambeau à son successeur Nicolas Millet, le 10 juillet 1607.

Les dernières surprises de Larivey

Larivey retourne pour un temps à l'écriture et, le 1^{er} juin 1603, deux docteurs en théologie à Paris, Jean Chaillou et Jean Ardier, donnent leur consentement à la publication de sa traduction des *Trois livres de l'Humanité de Jésus-Christ*, œuvre pieuse de Pierre l'Arétin, publiée à Venise en 1534-1535⁷². Le 13 juin 1603, à Troyes, le libraire Pierre Chevillot obtient un privilège de dix ans accordé par le roi pour cette traduction, ainsi que pour *Les Veilles de Barthelemy Arnigio. De la correction des costumes, la manière de vivre, et mœurs de la vie humaine*, traduite des *Dieci veglie de gli ammendati costumi dell'umana vita d'Arnigio*, dont « il avait depuis peu recouvré à grands frais et fatigue une coppie »⁷³.

⁷⁰ « Ces textes sont aujourd'hui introuvables dans les bibliothèques publiques, et il faut s'en tenir à la soigneuse description qu'en a fournie Louis Morin », note L. Zilli dans son « Introduction », in P. de Larivey, *Théâtre complet*, t. I : *Les six premières Comedies facecieuses (Le Laquais, La Vefve, Les Esprits)*, éd. L. Zilli, Paris, Garnier, 2011, pp. 14-15).

⁷¹ Voir *Bibliothèque des traductions de l'italien en français du XVI^e au XX^e siècle*, t. IV : *Les Traductions de l'italien en français au XVI^e siècle*, dir. J. Balsamo, V. Castiglione Minischetti, G. Dotoli, Fasano-Paris, Schena-Hermann Éditeurs, 2009, p. 153. Il existe d'autres exemplaires portant la mention « À Troyes, pour Jean le Noble, et à Paris, chez Michel Sonnius », ce qui sous-entend une collaboration entre les deux éditeurs.

⁷² Voir P. Aretino, *Les trois livres de l'humanité de Jésus-Christ*, trad. P. de Larivey, éd. B. Conconi, Paris, Champion, 2009.

⁷³ Voir L. Morin, *op. cit.*, p. 91.

Concernant le premier ouvrage, *Trois livres de l'Humanité de Jésus-Christ*, parut en 1604⁷⁴, bien que Larivey n'en fasse pas mention, il s'agirait d'un remaniement de la traduction, parue en 1539, de Jean de Vauzelles, notable lyonnais et prier au service de Marguerite de Navarre qui aurait entretenu une correspondance avec l'Arétin. À la suite de la dédicace faite à Jean Vilevault, procureur du Parlement de Paris, sont insérés dans l'ouvrage de Larivey des vers latins de Jean Dacier, médecin parisien, et un sonnet que Claude Thorelot, chanoine, de l'église Saint-Urbain de Troyes, adresse à l'auteur. Ces vers, très intéressants, indiquent que Larivey n'était plus très jeune lorsqu'il a traduit cet ouvrage :

Le Cygne plus est vieil, plus aussi est joyeux,
 Et plus il sent sa fin plus doucement il chante :
 Ainsi, Delarivey, plus ton age s'augmente,
 Plus est grave ton chant et plus mélodieux.
 Mais comme le Phoenix par mort ingenieux
 Se va renouvelant : par la Vie présente
 Tu rendras à jamais la tienne renaissante,
 Malgré les envieux, les temps, et les ans vieux.
 Venerable vieillard, tu as prudent et sage
 Pour avoir autre vie entrepris cet ouvrage,
 Et traduit en François la vie de celui :
 Qui est la vie mesme, et qui pour la mortelle,
 T'en donnera là haut une perpetuelle
 Exempte entierement de tout mal et ennuy.⁷⁵

Quant au second ouvrage, *Les Veilles de Barthelemy Arnigio*, il paraît en 1608 avec une dédicace adressée à Messire Loys Largentier, baron de Chapelaines et bailli de Troyes. Avec ces deux publications consécutives, Larivey était pourtant loin d'avoir émis son « chant du cygne », pour reprendre les mots de son confrère. En effet, notre auteur avait apparemment d'autres préoccupations et réservait encore bien des surprises, comme en témoigne la publication de ses *Trois Comédies des six dernières...*⁷⁶, en 1611, à Troyes, dédiée à François d'Amboise (dont il se dit son « affectionné et très humble serviteur à jamais »⁷⁷), avec pour précision qu'elles auraient été retrouvées « entre quelques brouillards et manuscrits [...] toutes chargées de poussière »⁷⁸. La mention est pour le moins troublante compte tenu du

⁷⁴ D'après L. Zilli, « La dédicace à Jean Vilevault, Procureur en la cour de Parlement à Paris, signée “vostre ancien amy et serviteur P. Delarivey, Chanoine en l'église S. Estienne de Troyes” est la dernière survivance des liens de notre Chanoine avec le monde parisien. » (voir L. Zilli, « Introduction », in P. de Larivey, *Théâtre complet*, t. I, éd. L. Zilli, *op. cit.*, p. 15). Notons encore que cette édition a bénéficié la même année d'une autre parution chez le troyen Gilles Robinot, mais sous un titre différent : *L'Humanité de nostre sauveur Iesus Christ...* D'après L. Morin, ce changement aurait sans doute permis de faire la distinction entre le travail de Larivey et la première traduction de Jean de Vauzelles (*Trois livres de l'humanité de Jesus christ*, imprimé en 1539, à Lyon, chez les frères Trechsel) « et dont Larivey n'aurait fait que donner une copie un peu modifiée, selon son habitude » (*op.cit.*, p. 92).

⁷⁵ Voir P. Aretino, *Les trois livres de l'humanité de Jésus-Christ*, trad. P. de Larivey, éd. B. Conconi, Paris, Champion, 2009, p. 94.

⁷⁶ Titre intégral : *Trois Comedies des six dernieres de Pierre de Larivey Champenois. A l'imitation des anciens Grecs Latins et Modernes Italiens. A sçavoir : La Constance, Le Fidelle, et les Tromperies.*

⁷⁷ Voir la dédicace « A Messire François d'Amboise » des *Trois comedies des six dernieres*, in P. de Larivey, *Théâtre complet*, t. III, (*La Constance, Le Fidelle, Les Tromperies*), éd. L. Zilli et C. Lombi, [à paraître].

⁷⁸ *Ibid.*

succès des six précédentes et des problèmes d'argent dont il aurait pu être victime... Somme toute, ce recueil comprend trois comédies : *La Constance*, (*La Costanza* de Girolamo Razzi), *Le Fidelle* (*Il Fedele* de Luigi Pasqualigo), *Les Tromperies* (*Gl'Inganni* de Nicolò Secchi), dont l'action se déroule, cette fois, à Troyes, et non plus à Paris.

Une seconde surprise vient de la découverte de sa "passion" pour l'astrologie, et ce, en dépit des interdits de l'église. Notre chanoine aurait non seulement « tiré des horoscopes », comme le disait déjà Grosley, mais serait également l'auteur d'almanachs et de prédictions astrologiques, publiés sous le nom d'emprunt de Claude Morel, pseudonyme nécessaire « pour ne pas avouer publiquement qu'il se livrait à la science dangereuse et peu orthodoxe des prédictions astrologiques dont l'abus avait à plusieurs reprises suscité les foudres des pouvoirs ecclésiastiques et séculiers »⁷⁹, explique Morin.

Si, comme le dit encore Morin, Larivey se « montre par là encore un digne fils de son siècle » – l'astrologie était « une science qui eut à Troyes de nombreux adeptes et dont il aurait été le premier en date »⁸⁰ –, il n'en demeure pas moins qu'il s'entoure à nouveau de mystère, en témoigne également la question des *Prophéties de Michel Nostradamus*, publiées par Chevillot en 1611, dont il pourrait être, toujours d'après Morin, l'inspirateur.

Il en va de même pour la publication de centuries, dont on tend à lui attribuer la rédaction. En effet, le 11 octobre 1621, soit deux ans après la mort de notre auteur, son neveu, Pierre Patris, « promet de livrer à l'éditeur troyen Claude Briden « une copie de centuries ou presages en vers composez par deffunct M^e Pierre de La Rivey ci-devant nommé Me Claude Morel », qui sera publié deux ans plus tard par le même Briden en collaboration avec Jean Oudot, sous le titre *Six Centuries de predictions de feu Me Pierre de Larivey cy devant nommé Claude Morel. Trouvées au Cabinet de l'Autheur apres son decedz. Esquelles se void représenté une partie de ce qui se passe en ce temps, tant en France, Espagne, Angleterre, qu'autres parties de l'Europe*. L'ouvrage étant dédié par Pierre Patris au Duc de Nevers, alias Charles I^{er} de Gonzague, il se peut que ce soit là le dernier protecteur en date du champenois Pierre de Larivey, infatigable "illustrateur", à travers la traduction, de la dignité de la langue française dans tous les domaines »⁸¹.

Néanmoins, cet ouvrage, publié également à Lyon chez Claude Chastelard en 1623, n'est pas sans soulever des interrogations que le philologue Pierre Brind'amour⁸² évoque en prenant le contre-pied des propos de Richard Cooper et de son article « Pierre de Larivey astrophile »⁸³. S'il consent à dire que Claude Morel serait bien l'auteur d'almanachs à succès à la fin du XVI^e siècle, Brind'amour remet en cause la paternité des *Six centuries...*, arguant qu'il s'agirait là d'une imposture de son neveu à des fins commerciales. Outre ce débat, nous savons que la dernière publication de Larivey concerne quelques vers parus dans le Cabinet

⁷⁹ L. Morin, *op. cit.*, p. 25.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 21.

⁸¹ Voir L. Zilli, « Introduction », in P. de Larivey, *Théâtre complet*, t. I, éd. L. Zilli, *op. cit.*, p. 16.

⁸² Nostradamus, *Les premières centuries ou "Prophéties"*, (édition Macé Bonhomme de 1555). *Édition et commentaire de l'"Épître à César" et des 353 premiers quatrains*, éd. P. Brind'amour, Genève, Droz, 1996, p. 576.

⁸³ Voir R. Cooper, « Pierre de Larivey astrophile », in *op. cit.*, pp. 97-118.

satyrique⁸⁴. Ce sera là l'ultime manifestation littéraire de notre auteur qui, après avoir déposé son testament au notaire de Coulon le 25 octobre 1615 dans lequel il déclare laisser « à sa servante Anne Luca la somme de 12 livres »⁸⁵, s'éteint le 12 février 1619, soit quelques semaines avant le décès de son meilleur ami François d'Amboise. À Troyes, après délibération du Conseil municipal du 26 novembre 1875, un arrêté du maire du 8 avril 1876 décide de donner à la rue de la Limace, située dans le centre de Troyes⁸⁶, le nom de Larivey, rendant ainsi hommage à ce grand auteur champenois.

Quoiqu'il ait fréquenté de grands cercles lettrés, ait été reconnu dans le milieu éditorial de l'époque où il a pu voir le fruit de son labeur récompensé avant de devenir chanoine d'une importante collégiale, c'est discrètement et sans éclat apparent que fut menée la carrière de ce « gentil L'Arrivey »⁸⁷ au talent apprécié de ses amis, dont la retraite dans le milieu ecclésiastique témoigne de la force de son engagement spirituel. Une carrière dont il ne tirera vraisemblablement pas de gloire, puisqu'il s'éteint sans richesse autre que l'œuvre originale qu'il nous a léguée.

⁸⁴ Voir L. Morin, *op. cit.*, p. 26.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁸⁶ L'arrière du musée « maison de l'outil et de la pensée ouvrière » donne sur cette rue.

⁸⁷ Qualificatif donné par Le Breton dans son sonnet liminaire à la première édition des *Six premières comedies facecieuses*, publiées à Paris, chez L'Angelier (1579), dont les trois derniers vers sont les suivants : « Mais gentil L'Arrivey, qui donnes aux François, / Ce comique labeur que docte tu conçois, / Combien te devons nous de bruit et de louange ? ».

1.4. Bilan critique des travaux sur Pierre de Larivey réalisés depuis le XVI^e siècle jusqu'à aujourd'hui

1.4.1. Du XVI^e au XIX^e siècle

Larivey a souvent été victime de nombreux a priori et des jugements en porte-à-faux profondément réducteurs de certains critiques. Nous pouvons accuser là un manque évident de discernement et de connaissance envers cet auteur à peine sorti de l'ombre.

Il est singulier de constater que plus on se rapproche des années où il a vécu, et plus les renseignements biographiques sur Larivey sont lacunaires et presque absents. On ne parle pas de l'auteur, mais de son œuvre – et encore, de manière très succincte, puisqu'aucune analyse n'a été faite. Mais cela correspond à une sorte de parti pris de l'époque, où l'auteur s'efface derrière son œuvre. Nous allons le voir, au fil des siècles, la manière dont on aborde ce mystérieux dramaturge va subir des variations notoires. Tantôt il sera salué pour son talent créateur, tantôt il sera jugé sévèrement pour avoir traduit des auteurs italiens, et ses comédies de perdre une originalité pourtant initialement applaudie. Plus tard, la critique comprendra qu'en se concentrant sur une des particularités de sa production théâtrale qui lui fait tort, ces accusations hâtives et réductrices ont été des œillères empêchant de percevoir et d'apprécier tout ce qui donne la saveur et l'originalité de ses pièces. On redécouvre, avec Pietro Toldo, le plaisir de la langue du chanoine ; s'ouvrent alors de nouveaux horizons d'un grand intérêt.

Notons encore que, de manière générale, sur les six siècles que nous nous proposons de parcourir, la critique s'attarde volontiers sur la pièce des *Esprits*, considérée comme la meilleure de ses neuf comédies, et fait fort peu de cas des huit autres.

1.4.1.1. XVI^e siècle

1584. François Grudé de La Croix du Maine, *Premier volume de la Bibliothèque du sieur de La Croix Du Maine*

Une des premières occurrences du nom de “Pierre de Larrivay” en tant qu'auteur dramatique se rencontre dans la notice que lui consacre François Grudé (1552-1592), grand érudit et bibliographe du XVI^e siècle, sieur de La Croix du Maine, dans son *Premier volume de la Bibliothèque du sieur de La Croix Du Maine, qui est un catalogue général de toutes sortes d'auteurs qui ont écrit en françois depuis cinq cent ans et plus jusques à ce jour d'huy...* imprimé en 1584, chez Abel l'Angelier, et rédigé d'après l'ordre alphabétique des prénoms⁸⁸. Ne renseignant nullement sur l'homme - il est juste écrit qu'il est Champenois –, la

⁸⁸ D'après L. Morin, le chanoine Nicolas Desguerrois, contemporain de Larivey (né à Arcis-sur-Aube vers 1580 et mort à Troyes en 1676), serait le premier à avoir évoqué notre auteur dans sa *Saincteté chrétienne*, datant de 1637. Bien qu'il soit possible qu'il ait côtoyé l'auteur, Desguerrois ne donne guère d'informations à son sujet (voir L. Morin, *Les Trois Pierre de Larivey : biographie et bibliographie*, Troyes, J.-L. Paton, 1937, p. 5). Notons que l'affirmation de Morin ne le dispense pas de faire figurer, dans sa « bibliographie chronologique », le *Premier volume de la Bibliothèque* de La Croix du Maine, publié en 1584, prouvant qu'il avait eu connaissance de l'ouvrage de ce grand bibliographe. Mais il ne s'y attarde pas, commentant juste qu'il ne s'agit que d'une « simple liste d'ouvrages », comme il le dira encore au sujet de *La Bibliothèque* de Du Verdier (voir *ibid.*, p. 130). Au XVI^e siècle, les *Bibliothèques* de La Croix du Maine et Du Verdier, publiées presque simultanément (la

notice ne donne qu'un aperçu de ses travaux, à commencer par sa traduction « d'Italien en François, de *l'Institution morale du seigneur Alexandre Piccolomini* (impr. chez Abel l'Angelier, 1581) »⁸⁹. On sait ainsi qu'il a écrit « quelques vers François, sur la mort de Messire Jean de Voyer, pere de Monsieur de Viconte de Paulmy, imprimez à Paris », qu'il a « traduit d'Italien en François, deux livres de Philosophie fabuleuse, imprimez à Paris chez Abel l'Angelier l'an 1577, dediez à Monsieur le Viconte de Paulmy », qu'il a « traduit d'Italien en François, le second et dernier volumes des Nuicts facetieuses de Messire François Straparole, imprimez l'an 1577, à Lyon par Rouville ». Est également fait mention de « six premieres Comedies Françaises dudit Pierre de l'Arrivay, imprimées à Paris l'an 1579, dediees à François d'Amboyse Conseiller, pour lors Advocat au Parlement, et maintenant Conseiller de Renes en Bretagne »⁹⁰.

D'après J. L. Jacob, La Croix Du Maine aurait attribué à Larivey l'intégralité de la comédie de la *Nephelocogie*⁹¹. Nous n'avons toutefois pas trouvé, dans l'ouvrage de Du Maine, les traces de cette affirmation.

1585. Antoine du Verdier, *La bibliotheque d'Antoine du Verdier*

En 1585, c'est sous le nom de “Pierre de La Rivey” que notre auteur figure dans *La Bibliothèque* d'Antoine du Verdier parmi « tous ceux qui ont escrit, ou traduit en François, et autres dialectes de ce royaume »⁹². La notice est très succincte, et l'auteur n'est désigné que comme « Champenois [qui] a traduit d'Italien ». Très réducteur, donc. Il est simplement fait état de ses premières œuvres, à savoir sa traduction depuis l'italien du *Second et dernier livre des facétieuses nuicts du Seigneur Jean François Straparole* (imprimé à Paris par Abel l'Angelier, 1576) ; de ses *Deux livres de Philosophie fabuleuse*, chez Abel l'Angelier en 1577, et enfin de ses *Six premières comédies, à l'imitation des anciens Grecs, Latins & modernes Italiens...* de 1579. L'ouvrage était encore trop récent pour qu'y figurent celles de 1611. Soit au total bien peu d'informations. Louis Morin déclarera d'ailleurs qu'il n'y a là qu'une « Simple liste d'ouvrages »⁹³. Notons que Du Verdier devait pourtant connaître suffisamment Larivey,

première en mai 1584, et la seconde en décembre de la même année), témoignent d'un projet éditorial de grande ampleur commun à ces deux grands bibliographes qui « inaugurent la bibliographie moderne par ses principes scientifiques d'ordre et de rationalité qui aboutira à la formation des futures encyclopédies » (voir Fr. Rouget, « La bibliothèque (1585) d'Antoine du Verdier et la question poétique : vers une première réception de « La Pléiade » à la fin du XVI^e siècle », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 102, n. 4, 2002, pp. 531-544).

⁸⁹ Voir Fr. Grudé de La Croix du Maine, *Premier volume de la Bibliothèque du sieur de La Croix Du Maine, qui est un catalogue général de toutes sortes d'auteurs qui ont escrit en François depuis cinq cent ans et plus jusques à ce jour d'huy...*, Paris, Abel L'Angelier, 1584, p. 402.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Cette information concernant *La Néphélécogie ou Nuée des cocus* de P. Le Loyer figure dans le volume 1 de la *Bibliothèque dramatique de Monsieur de Solesme*, catalogue rédigé par P. L. Jacob, bibliophile, (vol. 1, Paris, Administration de l'alliance des arts, p. 161).

⁹² A. Du Verdier, *La bibliotheque d'Antoine du Verdier, seigneur de Vauprivis : contenant le catalogue de tous ceux qui ont escrit, ou traduit en François, & autres dialectes de ce royaume...*, Lyon, Barthelemy Honorat, 1585.

⁹³ Voir L. Morin, *op. cit.*, p. 130.

puisqu'il lui dédie un sonnet qui figure parmi les pièces liminaires de sa *Prosopographie*, dont le premier tome paraît en 1573⁹⁴.

Il est toutefois intéressant de remarquer que les informations bibliographiques diffèrent par rapport à celles de la Croix du Maine. De ce fait, les deux ouvrages se complètent.

1.4.1.2. XVII^e siècle

La critique du XVII^e siècle ne s'est guère plus intéressée à notre dramaturge, et si nous avons la chance de rencontrer son nom, celui-ci fait davantage écho à la sphère de l'astrologie et de ses almanachs qu'à celle du théâtre.

Dans la première moitié du XVII^e siècle, paraît un curieux petit texte dont le titre indique qu'il sera question, entre autres, d'un certain P. Larivey : *Rencontre et naufrage de trois astrologues judiciaires, Mauregard, J. Petit et P. Larivey...*⁹⁵. S'il ne s'agit là que d'une simple forme romancée ne renseignant nullement sur la vie de notre Champenois – quoique certaines allusions faites à ses qualités d'astrologues et de pronostiqueur peuvent être lues comme autant d'anecdotes parfois loufoques pouvant dérouter le lecteur –, cette œuvre n'est pas insignifiante. Mais bien qu'il soit séduisant de penser que derrière ce Larivey astrologue se cache notre chanoine, c'est en réalité de son neveu, lui aussi faiseur d'almanachs et astrologue, dont il est ici question.

En effet, dans une note à ce texte qu'il intègre à ses *Variétés historiques*, Édouard Fournier explique qu'il est bel et bien question du neveu de Pierre de Larivey, autrement appelé Larivey le jeune. Le nom de Larivey est donc encore bien présent dans les mentalités⁹⁶, mais c'est le neveu qui reste dans les mémoires et non l'oncle, auquel il doit pourtant une partie de sa renommée. La disparition de ce dernier s'accompagne en effet d'un profond silence qui dure près d'un siècle, comme si on avait voulu occulter cet auteur qui aura tant œuvré pour la comédie.

⁹⁴ A. Du Verdier, *Prosopographie ou description des personnes insignes, enrichie de plusieurs effigies, et réduite en quatre livres*, Lyon, A. Gryphius, 1573. Le sonnet, signé P. Delarivey, figure après celui de Fr. De Belleforest. Voir sa reproduction dans notre partie consacrée à la biographie de l'auteur.

⁹⁵ *Rencontre et naufrage de trois astrologues judiciaires, Mauregard, J. Petit et P. Larivey, nouvellement arrivez en l'autre monde*, Autun, Blaise Simonnot, 1634. Notons que cette petite plaquette est également publiée à Paris, chez Jean Mestais la même année. Ce petit pamphlet anonyme se propose, en huit pages, de distraire le lecteur par la mise en scène critique des trois personnages dont le titre nous donne les noms qui, arrivés dans l'autre monde et transportés par Charron, subissent les insultes d'autres âmes perdues ayant fait les frais de leurs mauvais pronostiques. Comme on peut s'en douter, cet autre voyage dans l'au-delà ne se fait pas sans encombres, et ces trois pauvres damnés suscitent moins l'estime et le respect que le mépris et le rire grinçant. Cette étrange aventure retiendra plus tard l'attention d'Édouard Fournier qui lui accordera une place au sein de ses *Variétés historiques et littéraires* et l'enrichira de quelques notes. Concernant l'identité du Larivey, dont il est ici question, voir Éd. Fournier, *Variétés historiques et littéraires. Recueil de pièces volantes rares et curieuses en prose et en vers*, t. II, Paris, P. Jannet, 1855, note 2, p. 216. Fournier y rappelle que de son temps, "Larivey le jeune" désignait le neveu de notre chanoine. Preuve à l'appui, ce passage de *Francion* : « *Quand nous étions à Paris, n'as-tu point leu l'almanach de Jean Petit, Parisien, et celui de Larivay le jeune, Troyen ? Il m'est avis qu'ils pronostiquoient mes aventures* » (*L'Histoire comique de Francion*, Paris, 1663, in-8, p. 604, liv. 11). Bien qu'il ne soit pas question de notre auteur, cet extrait prouve toutefois que le nom de Larivey jouissait encore d'une certaine renommée et était salué pour ses talents de pronostiqueur.

⁹⁶ Ce nom fait vendre, à en juger par la brouillerie entre Claude Briden, imprimeur troyen, et Blaise Simonnot, imprimeur à Autun. L'impression et la vente, par Simonnot, d'almanachs « imités de ceux dont Briden avait le privilège » sous le nom de Pierre de Larivey opposa les deux imprimeurs dans le procès de 1635 (voir L. Morin, *op. cit.*, p. 114).

Pourquoi un tel délaissement ? Pourquoi le nom de Larivey est-il soudain tombé en désuétude ? Il est vrai qu'à sa mort, l'heure est à celle de la tragédie, et le goût pour le pathétique et l'expression des sentiments bouleverse profondément la scène comique, la faisant basculer un temps vers un tragi-comique très prisé en ce début de siècle. D'ailleurs, dans ses dernières pièces, Larivey l'avait déjà bien compris⁹⁷. Est-il nécessaire de rappeler que le siècle de Louis XIV est également celui où le génie de Molière a su s'imposer et dominer la scène comique, lui redonnant cet air d'insouciance et de légèreté qui lui faisait jusqu'alors défaut ? Or fallait-il se souvenir de l'enseignement d'un Larivey, se servir de sa nouvelle comédie, afin de répondre aux nouvelles attentes d'un public toujours plus avide et en quête de nouveauté ? Souligner la dette de Molière envers Larivey pouvait peut-être miner le prestige dont jouissait alors ce nouveau venu, il était donc préférable de mettre le « vénérable » chanoine dans l'ombre pour que puisse s'élever la voix de celui dont le succès parviendrait immaculé jusqu'à nous⁹⁸. Il faudra attendre la rigueur du XVIII^e siècle et son désir d'objectivité et d'exhaustivité pour retrouver les traces de notre auteur.

1.4.1.3. XVIII^e siècle

Avant de plonger au cœur des ouvrages critiques qui se sont penchés sur le cas de notre auteur au XVIII^e siècle, il semble important de rappeler le véritable engouement que connaît le siècle des Lumières pour la forme du dictionnaire⁹⁹. Le théâtre n'échappe évidemment pas à cet esprit de systématisation, ainsi qu'à une abondance et variété d'ouvrages de référence dont les catalogues méthodiques et tables alphabétiques sont symptomatiques d'une époque en quête d'ordre et de codes qui, dans son désir d'un monde organisé, rassemble les connaissances, mesure, et en donne une vision d'ensemble. Certes, l'effort est louable, mais l'ambition et l'ampleur de ce projet sont telles que le résultat n'est pas toujours à la hauteur des espérances. Si, pour certains, ce désir ne sera qu'un mirage lointain qui fera longtemps rêver, d'autres, au contraire, se réjouissent en s'illusionnant d'avoir atteint de très hautes sphères.

1733. Maupoint, *Bibliothèque des Theatres*

En 1733, dans sa *Bibliothèque des Theatres*¹⁰⁰, Maupoint se propose de faire la compilation de pièces du monde dramaturgique dont Larivey fait partie. Ici, les œuvres sont classées par ordre alphabétique d'après leur titre, suivi du nom de l'auteur, du type d'œuvre et de la date d'édition. Nous avons parfois des renseignements sur la pièce et/ou sur son auteur.

⁹⁷ Nous traiterons de cet aspect de son théâtre dans notre chapitre relatif à l'évolution de la comédie.

⁹⁸ Renvoyant à la bibliographie du premier volume du *Théâtre complet* de P. de Larivey, L. Zilli, rappelle que « Les études comparatives entre les pièces de Larivey et celles de Molière ont fait l'objet de maintes analyses, depuis Sainte-Beuve (*Tableau de la Poésie française au XVII^e siècle*. Éd. J. Trouhat, Paris, Lemerre, 1876, pp. 371-387), jusqu'à nos jours » (voir P. de Larivey, *Théâtre complet*, t. I : *Les six premières Comédies facécieuses (Le Laquais, La Vefve, Les Esprits)*, éd. L. Zilli, Paris, Garnier, note 4, p. 31).

⁹⁹ « On a tout mis en dictionnaire », affirme L.-S. Mercier dans *Tableau de Paris* (voir au chap. LXX, intitulé « Dictionnaire », du t. V de cette « nouvelle édition corrigée & augmentée », publiée à Amsterdam en 1783, p. 233).

¹⁰⁰ Maupoint, *Bibliothèque des theatres, Contenant Le catalogue alphabétique des Pièces dramatiques, Opéra, Parodie, et Opera Comiques ; & le tems de leurs Représentations – Avec des Anecdotes sur la plûpart des Pièces contenuës en ce Recüeil, & sur la vie des auteurs, Musiciens et acteurs...*, Paris, L.-Fr. Prault, 1733.

À l'entrée des *Ecoliers*, où il est écrit que « C'est la dernière Pièce de cet auteur qui se nommait Jean de la Rivey ; il était Champenois », se trouve une notice détaillée concernant le « sieur de la Rivey »¹⁰¹. Or nous avons relevé certaines imprécisions et quelques confusions concernant la datation et l'attribution des comédies en question. En effet, si les six premières comédies (*le Laquais*, *la Veuve*, *les Esprits*, *le Morfondu*, *le Jaloux* et *les Ecoliers*) sont attribuées erronément au Champenois Jean de la Rivey, dont il est dit qu'elles ont été imprimées à Paris, en 1579, chez Abel Langeliers, le texte nous apprend par la suite que trois autres comédies (*La Constance*, *Le Fidel*, *Les Tromperies*) imprimées à Troyes par Pierre Chevillot en 1611, sont cette fois le fait de Pierre de la Rivey, également Champenois... Soit : un premier problème relatif au nom de l'auteur : Jean/Pierre de la Rivey, se pose dès la notice des *Ecoliers*, donnant pour auteur Jean de la Rivey. La pièce des *Esprits* est en revanche attribuée plus loin dans l'ouvrage à Pierre de la Rivey et date de 1597¹⁰². Là encore, on relève une contradiction, sans doute une coquille, quant à la date annoncée dans la notice des *Ecoliers*, soit 1579. La date de 1597 est encore accolée à la pièce du *Morfondu*¹⁰³ ; notons que cette fois, le nom de l'auteur est celui de Jean de la Rivey... En outre, alors qu'il avait été écrit auparavant que l'auteur des *Tromperies* était Pierre de la Rivey, en 1611, plus loin il est dit que cette comédie a été écrite par celui-ci en 1579¹⁰⁴. *Les Jaloux*, et *Le Laquais* sont toutes deux désignées comme comédies de « M. de la Rivey en 1579 »¹⁰⁵. Quant à celle de *La Constance*, la notice nous renseigne : « *La Constance*, ou *les Lacenes*. T. de Mont-Chrétien en 1617. Vingt ans auparavant Pierre la Rivey avoit fait une ancienne Comedie en Prose sous ce même titre de *la Constance* »¹⁰⁶. Là encore, le texte se contredit, si l'on compare avec ce qui a été dit précédemment. Pour finir, autre que ces confusions au niveau des dates d'édition et du nom de l'auteur, nous remarquons également une indécision quant à la graphie du titre de la pièce du recueil de 1611 : *Le Fidel*¹⁰⁷ devient plus loin *La Fidelle*¹⁰⁸ et on y apprend qu'elle est de Pierre de la Rivey, 1579.

Dans la notice des *Ecoliers*, il est intéressant de souligner au passage qu'est évoquée l'incertitude quant à l'auteur de la *Nephelococugie*, ou la *Nuée des Cocus* que certains attribuent à la Rivey et d'autres à Pierre de Loyer.

Au final, cet ouvrage contient donc trop d'imprécisions pour nous renseigner efficacement sur le Champenois Pierre de Larivey. Ce n'est pas à tort que Louis Morin lui reprochera ses « erreurs graves », notamment la distinction de deux Larivey : Jean et Pierre¹⁰⁹.

1735. Pierre-François Godard de Beauchamps, *Recherches sur les théâtres de France*

Louis Morin dit qu'il « rectifie l'erreur de Maupoint »¹¹⁰.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 111.

¹⁰² *Ibid.*, p. 121.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 215.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 309.

¹⁰⁵ *Ibid.*, respectivement p. 166 et 187.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 82.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 111.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 139.

¹⁰⁹ L. Morin, *op. cit.*, p. 130.

À en croire Paul Lacroix, les *Recherches sur les théâtres de France* de Beauchamps (1735) est encore un outil de référence très apprécié à la fin du XIX^e siècle¹¹¹.

L'exemplaire consulté contient de nombreuses notes manuscrites de Barthélemy Mercier (1734-1799), abbé de Saint-Léger et savant bibliographe du XVIII^e siècle, qui signale différentes erreurs du texte et y apporte de précieuses corrections et précisions¹¹². C'est dans la partie consacrée au second âge que figure de nom de « Pierre Larivey », et les dates auxquelles il se rapporte sont celles de 1597 et 1611. Notons au passage que Barthélemy Mercier remplace celle de 1597 par l'année 1579 et propose de « transposer cet article à l'année 1579, p. 79 »¹¹³. Que dit Beauchamps à propos de ce Champenois ? Les sources de Beauchamps sont celles de Du Verdier et La Croix du Maine. Beauchamps commence par citer la production théâtrale de Larivey, à partir des six premières comédies imprimées à Paris, et dont la date de 1597 est corrigée par Mercier, puisqu'il s'agit de l'année 1579 pour la première édition parisienne. Est ensuite évoquée l'édition de 1601 de Raphael du Petitval, puis celle des trois comédies des six dernières de 1611, « Pierre Chevillot, et se vendent à Paris chez Nicolas Rousset ». Beauchamps remarque toutefois que les premières comédies de Larivey sont d'abord parues en 1579 ; il connaît donc cette date. Après s'être attardé sur les différentes écritures du nom de l'auteur – successivement « de la Rivey » (du Verdier), « Larrivey » (la Croix du Maine), « l'Arivey » (seconde édition des six premières comédies), « Larivey » (édition de 1611 et traduction de Straparole, tome 2 de l'édition de 1725) –, Beauchamps infirme la thèse de Maupoint de deux Larivey, Jean et Pierre, auteurs des 9 comédies : il n'y en a qu'un. Il évoque par la suite la traduction de 1576 des huit dernières nuits de Straparole mais rappelle que l'attention se concentre sur sa production comique. Il rapporte alors l'épître dédicatoire à François d'Amboise avant de commenter : « Il est donc le premier qui ait composé des comédies en prose de son invention, de même que Jodelle est le premier inventeur de la tragédie en France, puisqu'il a créé la première tragédie française, quoi qu'avant lui nous eussions des traductions, et même en vers, des anciennes tragédies

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ P. Lacroix a écrit à son propos : « Cet ouvrage, encore très-utile malgré ceux du même genre qui ont été faits depuis, se compose de l'histoire des poètes provençaux, d'un discours sur l'origine des spectacles en France et sur l'établissement des théâtres, d'une analyse chronologique des auteurs de mystères, moralités, farces et sotties avant Jodelle, des auteurs du Théâtre français en quatre âges jusqu'en 1735, d'un répertoire des anciens ballets et des principales pièces représentées sur les Théâtres italiens et de la Foire. Beauchamps, dans sa préface, ne nomme pas les personnes qui lui ont communiqué des matériaux et des notes ; mais, dans le cours de son livre, il cite quelques bibliothèques dramatiques très-importantes, celles de M. de Callières, du comte de Toulouse, de Tronchin, etc. » (voir *Bibliothèque dramatique de Monsieur Soleinne*, catalogue rédigé par P. L. Jacob, bibliophile, vol. 5, Paris, Administration de l'alliance des arts, Paris, 1843-1844, p. 270).

¹¹² P.-Fr. Godard de Beauchamps, *Recherches sur les théâtres de France : depuis l'année onze cent soixante-un jusques à présent*, Paris, Prault père, 1735. Conservé à la BNF (Arsenal), sous la cote 4-BL-3402, l'exemplaire consulté est structuré en trois parties. La première se compose des chapitres suivants : histoire des poètes provençaux ; discours sur l'origine des spectacles en France ; établissement des théâtres et analyse chronologique des auteurs de mystères, moralités, farces et sotties avant Jodelle. La seconde partie présente le théâtre français divisé en quatre âges, depuis 1552 jusqu'en 1735. La troisième partie s'intéresse aux mascarades, ballets, etc., depuis 1548 jusqu'en 1735, au théâtre de l'Opéra, à l'ancien théâtre italien, au nouveau théâtre italien, à l'Opéra comique et aux particularités de la vie de quelques comédiens français.

¹¹³ *Ibid.*, « second âge », p. 67.

grecques et latines »¹¹⁴. Cette affirmation, extrêmement flatteuse, montre cependant qu'au moment où Beauchamps écrit, les sources italiennes ne sont pas encore connues de la critique, et Larivey est salué pour sa créativité. Certes, il reprend l'exemple de ses devanciers, comme en témoigne la suite de l'analyse de l'épître dédicatoire par Beauchamps, qui indique plus loin les réflexions qui la sous-tendent, à savoir : la simplicité du langage à l'instar des gens du commun peuple ; le choix de la prose pour la comédie, suivant l'exemple des anciens tels que Plaute et Térence ; « sur l'autorité de plusieurs fameux critiques, qui prétendent que le *Quelorus* et plusieurs autres pièces qui ont péri, n'ont été écrites qu'en prose : enfin sur l'exemple des modernes Italiens, tels que le cardinal Ribere, le Piccolomini, et l'Aretin, qui malgré leurs talents pour la poésie, ne l'ont jamais employée dans leurs comédies, trouvant qu'elle produisait une trop grande affectation, et une abondance de paroles superflues »¹¹⁵. Beauchamps conclut en disant que « Tout cela peut être vrai », mais qu'il est regrettable que le « génie de Larivey ne l'ait porté au tragique ; il aurait fourni à feu M. de la Motte, et à ses partisans, d'excellentes raisons pour les autoriser à faire des tragédies en prose ». Barthélemy Mercier ajoute une note à ce propos en nous disant que d'après l'épître dédicatoire, « Ce furent François d'Amboise et (G. le Breton) qui incitèrent l'auteur de donner ses comédies en prose »¹¹⁶. Il réfute la thèse de Du Verdier qui attribue à Larivey la *Nephelocugie* en nous disant qu'il est plus probable qu'elle soit de Pierre de Loyer. Beauchamps a dû confondre Maupoint avec Du Verdier, car ce dernier ne parle pas d'une telle éventualité, contrairement à l'auteur de la *Bibliothèque des Theatres*. La notice consacrée à Larivey s'achève sur l'évocation d'une mort sans doute prématurée qui n'aurait pas permis aux trois autres comédies, annoncées par l'auteur dans l'édition de 1611, de voir le jour.

1745. François et Claude Parfaict, *Histoire du theatre françois*

Ce sont les frères Parfaict qui, les premiers, rendent un vrai hommage au talent de Larivey dans un discours qui n'est toutefois pas exempt d'une critique acerbe quant à ses limites, puisqu'il s'achève sur une note amère... À l'année 1578 de l'*Histoire du theatre françois depuis son origine jusqu'à présent*¹¹⁷ figure le nom de Pierre de la Rivey comme seul auteur des neuf comédies qui nous intéressent. L'ouvrage consacre une notice avec un résumé et des extraits pour chacune des six premières et fournit, en guise d'introduction, quelques renseignements sur la vie de l'auteur. C'est la première fois que la critique s'attarde aussi longuement sur cet auteur et sa production dramatique. En tête, la notice de la première comédie de ce la Rivey, à savoir *le Laquais*, avec donc quelques lignes – certes laconiques –, sur la vie de son auteur, d'emblée présenté comme une personnalité digne d'intérêt : « nous croyons qu'il est à propos de dire quelque chose sur un homme tel que la Rivey, qui, quoique

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 68.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ Fr. et Cl. Parfaict, *Histoire du theatre françois depuis son origine jusqu'à présent...*, t. III, Paris, P. G. Le Mercier, 1745. La recherche se fait par ordre chronologique.

moins connu, n'a pas laissé dans son tems de se distinguer dans le genre Comique, autant que Garnier dans le grand Cothurne »¹¹⁸.

En note, il est fait allusion aux différentes orthographes du nom de cet auteur qui serait vraisemblablement de Troyes, en Champagne. Les lignes qui lui sont consacrées sont plutôt élogieuses, et ce sont les traits d'un auteur original qui se dessinent en filigrane : il « nous a laissé neuf Comédies de sa composition, dont les six premières parurent imprimées au commencement de l'année 1579, sous le titre suivant... ». Soit une mention de l'édition parisienne de 1579, chez Abel L'Angelier, des six premières comédies, suivie de celles de Lyon, en 1597, et de Rouen, en 1601. Les lignes suivantes parlent d'elles-mêmes :

Nous ne pouvons que sçavoir mauvais gré à la négligence, ou à la jalousie des Ecrivains contemporains de la Rivey, de ne nous avoir instruit d'aucun fait particulier de la vie de ce Poëte, qui le méritoit avec d'autant plus de justice, que nous assurons qu'avant le regne de Louis XIII, le Théâtre françois n'avoit point vu d'Auteur qu'on puisse lui comparer. En effet, la Rivey qui, conformément au titre de ses Pièces, avoit travaillé d'après les anciens Maîtres de l'art, a laissé dans ses Ouvrages d'excellens modèles, dont les Successeurs ont sçu profiter, sans en marquer de reconnoissance. [...] Il ne faut pas oublier, que la Rivey est un des premiers Auteurs qui ayent écrit des Comédies en prose, et celui qui en a composé le plus grand nombre.¹¹⁹

La préface que le Champenois adresse à « Monsieur d'Amboise » dans l'édition des six premières comédies est ensuite citée pour illustrer et appuyer un tel jugement. Après quoi, il est fait mention des six dernières comédies de 1611, dont trois seulement ont été imprimées ; ce que l'auteur semble ne pas déplorer, puisqu'il déclare :

[...] je ne sçais si l'on en doit être trop affligé, si l'on fait réflexion que ses dernières pièces sont fort inférieures aux premières, et que selon les apparences, et le train ordinaire des Auteurs, il n'auroit employé dans ces dernières, que les foible restes de sa verve Poëtique, noyés dans la poussiere de son Cabinet.¹²⁰

C'est tout ce que nous apprendrons sur la vie de la Rivey.

Il est toutefois intéressant de s'attarder sur les notes concernant la préface à Amboise. Arrêtons-nous tout d'abord sur celle qui touche à la prétendue originalité du dramaturge, qui déclare avoir « basti [*son ouvrage*] à la moderne, et sur le patron de plusieurs bons auteurs italiens ». Parfait de commenter :

Du Verdier Vauprivaz nous voudroit faire entendre que la Rivey n'a fait que traduire les Comédies des Auteurs Italiens, ce qui n'est point vrai. La Rivey a pris seulement ces derniers pour modeles, et s'est servi de quelques-unes de leurs Scenes: il n'est pas le seul qui en ait usé ainsi, c'est un reproche que l'on fait à Moliere, et à plusieurs autres.¹²¹

¹¹⁸ La notice du *Laquais* fait en effet suite à celle de *Marc-Antoine*, tragédie de Robert Garnier, pour la même année 1578 (voir *ibid.*, p. 395).

¹¹⁹ *Ibid.*, pp. 396-397.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 400.

¹²¹ *Ibid.*, note (a) p. 398.

Pour les frères Parfaict, le mérite de Larivey ne se résume donc pas à celui de la traduction des auteurs italiens, comme le laisse à supposer Du Verdier. Mais plus loin, lorsque le Champenois met en avant le caractère novateur de sa production et déclare : «... mais aussi puis-je dire cecy, sans arrogance, que je n'en ay encore veu de françoises, j'entends qui ayent esté représentées comme advenues en France », Parfaict déclare :

N'en déplaise à la Rivey, il n'est pas le premier, qui ait composé des Comédies Françoises, représentées comme arrivées en France. Il n'est pas possible qu'il ait oublié que Jean de La Taille lui avoit frayé le chemin par sa Comédie des *Corrivaux*, qui parut en 1562.¹²²

Les frères Parfaict défendent donc l'originalité du Champenois en rappelant que l'imitation est une pratique bien courante à l'époque où celui-ci écrit ses pièces et même au-delà, et cela n'amointrit nullement ses mérites et son originalité en tant que créateur. Ce n'est donc pas le traducteur servile que voit en lui Du Verdier. Cependant, nous verrons plus loin que, contrairement à l'affirmation des frères Parfaict, l'auteur est loin de ne s'être servi que de "quelques-unes" des scènes des auteurs italiens dont il est dit qu'il se serait seulement inspiré. Il semble sans aucun doute intéressant de voir s'il serait possible de concilier deux aspects de la production théâtrale de cet auteur à savoir, d'une part, le traducteur servile ou l'imitateur génial que ce dramaturge serait avec, d'autre part, l'originalité et le caractère novateur de l'ensemble de sa production.

Quant à ce second aspect, Parfaict nous dit clairement qu'il n'en est rien, puisque Larivey aurait eu des prédécesseurs.

Pourquoi avoir fait figurer ces pièces à l'année 1578 ? L'auteur du *Théâtre François* justifie ce choix par l'absence de preuves concernant leur date de composition. La seule certitude étant celle de leur impression au début de l'année 1579, la logique voudrait qu'elles aient été écrites l'année d'avant¹²³.

Le discours de Parfaict se poursuit par un résumé de chacune des six premières pièces de l'auteur¹²⁴. Au sujet des *Esprits*, il souligne, dans une note, l'influence que cette pièce aura sur d'autres grands dramaturges français. La géniale trouvaille du rusé Frontin qui fait croire à l'avare Séverin que des esprits ont pris possession de sa maison sera notamment reprise par Monfleury dans le premier acte de son *Comédien Poète*, et par Regnard dans sa comédie *Le Retour imprévu*¹²⁵. Molière saura lui aussi y trouver son profit et exploitera avec brio, à la scène 7 de l'acte IV de son *Avare*, la si savoureuse scène 6 de l'acte III des *Esprits* où Séverin découvre qu'on lui a volé sa bourse, ou encore, à la scène 3 de l'acte V de *L'Avare*¹²⁶, le fameux quiproquo, très réussi, de la pièce des *Esprits* (V, 8), qui naît de la confusion entre ce que Ruffin tente d'expliquer à Severin, à savoir que sa fille Feliciane a été retrouvée, et ce que pense celui-ci, à savoir qu'il s'agit de sa bourse.

¹²² *Ibid.*, note (b) p. 398.

¹²³ *Ibid.*, p. 401.

¹²⁴ *Ibid.*, pp. 401-425.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 410.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 413.

Dans une autre note, Parfaict montre que la pièce a été composée après le massacre de la Saint Bartélémy (1572), ce que nous ne réfuterons pas¹²⁷. Lorsqu'il résume le cinquième acte de la pièce, il commente : « Ici Gerard, riche marchand, de la Religion prétendue réformée, mais qui a eu le bonheur d'échapper au massacre général, vient se faire connoître pour le pere de Féliciane »¹²⁸.

Enfin, un autre commentaire intéressant concernant la pièce des *Escoliers* renseigne sur le lieu de l'action : l'évocation du Quay de la rue des Bernardins, et du Quay de la Tournelle le font situer par les frères Parfaict près de la Place Maubert, lieu jugé « assez ordinaire aux scenes de comédie, comme on peut voir par celle de Grévin »¹²⁹.

Si, jusqu'alors, le portrait flatteur de Larivey semblait sans tache, Parfaict termine par une note critique qui offre une vision quelque peu désenchantée de son théâtre :

Terminons cet extrait par un jugement précis sur le génie et les Ouvrages de La Rivey. Il est certain qu'il avoit saisi le genre de la vraie Comédie, dont il a tâché d'observer les régles. Sa diction est passable pour le tems, l'intrigue divertissante, quoique un peu confuse. Peu de caracteres et la plupart mal suivis. C'est en cela que consiste le principal défaut du Poëte, qui manquant d'imagination, et travaillant après des modèles, a été obligé de fondre plusieurs Comédies, pour en composer une des siennes. Il a voulu imiter Plaute : mais il n'appartenoit qu'à Moliere de rectifier, et d'ajouter à ses originaux: d'ailleurs, jusqu'à la Comédie du menteur de M. Corneille l'aîné, quel caractere a-t-on présenté sur la Sçene Françoisise ? Le reproche qu'on pourroit encore faire à notre Auteur au sujet des moeurs, et du bas Comique, seroit trop général pour diminuer sa réputation. Ce n'est que longtems après lui qu'on a senti qu'une morale instructive et amusante devoit faire le fondement de la bonne Comédie : et l'expérience ne nous montre que trop souvent, combien il est difficile d'exécuter un projet si juste et si sensé, sans tomber dans l'ennui, et s'écarter du caractere essentiel du Poëme.¹³⁰

Nous comprendrons bien qu'à l'époque de Parfaict, les caractères du théâtre de Larivey, qui était avant tout une comédie d'intrigue, pouvaient faire pâle figure face à ceux mis en scène par Molière, Regnard ou Marivaux, ces derniers ayant en revanche donné toute son importance à la comédie de mœurs et de caractère. Sans le vouloir, ces paroles sont en réalité tout à l'honneur de notre Champenois, car dire, dans un siècle qui y accorde autant d'importance qu'il y a « peu de caracteres » est encore reconnaître qu'il y en a : Larivey a montré en cela la voie à suivre. Ce décalage montre en tout cas bien la distance qui sépare le théâtre du XVIII^e siècle de celui de Larivey.

La vision que Parfaict en a est davantage altérée par la suite de la production dramatique de notre auteur, comme nous pouvons le lire dans le quatrième volume de *l'Histoire du théâtre françois...*¹³¹, qui fait état des trois dernières comédies de ce la Rivey. Or celles-ci retiennent très peu son attention puisqu'il ne s'attardera ni sur l'auteur, ni sur son œuvre. Seuls

¹²⁷ De telles indications sont en effet implicitement fournies par Fortuné (IV, 3).

¹²⁸ *Ibid.*, note (a), p. 414.

¹²⁹ *Ibid.*, note (b), p. 424.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 426.

¹³¹ Fr. et Cl. Parfaict, *Histoire du Théâtre François, depuis son origine jusqu'à présent...*, t. IV, Paris, P. G. Le Mercier, 1745.

les résumés des deux premières, *Le Fidelle* et *La Constance* sont précédés d'une présentation fort succincte qui ne se réduit pratiquement qu'à la simple phrase. À l'année 1611, sont évoquées les *Trois dernières comédies de Pierre de La Rivey*¹³². Parfaict rappelle que sur les six comédies annoncées par l'auteur, seules trois ont vu le jour en 1611. Il s'intéresse tout d'abord à celle qui s'intitule *Le Fidelle*, septième¹³³ comédie en cinq actes et en prose dont le prologue, également en prose,¹³⁴ nous en donne le sujet et « l'occasion qui y a donné lieu »¹³⁵. Parfaict cite ensuite le prologue de l'auteur.

La présentation que fait Parfaict de la pièce semble remettre en question le caractère généreux du personnage éponyme de cette comédie annoncé par la Rivey dans son prologue, et sous-entend qu'il y aurait une discordance entre le Fidelle du prologue et celui de la pièce. Il laisse au lecteur le soin d'en juger par lui-même, à partir de l'extrait du prologue de l'auteur qui en annonce le sujet auquel fait suite le résumé de Parfaict, avant de nous livrer ses impressions, guères élogieuses :

Cette Piece, et les deux suivantes sont fort au-dessous des premieres de l'Auteur. L'intrigue de celle-ci, est très-mal concertée, la plupart des Acteurs sont presqu'inutiles. Victoire est une femme détestable: Fidelle, le Héros de la Piece, quoiqu'en dise l'Auteur, n'est pas un honnête homme. Fortuné, et Virginie sont trop simples. Il est aisé de définir le personnage de Méduse, et du bonhomme Cornille. A l'égard du Pédant, de la Soubrette, et du Valet, on peut croire que le Poëte ne les a employez que par habitude.¹³⁶

Juste avant de résumer l'intrigue de la huitième comédie en cinq actes et en prose de La Rivey intitulée *La Constance*, Parfaict affirme d'entrée de jeu que « La Fable de cette Comédie est encore moins vraisemblable, et plus mal conduite que la précédente »¹³⁷. C'est la seule phrase de présentation que nous trouverons à son sujet. Il déclare plus loin : « L'exposition de tout ceci, les réflexions, et les recherches qu'on fait en conséquence, occupent une bonne partie de la Piece, qui, à proprement parler, n'est qu'un tissu de Scenes fort longues, et ennuyeuses, entrecoupées par celles d'un Pédant, plus inutile encore que celui de la Comédie dont nous venons de parler. Le dénouement répond au reste de l'Ouvrage... »¹³⁸.

¹³² *Ibid.*, p. 150.

¹³³ Au sujet de cet unique tirage chez Chevillot (Troyes), dont les pièces figurent dans un ordre parfois modifié, voir les éditions du théâtre de Larivey de l'annexe n. 1, p. 498.

¹³⁴ Parfaict dit à ce propos (*op. cit.*, note a, p. 151), que : « Les Prologues des Comédies étoient assez ordinairement prononcés par un Acteur qui affectoit cet employ, et qui le plus souvent les composoit lui-même, et à l'impromptu. Tels sont les Prologues de Bruscombille dont nous avons parlé : et dans la suite ceux de Turlupin, Gros-Guillaume, etc, ces Acteurs paroisoient avec l'habillement de leur caractere. Mais lorsqu'ils n'en avoient point de particulier, ils en prenoient un grotesque, et propre à inspirer la bonne humeur. Nous ne rapporterons pour preuve de ce fait qu'un passage du cinquieme Acte de la Comédie des *Ecoliers* du même La Rivey, où introduisant le bohème Gobert, en équipage de nuit, le Valet Luquin dit, en s'adressant aux Spectateurs : "Ha, en voicy un autre, avec son bonnet de nuit, et sa vieille robe fourée. Faites votre compte qu'il sort du lict, ou bien que c'est quelque je ne sçay qui, lequel déguisé en ces somptueux accoustremens, veut faire l'argument de quelque nouvelle Comédie" ».

¹³⁵ *Ibid.*, p. 151.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 154.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 155.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 156.

À propos de la neuvième et dernière comédie en cinq actes et en prose des *Tromperies*, Parfaict dira seulement, après l'avoir résumée et en guise de conclusion, que « Cette Piece est la plus passable des trois dernières de la Rivey »¹³⁹.

Comme nous pouvons le constater, les trois dernières comédies ne reçoivent pas le même accueil dans ce tome 4 de l'*Histoire du théâtre françois* que celui accordé aux six premières dans le tome 3. En somme, les trois dernières comédies sont vite liquidées et le jugement péjoratif qui les accompagne ne les rend guère digne d'intérêt.

1754. Antoine de Lérís, *Dictionnaire portatif des théâtres*

Si, dans l'avertissement à son *Dictionnaire portatif des théâtres*¹⁴⁰, Antoine de Lérís indique que sa principale source a été la *Bibliothèque des Théâtres* de Maupoint, publiée en 1732, tout en dénonçant les nombreuses inexactitudes qu'il contient et en promettant des augmentations « très-considérables sur les pièces anciennes »¹⁴¹, cet ouvrage reste bien en dessous de celui des frères Parfaict qu'il a malheureusement ignoré, et contient encore de bien lourdes erreurs en ce qui concerne notre auteur.

Le *Dictionnaire* de Lérís s'organise en deux grandes parties : dans la première, figure le nom de toutes les pièces de théâtre classées par ordre alphabétique ; la seconde est un abrégé de la vie des auteurs, des musiciens et des acteurs avec l'exposé de leurs ouvrages dramatiques. Aussi, il reprend de Maupoint l'idée des tables chronologiques des auteurs, des musiciens et des opéras qu'il revisite en les corrigeant et en en modifiant l'ordre.

Le plus gros reproche que l'on puisse faire à Lérís, c'est de s'être autant inspiré de sa source sans avoir cherché à vérifier ses informations. Nous retrouvons ainsi la distinction entre Jean et Pierre, ainsi que la confusion entre les dates d'édition des comédies (1579, 1597 et 1611), prouvant que l'auteur n'avait pas de connaissance directe des pièces qu'il évoque.

Sont données comme étant de Pierre (de) La Rivey les comédies suivantes : *La Constance*¹⁴², *La Fidele*¹⁴³, *Les Jaloux*¹⁴⁴, et *Les Tromperies*¹⁴⁵. Sont en revanche données comme étant de Jean de La Rivey les pièces suivantes : *Les Ecoliers*¹⁴⁶, *Les Esprits*¹⁴⁷, *Le Laquais*¹⁴⁸, *Le Morfondu*¹⁴⁹ et *La Veuve*¹⁵⁰.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 160.

¹⁴⁰ [A. de Lérís], *Dictionnaire portatif des théâtres, contenant l'origine des différens théâtres de Paris*, Paris, C. A. Jombert, 1754. Le même ouvrage sera réédité en 1763, avec son nom d'auteur.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. v.

¹⁴² *Ibid.*, p. 91. Lérís va jusqu'à affirmer que cette pièce de 1611, en cinq actes, a été écrite en vers ! Dans la réédition de 1763, il déclare que *La Constance* parut en 1641, juste après avoir déclaré qu'elle était de 1611... S'agit-il d'une coquille ? (voir A. de Lérís, *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres...*, Paris, C. A. Jombert, 1763, p. 123).

¹⁴³ *Op. cit.*, p. 152 (édition de 1754). Selon Lérís, cette comédie en 5 actes et en prose, avec un prologue de Pierre de La Rivey, a été donnée en 1597, et imprimée en 1611.

¹⁴⁴ « Com. en 5 ac. en pro. avec 1 prol. tiré de l'*Eunuque* et de l'*Andrienne*, par Pi. de La Rivey, donnée en 1579 » (*ibid.*, p. 181). Cette date semble avoir été revue, puisque dans la réédition de 1763, Lérís affirme qu'elle a été donnée en 1578 et est en un acte (voir A. de Lérís, *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres, op. cit.*, p. 239).

¹⁴⁵ « Com. en 5 ac. en pro. de Pi. La Rivey donnée en 1597, et imprimée en 1611 ». Voir *op. cit.*, p. 333 (édition de 1754).

¹⁴⁶ « Com. en 5 ac. en pro. de Je. de La Rivey, imprimée en 1579 » (*ibid.*, p. 121).

Soit, au total, très peu d'informations concernant les pièces de Larivey. Nous n'en savons guère plus concernant sa vie, bien que lui soit consacrée une notice à la fin de l'ouvrage, dans la seconde partie « contenant le nom des auteurs, musiciens et acteurs »¹⁵¹. L'éris y rappelle simplement la distinction entre deux auteurs différents, bien que tous deux champenois : l'un, nommé Jean, aurait écrit les six premières comédies, imprimées à Paris chez « Abel Langelier » en 1579, et pourrait être l'auteur de la *Nephelococugie* ; l'autre, Pierre, serait l'auteur des trois dernières parues chez Pierre Chevillot en 1611, à Troyes, lieu de sa naissance. L'éris, qui n'a aucun doute quant à ces affirmations, n'hésite pas à ajouter : « Quelques personnes ont confondu ces deux auteurs, et n'en ont fait qu'un seul ». Il est donc fort probable qu'il ait lu l'ouvrage de Beauchamps et celui des frères Parfaict, mais il a préféré ignorer leur leçon.

La réédition de 1763 reprend souvent à l'identique les notices de la version précédente, avec toujours cette distinction entre les deux auteurs Jean et Pierre, mais les légères variations que nous avons signalées en note trahissent nombre de coquilles et d'imprécisions prouvant que L'éris n'a qu'une connaissance partielle et non personnelle de cette production théâtrale.

1756. François et Claude Parfaict, *Dictionnaire des théâtres*

Les frères Parfaict tenteront une nouvelle fois de corriger ces erreurs dans leur *Dictionnaire des théâtres de Paris*, phénoménale somme de sept volumes que Rozet rééditera onze ans plus tard¹⁵². C'est sous le nom unique de Pierre de la Rivey que nous retrouvons l'ensemble de la production théâtrale comique de l'auteur champenois dans l'ouvrage des frères Parfaict. Mais la notice, très succincte, ne contient qu'une énumération des pièces avec la date et le lieu d'édition. À chacune des six premières comédies (*Le Laquais*, *La Veuve*, *Les Esprits*, *Le Morfondu*, *Le Jaloux* et *Les Ecoliers*), toutes décrites comme étant en cinq actes et en prose, fait suite l'année 1578, date pour le moins surprenante mais justifiée dans *l'Histoire du Théâtre François* dont nous avons parlé plus haut. Deux autres éditions de ces pièces imprimées in-12 sont ensuite mentionnées : celle de 1597, soi-disant à Paris¹⁵³, et celle de 1601, à Rouen, par du PetitVal. Quant aux trois dernières comédies en cinq actes et en prose du même auteur (*La Fidelle*, *La Constance*, *Les Tromperies*), nous apprenons qu'elles sont également imprimées in-12, mais cette fois à Troyes, chez Pierre Chevillot, en 1611¹⁵⁴.

¹⁴⁷ « Com. en 5 ac. en pro. par Je. de La Rivey, en 1579 » (*ibid.*, p. 132), dont il est précisé, dans sa réédition de 1763, qu'elle a été représentée au mois de janvier 1579 (*op. cit.*, p. 174).

¹⁴⁸ « Com. en 5 ac. en pro. par Jean de La Rivey, en 1579 » (*ibid.*, p. 201). L'éris, dans sa réédition de 1763, dira qu'elle a été donnée en 1578 (*op. cit.*, p. 266).

¹⁴⁹ « Com. de Jean de La Rivey en 5 actes en pro. donnée en 1578 ». Voir *op. cit.*, p. 229 (édition de 1754).

¹⁵⁰ Cette comédie est, dit-il, en « 5 Ac. en pro. et imprimée en 1579 est de Je. de La Rivey » (*Ibid.*, p. 339).

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 468.

¹⁵² Fr. et C. Parfaict, G. d'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris, contenant toutes les pièces qui ont été représentées jusqu'à présent sur les différents théâtres français et sur celui de l'Académie royale de musique...*, t. IV, Lambert, Paris, 1756, pp. 489-490.

¹⁵³ Le nom de l'éditeur n'est pas précisé.

¹⁵⁴ L'auteur renvoie à l'année 1678 (coquille pour 1578) de son *Histoire du théâtre français* dont nous avons déjà parlé plus haut.

1759. Louis Moréri, *Le grand dictionnaire historique*

Voulant compléter la notice de l'*Histoire du Theatre François* des frères Parfaict qui regrettaient de n'avoir que peu ou prou d'informations sur la biographie de Larivey, Moréri affirme pouvoir nous livrer certaines données à ce sujet qui lui viendraient d'un « mémoire manuscrit » dont il a eu connaissance¹⁵⁵. Aussi, dans *Le grand dictionnaire historique*, voici que l'on apprend que Pierre de la Rivey a été chanoine d'une église collégiale de Saint Etienne, à Troyes, en Champagne, et serait mort dans cette même ville, le 12 février 1619, à l'âge de soixante-dix-huit ans. Pour le reste, rien de bien différent de ce que l'on peut lire chez La Croix du Maine. Moréri rappelle que ce chanoine se signale pour ses travaux de traduction de l'italien vers le français des ouvrages suivants : *L'institution morale d'Alexandre Picolomini* ; le second et dernier livre des *Facétieuses nuits de Jean-François Straparole* ; et deux livres de *Philosophie fabuleuse* (l'un, pris des discours du florentin d'Angelo Firenzuola ; l'autre, extrait des traités de Sandebar, Indien, philosophe moral). Quant à ses six premières comédies, rien de plus que ce qu'en dit La Croix du Maine, si ce n'est qu'elles sortent pour la première fois des presses d'Abel l'Angelier en 1579, qu'elles seront réimprimées à Lyon en 1597, puis à Rouen en 1601. En ce qui concerne le sujet des pièces, il renvoie le lecteur aux résumés des frères Parfaict dans les tomes 3 (pour les six premières) et 4 (pour les trois dernières comédies¹⁵⁶) de leur ouvrage. Rien d'exceptionnel donc. Moréri nous apprend toutefois que « La Rivey a eu un neveu, nommé aussi Pierre de la Rivey, que l'on regarde comme le premier qui ait mis en vogue les Almanachs de Troye. On a de lui celui de l'année 1622 : l'auteur passoit aussi pour un grand géomètre. Le cardinal de Richelieu qui l'honoroit de sa bienveillance le consulta pour la digue de la Rochelle »¹⁵⁷. C'est la première fois qu'est évoqué le lien de parenté avec cet astrologue de renom.

1768. Louis-César de La Baume Le Blanc duc de La Vallière, *Bibliothèque du théâtre français*

Reprenant à Beauchamps son découpage en « ages », La Vallière, dans son *Theatre françois*, s'intéresse à Pierre de la Rivey, Champenois, dans la partie s'intitulant « Theatre du second age, depuis Garnier jusqu'à Hardy »¹⁵⁸.

Les pièces de l'auteur sont présentées et classées en deux groupes : le premier correspond aux six premières comédies, le second aux trois dernières. Pour les deux, il est précisé qu'il s'agit de comédies en cinq actes et en prose. Inutile de chercher plus d'informations comme le lieu ou la date d'édition de ces pièces. Par contre, la critique nous donne systématiquement un résumé de chacune, à commencer par celle du *Laquais*. Alors que

¹⁵⁵ L. Moréri, *Le grand dictionnaire historique*, vol. 2, Paris, chez les libraires associés, 1759, p. 767.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 767. Moréri rappelle que Larivey avait annoncé que ces dernières comédies seraient suivies de trois autres pièces qui n'ont jamais vu le jour.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ L.-C. De La Baume Le Blanc (duc de La Vallière), *Bibliothèque du Théâtre François depuis son origine...*, t. I, Dresde, Michel Groell, 1768, p. 224.

pour cette pièce, ainsi que pour *La Veuve* et *Les Ecoliers*, La Vallière ne fait aucun commentaire, *Les Esprits* bénéficient, en guise de conclusion, de la note suivante :

Après beaucoup d'autres événements assez bien conduits, on lui rend sa bourse, à condition qu'il donnera sa fille à Désiré, et qu'il mariera son fils avec Féliciane. Cette pièce est bien intriguée, les détails en sont plaisants, le rôle de l'Avare est excellent, et peut très-bien avoir servi de modèle à celui de Molière.¹⁵⁹

Le résumé de la pièce du *Morfondu* fera suite à cette simple phrase d'appréciation : « L'intrigue conduite par des valets est assez bonne »¹⁶⁰. Celui des *Jaloux* est en revanche l'occasion d'une réflexion sur le titre de cette pièce dont on apprend qu'elle est « imitée de *l'Andrienne* et de *l'Eunuque* de Terence »¹⁶¹. Quant aux trois dernières, chaque résumé de La Vallière se conclut par une petite phrase, en guise de commentaire. Au sujet de *La Constance*, il conclut ainsi : « Il y a dans cette pièce un rôle de Pédant, et quelques autres qui veulent être plaisants et qui ne produisent aucun effet »¹⁶². Il dira encore, pour *Les Tromperies*, que « Cette comédie a beaucoup de personnages épisodiques, entre autres une Macq... et une Courtisane qui tiennent des propos dignes de leur état. On y trouve une grande quantité de maximes et de proverbes assez licencieux, et semés dans toutes les scènes »¹⁶³. Il en cite d'ailleurs quelques uns. Enfin, après avoir résumé la pièce du *Fidelle*, il déclare que « Tel est le sujet de cette pièce, qui est aussi longue qu'ennuyeuse »¹⁶⁴.

Quoique ne fournissant aucun nouveau renseignement, la notice que La Vallière consacre à l'auteur se distingue par une appréciation personnelle et une critique générale des comédies de Larivey faite en ces termes :

Cet auteur a toujours travaillé dans le goût des anciens. Il connoissoit très-bien le théâtre des Grecs et celui des Latins : il a même tiré quelques scènes des pièces Italiennes. Il ne manquoit pas de talent pour le dialogue ; mais toutes ses pièces sont trop embrouillées, et trop chargées de rôles épisodiques. Les personnages qu'il veut rendre plaisants, ne sont pour la plupart qu'orduriers. Son intrigue n'est pas assez variée : il ne connoît d'autre moyen pour arriver au dénouement, que de mettre l'amant dans le lit de sa maîtresse. L'on vient de voir en effet, que presque tous les mariages ne se sont faits qu'après avoir été consommés. Cependant l'on peut dire qu'il est le premier qui ait fait entrevoir la marche de la Comédie, et que c'est lui qui a commencé à nous faire connoître la route qu'il falloit suivre. Les six premières pièces dont on a fait deux éditions, l'une en 1579, l'autre en 1597, valent mieux que les trois dernières, qui n'ont été imprimées qu'une seule fois, en 1611.¹⁶⁵

Malgré ses limites, cet ouvrage a le mérite d'être, avec *l'Histoire du théâtre françois* des frères Parfaict, le premier à proposer un résumé de chacune des pièces de Larivey prouvant

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 227.

¹⁶⁰ *Ibidem.*

¹⁶¹ *Ibid.*, pp. 227-228.

¹⁶² *Ibid.*, pp. 228-229.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 229.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 231.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 232. Les affirmations de la dernière phrase de cet extrait ne sont vraies qu'en partie. Voir notre partie relative aux différentes éditions du théâtre de Larivey.

que son auteur a une connaissance personnelle de l'ensemble de sa production comique. Les reproches que tous deux font au théâtre de Larivey ne les empêchent d'ailleurs pas de voir en lui un précurseur.

1772. Jean-Antoine Rigoley de Juvigny, *Les bibliothèques françoises de La Croix-du-Maine et de Du Verdier*

PIERRE DE LARRIVAY, Champenois. Il a traduit d'Italien en François, l'Institution morale du Seigneur Alexandre Piccolomini, imprimée à Paris chez Abel l'Angelier, l'an 1581. Il a écrit quelques vers François, sur la mort de Messire Jean de Voyer, père de M. le Vicomte de Paulmy, imprimés à Paris. Il a traduit d'Italien en François, deux Livres de Philosophie fabuleuse, imprimés à Paris chez Abel l'Angelier, l'an 1577, dédiés à M. le Vicomte de Paulmy. Il a traduit d'Italien en François, le second & dernier volume des Nuits facétieuses de Messire François Straparole, imprimés l'an 1577, à Lyon par Rouville *. Les six premières Comédies Françoises dudit Pierre de l'Arrivay, imprimées à Paris l'an 1579, dédiées à François d'Amboise Conseiller, pour lors Avocat au Parlement, & maintenant Conseiller de Rennes en Bretagne.

* La Traduction des huit dernières Nuits de Straparole fut son premier Ouvrage, comme il le dit lui-même dans l'Avis au Lecteur. Les cinq premières avoient été traduites par Jean Louveau. Outre ses six premières Comédies, dont parle La Croix du Maine, il en avoit composé dix autres, dont trois seulement ont été imprimées en 1611. Elles sont toutes en cinq Actes & en prose. On en trouvera les titres dans les Recherches sur les Théâtres, Tom. I, pag. 498, Edit. in-12. & pag. 67 de l'Edit. in-4°. L'Auteur les a toutes dédiées à François d'Amboise. Il se vante, dans une de ses Epîtres Dédicatoires, d'être le premier qui ait mis sur la Scène des pièces dont les sujets sont François. Il est aussi le premier en France qui ait composé en prose des Comédies, je dis composés, car on en avoit traduit en prose, mais on n'en avoit composé qu'en vers. Il crut devoir justifier cette hardiesse, & il se fonde principalement sur ce que, faisant parler des gens du commun, il devoit employer leur langage ordinaire. Il allégué aussi l'exemple des Italiens, qui n'écrivent leurs Comédies qu'en prose. Du Verdier se trompe; en attribuant la Nephrocugie (la Nuée des Cocus) à Pierre Larrivey; elle est de Pierre le Lover. L'Auteur de la Biblioth. des Théâtres s'est aussi mépris, en attribuant à un Jean de Larrivey les six premières Comédies; qui appartiennent à Pierre, ainsi que les trois dernières.

En 1772, c'est sous le titre *Les bibliothèques françoises de La Croix-du-Maine et de Du Verdier* que Rigoley de Juvigny propose une nouvelle édition, corrigée et enrichie des remarques historiques, critiques et littéraires de Bernard de La Monnoye, Jean Bouhier et Falconet, des *Bibliothèques de La Croix du Maine et de Du Verdier*¹⁶⁶. La notice du volume 2 est la suivante¹⁶⁷ :

¹⁶⁶ *Les bibliothèques françoises de La Croix-du-Maine et de Du Verdier [...] Nouvelle édition [...], revue, corrigée & augmentée d'un Discours sur le Progrès des Lettres en France, et des Remarques Historiques, Critiques et Littéraires de M. de La Monnoye et de M. le Président Bouhier [...] de M. Falconet [...], par M. Rigoley de Juvigny...*, 6 vol., Paris, Saillant et Nyon, 1772-1773. La bibliothèque de Paris en possède un exemplaire chargé de notes et de corrections manuscrites de Barthélemy Mercier.

¹⁶⁷ *Les bibliothèques françoises de La Croix-du-Maine et de Du Verdier, [...], éd. Rigoley de Juvigny, vol. 2, Paris, Saillant et Nyon, 1772, p. 291.*

À titre comparatif, nous reproduisons ci-dessous, la notice, bien légère et encore plus imprécise, consacrée à Pierre de La Rivey dans le volume 5 des *Bibliothèques*¹⁶⁸ :

PIERRE DE LA RIVEY, Champenois, a traduit d'Italien, le second & dernier Livre des facétieuses nuits, du Seigneur Jean François Straparole, contenant plusieurs belles Fables & plaisans Enigmes, racontées par dix Damoiselles & quelques Gentilshommes, imprimées à Paris, in-16. par Abel l'Angelier, 1576. Deux Livres de Philosophie Fabuleuse; le premier pris des Discours d'Ange Firenzuola Florentin, par lequel, sous le sens Allégoric de plusieurs belles Fables, est montrée l'envie, malice & trahison d'aucuns Courtisans: le second, extrait des Traités de Sandebar Indien, Philosophe moral, traitant sous pareilles Allégories de l'Amitié & choses semblables; traduits d'Italien & imprimés à Paris, in-16. par Abel l'Angelier, 1577. Six Comédies à l'imitation des anciens Grecs, Latins & modernes Italiens; à favoir le Laquais, la Veuve, les Esprits, le Morfondu, les Jaloux, les Ecoliers; imprimées à Paris, in-12. par Abel l'Angelier, 1579. L'Institution morale du Seigneur Alexandre Piccolomini, Gentilhomme Sienois, traduite de Tuscan en François par Pierre de la Rivey; imprimée à Paris, in-4°. par Abel l'Angelier *.

*** Voy. LA CROIX DU MAINE, & les notes, au mot PIERRE DE LARRIVAY, Tom. II, pag. 291.**

Tout en différant, en partie, de la notice du volume 2 des *Bibliothèques*, les informations qu'elle contient sont fondamentalement les mêmes que celles de l'ouvrage de La Croix du Maine – auquel l'auteur fait explicitement référence et renvoie, dans une note à la fin de son article, à celui de sa source « au mot Pierre de Larrivay »¹⁶⁹. D'ailleurs, comme chez La Croix du Maine, il n'y a là qu'une simple liste des travaux de traduction de ce « Pierre de La Rivey, Champenois », et nous remarquerons que sur ses neuf comédies, seules les six premières de 1579 sont mentionnées. Ceci suffirait à prouver que seul l'ouvrage de La Croix du Maine a été consulté.

Cependant, contrairement à sa source – et à la notice du volume 2 des *Bibliothèques* –, qui affirme que *Les Facétieuses nuits* ont été imprimées à Paris, par Abel l'Angelier en 1577, Rigoley de Juvigny donne ici celle de 1576¹⁷⁰. Aussi, à la différence de La Croix du Maine, qui renseigne sur la date d'édition de *L'Institution morale du Seigneur Alexandre Piccolomini* (1581), Juvigny ne donne ici aucune date. Est-ce parce qu'il l'a déjà fait dans le volume 2 de sa *Bibliothèque*¹⁷¹ ? Qu'il s'agisse de coquilles ou de négligences, ces variantes, si infimes

¹⁶⁸ *Les bibliothèques françoises de La Croix-du-Maine et de Du Verdier*, [...], éd. Rigoley de Juvigny, vol. 5, Paris, Saillant et Nyon, 1773, pp. 325-326.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 326.

¹⁷⁰ Il s'agit peut-être d'une coquille, car cette date est fautive. Ainsi que cela est indiqué dans la notice du volume 2 des *Bibliothèques*, cette édition d'Abel L'Angelier parut en 1577. Voir également J. Balsamo et M. Simonin, *Abel L'Angelier & Françoise de Louvain (1574-1620) suivi du Catalogue des ouvrages publiés par Abel L'Angelier (1574-1610) et la veuve L'Angelier (1610-1620)*, Genève, Droz, 2002, pp. 149-150.

¹⁷¹ Voir la notice précédente.

soient-elles, suffisent à porter préjudice aux informations contenues dans cet article. Sa fidélité à la leçon de La Croix du Maine rend cet ouvrage incomplet, du fait de l'absence des trois dernières comédies de 1611¹⁷², et lacunaire¹⁷³. Mais si un tel attachement peut ici être fautif, nous pouvons en revanche reprocher à d'autres critiques d'avoir voulu naviguer en solitaire sans tenir compte de l'enseignement de leurs prédécesseurs.

1775. Joseph de Laporte et Jean-Marie Clément, *Anecdotes dramatiques*

En effet, il faut croire que Joseph de Laporte et Jean-Marie Clément ne se sont pas appuyés sur les travaux des précédentes critiques comme Beauchamps, les frères Parfaict, Moréri, La Vallière, ou Rigoley de Juvigny, ou bien qu'ils n'ont pas voulu tenir compte de leur enseignement dans leurs *Anecdotes dramatiques*¹⁷⁴, pourtant postérieures aux ouvrages de ces auteurs déjà citées plus haut, si nous considérons la distinction faite à nouveau, à l'instar de Maupoint et de Lérès, entre deux auteurs champenois du même nom de La Rivey, à savoir Pierre et Jean¹⁷⁵. À en juger par ce qui y est écrit dans la notice très brève consacrée à ce nom, c'est à Jean que l'on devrait non seulement les six premières comédies, mais encore la *Nephelocogie*. En outre, loin d'être contestée, l'affirmation de sa créativité et de l'aspect novateur de sa production est mise en avant, puisqu'il est écrit qu'il « est le premier qui ait composé des Pièces de pure invention, et des Comédies en prose ». Quant à Pierre de La Rivey, il est simplement dit que cet auteur des comédies de la *Constance*, la *Fidelle* et les *Tromperies* est né à Troyes.

Notons encore que cette notice sera reprise à l'identique dans le troisième volume qui s'intéresse aux auteurs et acteurs dans la *Bibliothèque des theatres, dictionnaire dramatique* de ces mêmes critiques, en 1784¹⁷⁶. Ce même La Porte reportera encore ces erreurs dans un autre ouvrage, en 1776.

1776. Joseph de La Porte et Sébastien De Chamfort, *Dictionnaire dramatique*

Il peut sembler prestigieux de voir son nom figurer dans le *Dictionnaire dramatique* de Joseph de La Porte et Sébastien De Chamfort, si l'on considère son parti-pris de renoncer à l'exhaustivité vantée par les autres ouvrages contemporains de ce même genre et de ne choisir

¹⁷² Celles-ci sont toutefois évoquées dans le volume 2 où l'auteur écrit, à propos de Larivey, qu'« outre ses six premières Comédies, dont parle La Croix du Maine, il en avoit composé dix autres, dont trois seulement ont été imprimées en 1611 », avant de renvoyer au premier volume des *Recherches sur les Théâtres de France* de Beauchamps (p. 498 de l'édition in-12 et p. 67 de l'édition in-4). Voir notice reproduite précédemment.

¹⁷³ Ces erreurs et omissions ne bénéficient malheureusement pas de l'attention de Barthélémy Mercier, qui, dans l'un des volumes de cette collection, les a relevées « en grande partie, dans les nombreuses notes manuscrites dont il a chargé l'exemplaire de ce livre, qui lui a appartenu », aujourd'hui conservé à la bibliothèque de Paris (voir J.-Ch. Brunet, *Manuel du Libraire et de l'amateur de livres...*, vol. 1, Bruxelles, Société belge de librairie, 1838, p. 626).

¹⁷⁴ J. de Laporte, J.-M. B. Clément, *Anecdotes Dramatiques*, vol. 3, Paris, Duchesne, 1775 [réimp. Genève, Slatkine, 1971].

¹⁷⁵ *Ibidem*. Les deux noms sont l'objet d'une très courte notice à la p. 275.

¹⁷⁶ J.-M. B. Clément, J. de Laporte, *Bibliothèque des theatres, dictionnaire dramatique*, vol. 3, Paris, Veuve Duchesne, 1784, p. 275.

que « les meilleures pièces », comme annoncé dès le sous-titre¹⁷⁷. L'avertissement nous renseigne sur ce qui fait sa spécificité et le distingue des autres dictionnaires dramatiques, à savoir l'union de la théorie avec la pratique théâtrale.

Mais nous ne serons pas surpris de retrouver la même erreur que celle des *Anecdotes dramatiques* quant à la distinction de deux auteurs Pierre et Jean de La Rivey, l'auteur de cet ouvrage étant encore Joseph de La Porte.

Les pièces de La Rivey ne figurent pas dans ce dictionnaire, ce qui déjà est indicatif, mais le nom de La Rivey se retrouve dans deux notices énumérant simplement les pièces composées par Jean de La Rivey (à savoir les six premières), qui serait également auteur de la *Néphélocogie*¹⁷⁸. Quant au natif de Troyes Pierre de La Rivey, il passe pour avoir donné « la Constance, la Fidelle, et les Tromperies »¹⁷⁹. Soit rien de plus et rien de mieux que les précédentes *Anecdotes dramatiques*.

La distinction de deux personnages se cachant sous un même nom aura encore un bel avenir après les *Anecdotes Dramatiques*, et le *Dictionnaire dramatique* de Joseph de La Porte et de Sébastien De Chamfort, comme en témoigne l'*Abrégé de l'Histoire du Theatre François* du chevalier de Mouhy, en 1780¹⁸⁰.

1780. Charles de Fieux Mouhy (Chevalier de), *Abrégé de l'Histoire du Théâtre François*

Comme nous l'avons annoncé ci-dessus, la distinction de deux auteurs des six premières comédies de 1579 et des trois dernières de 1611, Pierre et Jean de La Rivey, a encore la faveur du chevalier de Mouhy, en 1780, dans son *Abrégé de l'Histoire du Théâtre François*. Cette confusion est d'autant plus curieuse que Mouhy attribuait auparavant, dans ses *Tablettes dramatiques*¹⁸¹ imprimées en 1752, l'ensemble de ces comédies au seul Pierre de Larivey.

Au risque de bouleverser la chronologie de notre développement, arrêtons-nous un instant sur ces tablettes où les pièces qui ont retenu l'attention de l'auteur sont classées par ordre alphabétique. Dans sa préface, Mouhy nous indique qu'ayant renoncé à un projet d'une plus grande ampleur, il ne sera ici question que de la comédie française. À cette édition fera suite, au commencement de l'année suivante, nous dit-il, la collection des pièces des autres théâtres qui sera divisée en deux parties : les pièces de l'ancien et du nouveau théâtre italien ; tous les ballets et opéras représentés depuis l'origine de ce spectacle « jusqu'à ce jour »¹⁸². Par la suite, Mouhy nous renseigne vaguement sur ses sources, déclarant : « J'ai pris pour guides

¹⁷⁷ J. de Laporte et S.-R.-N. de Chamfort, *Dictionnaire dramatique, contenant l'histoire des théâtres, les règles du genre dramatique, les observations des maîtres les plus célèbres et des réflexions nouvelles sur les spectacles, sur le génie & la conduite de tous les genres, avec les notices des meilleures pièces, le catalogue de tous les drames, & celui des auteurs dramatique*, t. III, Lacombe, Paris, 1776, p. 569.

¹⁷⁸ « La Rivey (Jean de) Champenois, a composé pour le theatre les Jaloux, Le laquais, le Morfondu, les Esprits et les Ecoliers, la Veuve. On lui attribue encore la Néphélocogie ». *Ibid.*, p. 569.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁸⁰ Ch. de Fieux Mouhy (Chevalier de), *Abrégé de l'histoire du théâtre François, depuis son origine jusqu'au premier Juillet de l'année 1780...*, vol. 2, Paris, L. Jorry, 1780.

¹⁸¹ Charles de Fieux Mouhy (Chevalier de), *Tablettes dramatiques contenant l'abrégé de l'histoire du theatre françois, l'établissement des theatres à Paris, un dictionnaire des pièces, et l'abrégé de l'histoire des auteurs et des acteurs*, Paris, Sébastien Jorry, 1752.

¹⁸² *Ibid.*, p. v.

dans les recherches que j'ai faites sur le Théâtre François, les Écrivains qui se sont le plus distingués dans cette partie importante de la Littérature, mais leurs secours ne me suffisant pas, j'ai consulté les Registres de la Comédie, les Comédiens, et les gens du monde les plus éclairés sur cette matière »¹⁸³. Tout porte à croire, donc, que les informations que l'auteur s'apprête à nous livrer sont largement documentées.

Si, dans ses *Tablettes*, Mouhy attribue les comédies des recueils de 1579 et 1611 au même auteur, il semble toutefois avoir hésité quant à l'orthographe de son nom qu'il écrit toujours « P. Larrivey », sauf une fois, pour *Les Ecoliers*, où nous rencontrons « De La Rivey ».

Le choix d'une classification sous forme de tableau a certes l'avantage d'être clair, mais le défaut d'une concision trop importante qui réduit les informations au strict minimum. Pour les pièces de « Larrivey », il ne faudra pas espérer obtenir plus de renseignements que ceux du nom de l'auteur, l'année de représentation, celle de l'édition et un éventuel commentaire.

Ces comédies sont rangées dans les tablettes de l'auteur suivant un ordre alphabétique que nous conserverons pour les évoquer ici. Notons encore que Mouhy est le premier qui se risque à nous instruire sur l'année de représentation des pièces de Larivey. Nous nous demandons d'ailleurs d'où lui proviennent ces informations. Il fixe ainsi à 1611 la date de la représentation et de l'édition de *La Constance*, avant de commenter : « Comédie en 5 actes en vers. Pas trop de vrai-semblance dans l'intrigue, et le dénouement assez mauvais »¹⁸⁴. La pièce des *Ecoliers*, dont l'auteur devient Pierre « De la Rivey », aurait été représentée en 1518¹⁸⁵, et éditée en 1579. Elle fait l'objet d'un jugement favorable : « Comédie en 5 actes en prose, bien faite pour le tems »¹⁸⁶. Il en va de même pour celle des *Esprits*, soi-disant représentée en 1577 et éditée en 1597, puisqu'il déclare : « Comédie en 5 actes en prose. D'un comique plaisant, et bonne pour le tems »¹⁸⁷. *La Fidele*, dont la représentation et l'édition est fixée à 1611, n'a pas la même appréciation : « Comédie en 5 actes en prose, avec un prologue. L'intrigue froide et mal développée »¹⁸⁸. Ce n'est pas le cas des *Jaloux*, pour laquelle nous avons les dates 1578 (représentation) et 1597 (édition) et ce commentaire : « Comédie en 1 acte en prose, avec un prologue. Tirée de *L'Andrienne* et de *L'Eunuque* de Terence. Le sujet bien imaginé et bien rendu pour le tems »¹⁸⁹. Les pièces du *Laquais* et du *Morfondu*, ont les mêmes dates de représentation et d'édition, soit respectivement : 1578 et 1597. Mouhy déclare, au sujet de la première : « Comédie en 5 actes en prose. Première pièce de l'auteur, divertissante et bien faite pour le tems »¹⁹⁰ ; et au sujet de la deuxième : « Comédie en 5 actes en prose. Comique, et bonne pour le tems. On n'a pû indiquer ici que la seconde édition »¹⁹¹. Comme pour *La Constance* et *La Fidele*, la troisième des dernières pièces de Larivey, *Les*

¹⁸³ *Ibid.*, p. VI.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 58.

¹⁸⁵ Cette date, pour le moins surprenante, est probablement une coquille pour 1578.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 79.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 87.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 100.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 122.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 136.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 162.

Tromperies, aurait été représentée et éditée en 1611. D'ailleurs, des trois, c'est celle qui remporte la faveur de Mouhy, puisqu'il affirme : « Comédie en 5 actes en prose. La neuvième de l'auteur, et la meilleure de ses trois dernières »¹⁹². Enfin, celle de *La Vefve*, qui, quoique dernière évoquée, fait partie du premier recueil de l'auteur, pour laquelle Mouhy donne les dates de 1578 (représentation) et 1579 (édition), ainsi que cette note : « Comédie en 5 actes en prose. Plaisante pour le tems. Le comique en est assez bon »¹⁹³.

Plus loin, dans la tablette des « Auteurs peu connus », figure le nom de « La Rivey ». Mais inutile de chercher davantage de renseignements au sujet de notre auteur dans cet ouvrage, nous n'en saurons rien de plus que ces deux phrases :

La Rivey étoit de Troyes en Champagne. La traduction des *huit dernières nuits de Staparole* est le premier ouvrage qui le fit connoître : il est le premier qui ait mis au Théâtre des Pièces de pure invention et qui ait fait des Comédies en Prose ; il en a composé plusieurs qui ont pu le faire admirer dans le tems où il vivoit : il a fait ses trois dernières Pièces en 1611.¹⁹⁴

1780. Charles de Fieux Mouhy (Chevalier de), *l'Abrégé de l'Histoire du Théâtre François*

Comme nous l'avons dit plus haut, en 1780, dans *l'Abrégé de l'Histoire du Théâtre François* de Mouhy, nous retrouvons Jean et Pierre sous la variante orthographique du nom de Larrivey¹⁹⁵. Les sources de Mouhy sont vraisemblablement celles de La Croix du Maine – à en juger par l'affirmation suivante : « né à Troyes en Champagne, se fit d'abord connoître par la traduction des *huit dernières Nuits de Staparole* »¹⁹⁶ –, et Laporte et Clément – comme en témoigne la déclaration : « il fut le premier qui ait mis au Theatre des Pieces de pure invention, et qui les a composées en prose »¹⁹⁷.

En somme, les *Tablettes dramatiques* et *l'Abrégé de l'Histoire du Théâtre François* apparaissent d'une fiabilité bien mince au vu des nombreuses erreurs qu'il contiennent. Louis Morin dira d'ailleurs que les *Tablettes* du chevalier Mouhy « sont pleines d'inexactitudes et d'omissions », et que cet ouvrage « fourmille d'erreurs grossières »¹⁹⁸. Difficile, voire impossible, donc de donner crédit aux dates de représentation des pièces de Larivey évoquées par Mouhy dans ses tablettes, bien qu'un tel renseignement aurait été précieux.

Avant de refermer ce chapitre consacré à la critique du XVIII^e siècle, notons qu'en 1774, Pierre-Jean Grosley sera l'auteur d'une affirmation non fondée qui aura cependant une belle destinée, puisqu'encore aujourd'hui elle fait de nombreux émules. Dans ses *Mémoires historiques*, il évoque en effet la prétendue parenté de Larivey avec la famille florentine des

¹⁹² *Ibid.*, p. 231.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 235.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 45.

¹⁹⁵ Ch. de Fieux Mouhy, *Abrégé de l'Histoire du Théâtre François*, *op. cit.*, pp. 201-202.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 201.

¹⁹⁷ *Ibid.*, pp. 201-202.

¹⁹⁸ L. Morin, *op. cit.*, p. 130.

Giunti dont soi-disant proviendrait son nom¹⁹⁹. Nous ignorons toujours d'où il tire une telle information qui, bien que séduisante, laisse perplexe.

Plus tard, en 1812, dans un autre article qui complète et rectifie le précédent, Grosley a néanmoins le mérite d'avoir le premier mis en évidence, bien que de manière superficielle, la dette de Larivey vis-à-vis de ses devanciers italiens²⁰⁰. En outre, Grosley laisse à supposer que Larivey s'occupait d'astrologie. Pierre Jannet remettra en question cette affirmation en déclarant qu'elle ne repose sur aucune preuve tangible. Grosley reprochera également à Larivey, comme tant d'autres, le caractère obscène de ses pièces. Ainsi écrit-il :

Pierre de L'Arrivey, chanoine de Saint-Etienne de Troyes, était fils d'un des *Giunti*, Florentin venu à Troyes, soit en la compagnie des artistes florentins qui nous ont laissé tant de monuments de leurs études sous Michel-Ange, soit pour y suivre, à l'exemple de plusieurs de ses compatriotes, des affaires de commerce ou de banque. L'Arrivey était versé dans la langue italienne et dans les connaissances astrologiques dont Catherine de Médicis avait apporté le goût en France ; il a traduit plusieurs ouvrages de l'italien, et composé des comédies très-recherchées aujourd'hui par les amateurs du théâtre. Il tirait en même temps des horoscopes, et remplissait les fonctions de greffier de son chapitre. Voyez Desguerrois, page 425^[201]. Ses traductions de l'italien sont 1^o *deux livres de philosophie fabuleuse*, dédiés au vicomte de Paulmy ; Paris, l'Angelier, 1577 ; 2^o *les facétieuses nuits de Straparole* ; Lyon, Rouville, 1577 ; 3^o *six premières comédies françaises* dédiées à François d'Amboise, alors avocat au parlement, et depuis conseiller au parlement de Bretagne ; Paris, 1579 ; 4^o *l'Institution morale du seigneur Alexandre Piccolomini* ; Paris, l'Angelier, 1581 ; 5^o *les Veillées de Barthélemi Arnigio, de la correction des coutumes et des moeurs de la vie humaine*, dédiées à Louis l'Argentier, baron de Chapelaines, bailli de Troyes ; Troyes, Chevillot, 1608 ; 6^o les trois dernières comédies des six imprimées en 1579. Ces dernières ont été imprimées à Troyes chez Chevillot, 1608. Ces comédies sont les premières pièces régulières que la France ait eues en ce genre. A juger de toutes par celles des *Tromperies*, la dernière des trois, publiée par Chevillot, ce sont de simples traductions de l'italien. Ces *Tromperies* offrent une traduction littérale *Degli inganni* de N. Secchi, imprimées, en 1562, par les *Giunti*, et dont Leo Allatius, dans sa dramaturgie, compte dix éditions postérieures. L'Arrivey a rendu cette pièce avec toutes ses longueurs et ses obscénités, se contentant, pour dépayser ses lecteurs, de transporter à Troyes le lieu de la scène.²⁰²

¹⁹⁹ P.-J. Grosley, *Mémoires historiques et critiques pour l'histoire de Troyes*, t. I, Paris, Veuve Duchesne, 1774, p. 419. Cette brève notice ne donne guère de renseignements.

²⁰⁰ P.-J. Grosley, *Œuvres inédites*, vol. 1, éd. L. M. Patris-Debreuil, Paris, C.-F. Patris, 1812, pp. 19-21 (chap. intitulé : « Mémoires pour servir à l'histoire des Troyens célèbres »). Mis à part la pièce des *Tromperies*, dont on apprend qu'elle est la traduction de la pièce de N. Secchi, nous ne savons rien des autres sources italiennes du Champenois.

²⁰¹ Dans son *Tableau historique et critique* Sainte-Beuve, déclare : « Des Guerrois, le dévot chroniqueur, dans ses Saints de Troyes, page 424, mentionne en effet, à la date du dimanche 20 novembre 1605, la translation d'une *côte du corps de saint Aventin*, de laquelle *côte* l'église de Saint-Etienne voulut bien se dessaisir en faveur d'une autre paroisse; et en fut fait un *procès-verbal signé par Larivey, chanoine du dit Saint-Etienne* » (voir Sainte-Beuve, *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au seizième siècle*, vol. 1, Paris, Charpentier, 1843, note 1, p. 233).

²⁰² P.-J. Grosley, *op. cit.*, pp. 19-21.

En conclusion, le XVIII^e siècle est celui de la confusion entre Jean et Pierre de Larivey. Les *Anales dramatiques, ou Dictionnaire général des théâtres* de Babault, en 1810, est le dernier ouvrage dans lequel figure cette erreur qui aura perduré près d'un siècle. Nous nuancerons légèrement les propos de MacGillivray, qui affirme que ces auteurs du XVIII^e siècle (Parfaict, Goujet, Maupoint, Beauchamps, Leris et Essarts) ne donnent aucune information concernant la production dramatique de Larivey²⁰³, en reconnaissant à Parfaict le mérite d'avoir tenté une approche un peu plus détaillée de l'auteur et de son œuvre. S'il est vrai que les informations livrées par ces auteurs font défaut – nous pourrions d'ailleurs généraliser et étendre cette critique à l'ensemble des auteurs du XVII^e –, certains se sont malgré tout distingués par leur volonté de cerner plus spécifiquement notre personnage et l'ensemble de sa production dramatique. En effet, les résumés de chacune de ses pièces par les frères Parfaict ou de La Vallière prouvent que ces critiques en avaient une connaissance personnelle.

1.4.1.4. XIX^e siècle

1804. Jean-Baptiste-Antoine Suard, *Mélanges de littérature*

Dans ses *Mélanges de littérature*, publiés au début du XIX^e siècle, Suard fait une critique très élogieuse de Larivey, saluant tour à tour l'originalité de son théâtre, qui le distingue des autres auteurs de son époque et en fait le digne précurseur de Molière et Regnard, la vitalité de ses œuvres – digne héritage de Plaute –, ou la délicatesse avec laquelle il traite les mœurs qui dans ses pièces sont, dit-il « peut-être un peu moins mauvaises que celles de nos premières comédies »²⁰⁴. En somme, il s'agit pour lui, du « meilleur auteur comique du seizième siècle, qui vivait dans le même tems que Garnier, et qui, l'un des premiers, donna l'exemple d'écrire la comédie en prose, tandis que Garnier, dans ses tragédies, réglait, pour la haute poésie, l'ordre des rimes masculines et féminines »²⁰⁵. L'un dans le genre tragique et l'autre dans le genre comique, Larivey comme Garnier ont concentré leurs efforts sur la langue.

Suard choisit la comédie des *Esprits* pour illustrer l'affirmation suivante : « Ceux de nos auteurs comiques qui ont imité Térence, renferment dans une de leurs pièces de quoi fournir à trois ou quatre des nôtres ». Aussi, nous en trouvons un résumé et une analyse succincte qui tend à montrer la dette de Molière envers Larivey dans ses pièces *L'École des maris* et *L'Avare*, ou de Regnard dans *Le Retour Imprévu*. Enfin, une synthèse sur l'ensemble de la production comique de notre auteur permet de dégager les grandes lignes de son théâtre et ses particularités. Suard déclare :

La Rivey a fait huit autres comédies, la plupart assez bien conduites ; on en trouve même une ou deux dont l'intrigue est plus simple et peut-être meilleure qu'il ne semblait appartenir à ce tems-là. On voit en tout que cet auteur a commencé à deviner le véritable genre de la comédie ; s'il ne s'est approché que de bien loin de la comédie de caractère, du moins s'est-il passablement tiré des pièces d'intrigue, dans lesquelles il a quelquefois

²⁰³ J. MacGillivray, *Life and works of Pierre de Larivey*, Leipzig, Frankenstein and Wagner, 1889, p. 3.

²⁰⁴ J.-B.-A. Suard, *Mélanges de littérature*, vol. 4, Paris, Dentu, 1804, pp. 100-101.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 101.

substitué des ruses adroites et spirituelles à ce fatras de déguisemens, de surprises et de reconnaissances, dont le goût régnait alors et se conserva encore long-tems après lui ; comme on le voit dans les premières pièces de Molière, et dans la plupart de ses dénouemens.

Quant aux mœurs des comédies de la Rivey, elles sont peut-être un peu moins mauvaises que celles de nos premières comédies. Dans aucunes de ces pièces, ni même dans celles qui parurent à la même époque, c'est-à-dire depuis 1570 jusque vers 1600, on ne trouve rien de semblable à *L'Eugène* de Jodelle, dont toute l'intrigue roule sur les amours d'un ecclésiastique et d'une femme mariée. Il paraît que les ecclésiastiques n'étaient plus représentés sur la scène, du moins comme personnages comiques. Pour les femmes mariées, il faut avouer qu'on ne les montre pas en général comme des modèles de vertu ; ce qu'il y a même de plaisant, c'est que dans tout notre ancien théâtre on peut remarquer que les maris sont toujours punis des infidélités qu'ils veulent faire à leurs femmes, et que les femmes ne le sont jamais des tours qu'elles jouent effectivement à leurs maris. Mais ces intrigues ne sont en général qu'épisodiques, et l'intérêt principal de la pièce porte presque toujours sur des personnes libres, qui, à la vérité, usent de leur liberté dans toute l'étendue qu'on peut donner à ce mot. Cependant la Rivey avait enfin imaginé, pour marier des amans, d'autres moyens que de les faire surprendre ensemble. Par exemple, dans la comédie du *Morfondu*, une de ses meilleures pièces, où il s'agit de dégoûter un vieillard amoureux, de la jeune personne qu'il est prêt d'épouser, et qui, comme de raison, en aime un autre, une suivante, de concert avec la mère de Lucrèce, c'est le nom de la jeune personne, prend les habits de sa jeune maîtresse, et sous ce déguisement, fait accroire au prétendu que celle-ci reçoit la nuit son amant dans sa chambre. C'est un exemple rare de délicatesse pour ce tems-là. On avait, au reste, remplacé l'extrême immoralité par une grossièreté de ton difficile à concevoir, ou plutôt que l'on concevra sans peine, quand on pensera qu'il n'est presque pas une comédie du seizième siècle où il ne se trouve une courtisane, et qui ne soit conduite par deux ou trois intrigans, auxquels on ne donne pas toujours un nom aussi honnête. Dans le siècle suivant, la liberté des mœurs et du langage fit place à celle des manières, qui d'ailleurs se faisait déjà remarquer au tems dont je parle: on s'embrassait continuellement sur le théâtre ; ce naturel caressant avait passé jusqu'aux héros, et surtout aux héroïnes de tragédie [...] Ce genre de dialogue, plus naturel que décent, demandait peu d'esprit et d'imagination ; aussi était-il fort à l'usage des auteurs de pastorales. Le goût de cette espèce de poëme commençait à se répandre beaucoup à la fin du seizième siècle, qui a aussi donné naissance au célèbre et ennuyeux roman de *L'Astrée*. Ceux qui l'ont lu peuvent facilement juger du fond des pastorales de ce tems, qui toutes au reste ont plus ou moins de ressemblance avec le *Pastor Fido*. Ce sont partout des combats contre des bêtes féroces, des enlèvements, des enchantemens, des sacrifices à Vénus et à Diane —, un Thyrrène amoureux d'une *Aminte*, qui de son côté aime *Coridon*...²⁰⁶

Là encore, nous retrouvons la même critique que les frères Parfaict au sujet de la comédie de caractères à laquelle Larivey, qui exploite davantage la comédie d'intrigue, a toutefois commencé à donner vie.

²⁰⁶ *Ibid.*, pp. 104-107.

1810. Nicolas Amable Germain Debray, *Tablettes biographiques des écrivains français*

Si certaines critiques, comme Suard, ont célébré le théâtre de Larivey, d'autres l'ont boudé ou en ont carrément fait l'impasse. C'est notamment le cas des *Tablettes biographiques des écrivains français* de Nicolas-Amable-Germain Debray²⁰⁷, ouvrage publié en 1810 dans lequel nous nous étonnons de n'y rien lire au sujet de notre dramaturge. À en juger par l'avis de l'éditeur, dans lequel celui-ci déclare que les ouvrages qui n'y figurent pas sont ceux qui, d'après lui, n'étaient pas digne d'intérêt²⁰⁸, force est d'en déduire que la critique jugeait le théâtre de Larivey comme étant dépourvu de valeur.

1810. Babault, *Annales dramatiques, ou Dictionnaire général des théâtres*

Mais faut-il préférer la courte notice des *Annales dramatiques* de Babault qui, en trois phrases et sous le nom de Jean de La Rivey, reprend les erreurs et redites que nous venons de parcourir²⁰⁹? En effet, il est simplement dit que cet auteur serait à l'origine des six premières comédies et de la *Nephelococugie*²¹⁰. Babault ajoute par ailleurs qu'il « est le premier qui ait composé des pièces de pure invention, et des comédies en prose »²¹¹. Rien, cependant, au sujet des trois dernières comédies et de Pierre de Larivey.

1812. Pierre-Jean Grosley, *Œuvres inédites, Mémoires sur les Troyens célèbres*

Depuis au moins 1812 (Pierre-Jean Grosley²¹²), nous savons que Larivey n'est pas l'inventeur de ses pièces. Johann G. T. Graesse se plaira plus tard à le souligner, dans son *Trésor des livres rares et précieux ou Nouveau dictionnaire bibliographique* (1863), à travers une courte présentation dans laquelle il semble reprocher à Larivey d'avoir repris les comédies d'autres auteurs italiens qu'il cite²¹³. En revanche, il refuse de lui attribuer les deux prophéties dont Grosley en faisait l'auteur en 1812²¹⁴.

1819. Louis-Gabriel Michaud, *Biographie universelle*

²⁰⁷ N.-A.-G. Debray, A.-É.-N. Fantin Desodoards, *Tablettes biographiques des écrivains français, depuis la renaissance des lettres, jusqu'à ce jour*, Paris, Librairie de G.A. Debray, 1810.

²⁰⁸ Il déclare en effet : « Mon but n'a pas été de faire connaître les livres rares, précieux et singuliers, mais les bons ouvrages, les livres utiles, et j'ai évité de citer ceux qui, en ne jouissant d'aucune considération, sont de peu de valeur » (*ibid.*, p. 6).

²⁰⁹ Babault, A.-P.-F. Ménégaud et autres, *Annales dramatiques, ou Dictionnaire général des théâtres*, t. V, Paris, Babault, 1810, p. 301. C'est vrai qu'il faudra attendre 1812 pour qu'avec Grosley la lumière soit faite sur ce point.

²¹⁰ Cette erreur de Du Verdier avait pourtant été corrigée par Rigoley de Juvigny (Voir *Les Bibliothèques françaises de La Croix-du-Maine et de Du Verdier, op. cit.*, p. 291).

²¹¹ *Ibid.*, p. 301.

²¹² P.-J. Grosley, *Œuvres inédites, op. cit.*, pp. 19-21.

²¹³ J. G. T. Graesse, *Trésor des livres rares et précieux ou Nouveau dictionnaire bibliographique*, vol. 2, Dresde, Rudolf Kuntze, 1863.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 107. Il s'agit des deux prophéties suivantes : *Six centuries des prédictions de Pierre de Larivey, ci devant nommé Claude Morel...*, Lyon, Claude Chastelard, 1623 ; *Prédictions et pronostications générales pour dix-neuf ans des choses plus mémorables...*, Troyes, J. Oudot, [s.d.]

Michaud, quant à lui, semble hésiter à ôter à Larivey la part de créativité qu'il voyait en lui et a bien du mal à accepter ses sources italiennes. Sans doute parce qu'il n'en a pas eu connaissance, ou bien encore parce cela signifierait nécessairement amoindrir son talent. Or son intention étant de rendre hommage à ce grand dramaturge, il offre au lecteur une notice élogieuse de Larivey dans sa *Biographie universelle*²¹⁵. Ses sources sont celles de Grosley, La Croix du Maine, Maupoint et La Vallière. C'est en effet à la suite de Grosley qu'il déclare que son nom serait une francisation de celui des « Giunti », famille Florentine dont il serait le descendant. La notice est flatteuse et salue son talent de créateur, faisant de Larivey :

[...] l'un des anciens poètes dramatiques français les plus estimables [...] Il fut l'un des premiers parmi nous à sentir que la comédie doit être la peinture de mœurs réelles, et que son but est de corriger par le ridicule. Il avait fait une étude particulière des auteurs comiques grecs, latins et italiens; et ce fut à leur exemple qu'il se hasarda de composer des comédies en prose de son invention, dont l'action se passe en France.²¹⁶

Bien que, nous l'avons vu plus haut, les sources italiennes des comédies du Champenois soient désormais connues, Michaud considère encore Larivey comme le vrai inventeur de ses pièces. En témoigne l'exemple donné du *Laquais*, dont il est précisé qu'elle est une imitation du *Ragazzo* de Louis Dolce. On pourrait donc se demander si Michaud a lu les *Mémoires* de Grosley de 1812, dont nous avons déjà parlé. Michaud dénonce par ailleurs l'erreur de Maupoint, qui distingue deux Larivey, Jean et Pierre ; erreur que l'on retrouvera dans de nombreux autres ouvrages, notamment dans les *Anecdotes dramatiques* de Laporte. Il insiste donc sur le fait qu'il n'y ait qu'un seul auteur des six premières et trois dernières comédies de 1579 et 1611, et souligne d'ailleurs la rareté du second volume comprenant les trois dernières comédies qu'il explique par sa seule édition de 1611.

Michaud propose une présentation générale et sommaire du théâtre de Larivey et reproche principalement à ses comédies la vision peu élogieuse de la société qu'elles mettent en scène et la familiarité, voire les obscénités, de son langage. Aussi, dit-il :

Les sujets qu'il a traités ne sont pas faits pour donner une idée favorable des mœurs de son temps. On ne voit dans toutes ses pièces que des vieillards ou des maris trompés, des femmes et des filles perdues, des valets traîtres et fripons. Le dialogue ne manque ni de naturel, ni de vivacité ; mais il est rempli d'expressions grossières, indécentes, qui révolteraient aujourd'hui les spectateurs les moins délicats.²¹⁷

Après La Vallière et Grosley, c'est là l'une des premières critiques à l'encontre du langage jugé trop populaire et grivois du théâtre de notre Champenois, en décalage avec les canons de la littérature de l'époque de ces critiques. C'est, de manière générale, l'immoralité des pièces qui est ici dénoncée.

²¹⁵ *Biographie universelle, ancienne et moderne, ou histoire, par ordre alphabétique, de la vie publique et privée de tous les hommes qui se sont distingués par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus ou leurs crimes*, sous la dir. de M. Michaud, vol. 23, Paris, L. G. Michaud, 1819, p. 391.

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 392.

Michaud renvoie par la suite à la lecture de la *Bibliothèque du théâtre français* du duc de La Vallière qui, dit-il, « suffira pour donner une idée de l'intrigue et de la marche de ces comédies, dont la lecture est encore très amusante »²¹⁸, puis rappelle la dette que de grands auteurs comme Molière ou Regnard ont envers Larivey auquel ils « ont puisé sans scrupule »²¹⁹, avant de nous en donner la bibliographie. Ce sont, pour ce faire, les ouvrages de La Croix du Maine et de Du Verdier qui ont été consultés ; l'auteur tente toutefois d'enrichir ses sources en donnant d'autres détails concernant les œuvres du dramaturge.

On pourrait reprocher à Michaud de ne livrer qu'une synthèse bien agencée de sources choisies avec soin, mais ce serait lui ôter le mérite d'avoir su dégager la part de vrai – ou du moins de renseignements objectifs –, dans une somme d'informations souvent douteuses, et prendre position par rapport à la tradition critique précédente qu'il ne suit donc pas aveuglément : en témoigne, par exemple, le problème de la confusion entre Jean et Pierre de Larivey. Les quelques affirmations citées ci-dessus prouvent également que l'auteur a une vision d'ensemble et un jugement personnels des comédies de Larivey. Ces éléments sont toutefois encore lacunaires et nous nous demandons s'il est possible d'aller plus loin dans la révélation de nouveaux renseignements qui permettraient de dépasser ce point de stagnation dans lequel nous nous trouvons. Nous aimerions en découvrir d'avantage sur notre auteur. Il faudra attendre les lumières du XX^e siècle pour cela. Pour ce qui est de ce XIX^e siècle, l'impression, jusqu'ici, est celle d'un oscillement entre deux types de critiques : l'une, plutôt objective et prudente, qui avance lentement dans la connaissance de cet auteur mystérieux, et l'autre, enchaînée à des erreurs qu'elle traîne inlassablement comme des boulets.

Nous pouvons dire qu'un véritable tournant dans l'avancée des travaux critiques sur Larivey a été la découverte des sources italiennes de ses pièces. Il est d'ailleurs surprenant que celle-ci ait été une surprise pour la critique qui accuse alors Larivey d'avoir voulu endosser le masque de l'auteur original, faisant croire qu'il innovait, ne citant de modèles autres que Plaute et Térence pour la composition de ses œuvres. En effet, le Champenois, dont on ne peut pas vraiment dire qu'il ait voulu s'approprier ses modèles en se targuant d'en être l'inventeur, n'a jamais caché complètement ses sources, et a même plutôt voulu mettre sur la piste des œuvres originales, semble-t-il, puisqu'il déclarait, dès la dédicace à Amboise de son premier recueil de 1579, que son ouvrage avait été « *basty à la moderne, et sur le patron de plusieurs bons auteurs Italiens, comme Laurens de Medicis, pere du Pape Leon dixieme, François Grassin, Vincent Gabian, Jherosme Razzi, Nicolas Bonnepart, Loys Dolce, et autres qui ont autant acquis de reputation en leur vivant...* ». Comme on peut le voir, il n'est pas loin de donner la liste complète des auteurs dont il reprend les pièces. Peut-être les prologues de chacune des comédies de Larivey ont-ils induits en erreur, ne rappelant à aucun moment l'original italien dont elles sont l'adaptation. Il ne fait en tout cas aucun doute que la critique a eu une compréhension fautive du travail de traducteur et d'adaptateur d'auteurs tels que Larivey, et de la perception de l'italianisme et de l'anti-italianisme au XVI^e siècle²²⁰.

²¹⁸ *Ibidem.*

²¹⁹ *Ibidem.*

²²⁰ Voir à ce sujet l'ouvrage de J. Balsamo, *Les Rencontres des Muses. Italianisme et anti-italianisme dans les lettres françaises de la fin du XVI^e siècle*, Genève-Paris, Slatkine, 1992.

Quoi qu'il en soit, après la leçon de Grosley, en 1812, il faudra attendre le milieu du XIX^e siècle pour que l'on cesse de le considérer comme un auteur original. Il a donc, sans doute malgré lui, fait des dupes, et on l'a longtemps perçu comme le vrai auteur de ses comédies. Or cet acte, prudent sans doute, ou, dirons-nous encore, stratégique²²¹, a été dénoncé comme véritable supercherie de la part des critiques les moins tolérantes, qui réduisaient alors le travail de notre auteur à la simple traduction de ses modèles italiens, rien de plus. Ainsi, la pièce des *Esprits*, selon eux, n'apparaissait plus que comme la simple copie de celle de Lorenzino de' Medici : l'*Aridosia*. Les jugements divergent pourtant, et on hésite parfois à caractériser l'œuvre de Larivey dans ce qu'elle a de génial et d'original, bien que l'on sente en lui l'un des précurseurs du genre comique et l'annonciateur en cela de Molière. En témoigne la suite de ce bilan non exhaustif de ce qu'on pu dire les critiques de la fin du XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui.

1.4.2. Synthèse des travaux réalisés depuis la fin du XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui

1.4.2.1. Les critiques du XIX^e siècle

De manière générale, les critiques du XIX^e siècle condamnent les obscénités des pièces du seizième siècle. Aussi insistent-elles lourdement sur le caractère immoral et licencieux des pièces de notre auteur, dont est blâmé la débauche des mœurs. Ces accusations trahissent-elles un certain "puritanisme" du XIX^e siècle ?

1828. Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Tableau historique et critique*

En 1828, dans son *Tableau historique et critique de la Poésie française et du Théâtre français au XVI^e siècle*, Sainte-Beuve dresse un portrait pour le moins curieux de notre auteur, célébrant à la fois son talent et ses limites²²². C'est tout d'abord celui d'un précurseur à l'avant-garde qui inspirera et montrera la marche à suivre à Molière qui est salué, outre que pour le choix de la prose dans ses comédies²²³, notamment pour « la fécondité de ses plans, la complication de ses imbroglios, ses saillies vives et franches, et une certaine verve rapide, abondante, parfois épaisse, qui tient à la fois de Plaute et de Rabelais »²²⁴. Mais pour Sainte-Beuve, ces qualités concernent surtout les premières comédies qu'il juge comme étant nettement supérieures à celles de 1611. À ces dernières, il reproche en effet non seulement les recours exagérés aux scènes de nuits, aux travestissements, aux surprises et aux scènes de reconnaissance, mais encore et surtout en dénonce principalement l'obscénité, défaut majeur selon lui. Bien qu'il critique Larivey pour son langage peu élevé et sa morale plus que

²²¹ C'est certainement moins pour s'approprier des œuvres qui ne lui appartenaient pas que pour ne pas être accusé de prôner le modèle italien, Larivey voulant faire de la langue française une langue comique à part entière, justement émancipée de son modèle italien. Nous le verrons au cours de notre analyse.

²²² Ch.-Augustin Sainte-Beuve, *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au seizième siècle*, Paris, A. Sautet, 1828, pp. 278-293. Cet ouvrage sera réédité en 1843.

²²³ *Ibid.*, pp. 278-279.

²²⁴ *Ibid.*, p. 280.

douteuse²²⁵, Sainte-Beuve modère son jugement, et concède que ces “tâches rebutantes” sont imputables à la plupart des écrivains de ce siècle reconnaissant que « Larivey mérite, après l’auteur de *Patelin*, d’être regardé comme le plus comique et le plus facétieux de notre vieux théâtre »²²⁶. Plus loin, il dira encore, à propos des *Esprits*, dont il vient de faire un résumé agrémenté de quelques répliques : « Dans ces seuls mots : “Il sera plus riche que moi ! – O Dieu, ce sont tous les mêmes !” il y a un accent d’avarice, une naïveté de passion, une science de la nature humaine, qui suffirait pour déceler en Larivey un auteur comique d’un ordre éminent »²²⁷. Il ajoute cependant : « Mais tout supérieur qu’il était pour son siècle, il ne poussa pas le talent jusqu’au génie ; et comme aucun génie n’avait encore frayé la route, ce talent eut peine à se faire jour, et défailloit fréquemment. Venu après Molière, Larivey aurait sans doute égalé Regnard, et il ne fut que le premier des bouffons »²²⁸. Nous ne pouvions nous dispenser de citer ces quelques lignes qui résument si bien la pensée de l’auteur : celle-ci marquera d’ailleurs les esprits et influencera par la suite d’autres critiques. Sainte-Beuve attribue donc certaines qualités à Larivey en tant qu’auteur, mais n’en fait pas un génie, et au final nous avons l’impression qu’il retombe pitoyablement au rang minable de simple amuseur des grands.

Il est à noter qu’au moment où il écrit son *Tableau historique*, en 1828, Sainte-Beuve ne connaît apparemment pas les sources italiennes de Larivey, puisqu’il nous dit, concernant la pièce des *Esprits* dont il parle plus volontiers – afin de mieux la rapprocher de *L’Avare* de Molière dans une étude comparative à laquelle d’autres critiques se sont livrés avant lui, nous l’avons vu plus haut –, qu’elle est imitée de Plaute et Térence, sans évoquer Lorenzino de’ Medici. Or dans cette pièce, ajoute-t-il, « l’imitateur a su mettre assez du sien pour être imité lui-même par Regnard et Molière »²²⁹. Sainte-Beuve se plaît d’ailleurs à mettre en évidence, à partir de l’analyse de Suard, certains de ces éléments qui permettent d’établir un rapprochement entre *Les Esprits* et *L’Avare*, en citant quelques passages de la comédie de notre Champenois.

Sainte-Beuve revoit par la suite son texte et, dans l’édition de 1843, l’enrichit d’une note assez intéressante prouvant qu’il a lu Grosley²³⁰. Ainsi, une citation de Grosley lui fait tirer la conclusion d’une paternité italienne de ses pièces : celles-ci devraient en effet beaucoup à ces sources transalpines. Cependant, à part la pièce des *Inganni* de Niccolò Secchi (1562), dont il est dit que Larivey propose une traduction littérale sous le titre des *Tromperies* (1611), les modèles de l’auteur ne sont pas clairement mis en évidence. Sainte-Beuve n’approfondit pas la

²²⁵ Sainte-Beuve illustre cette dépravation des mœurs omniprésente par l’exemple des personnages adjouvants qui débrouillent les intrigues, immoraux tant par leurs actions que par leur langage, et affirme que le langage de Larivey est en fait à la hauteur de l’immoralité de ses personnages et que l’auteur, conscient, s’en excuse d’ailleurs auprès des honnêtes gens dans son prologue cité, pp. 280-281.

²²⁶ *Ibid.*, p. 281.

²²⁷ *Ibid.*, p. 293.

²²⁸ Pour les citations, voir Sainte-Beuve, *Tableau historique et critique de la Poésie française et du Théâtre français au seizième siècle*, Paris, A. Sautet, 1828, pp. 278-293. Ici, notamment, p. 293.

²²⁹ *Ibid.*, p. 281.

²³⁰ Ch.-Augustin Sainte-Beuve, *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au seizième siècle*, vol. 1, Charpentier, Paris, 1843, note 1, pp. 233-234. La notice sur Larivey concerne les pages 221-234.

question, bien qu'il en arrive à la conclusion suivante, dans laquelle on ressent toute l'amertume de qui vient de démasquer un faussaire autrefois perçu comme dramaturge génial et original :

Ainsi tout s'explique ; ce facétieux chanoine, La Rivey ou L'Arrivey (sans aucun doute *l'Arrivé, Advena, Giunto*), sous son faux air champenois, était simplement un enfant italien, comme Charles D'Orléans, en son temps, était fils d'une Milanaise ; cela, d'un trait, arrange bien des choses. Il n'eut qu'à puiser pour ses gaietés dans la littérature paternelle et dans la librairie en quelque sorte domestique ; cette source commode le rendit à l'instant supérieur en son genre à ses contemporains. Il le faut confesser humblement, nous retrouvons partout l'imitation à nos origines : ici, à chaque pas, c'est l'Italie ; plus tard, ce sera l'Espagne pour *Le menteur*, pour *le Cid*, imités eux-mêmes et quasi traduits.²³¹

Par ces phrases, Sainte-Beuve suggère que le talent de Larivey se réduit à bien peu de choses et qu'il n'a de mérite que d'avoir su sélectionner des sources qui lui étaient familières et facilement accessibles : il n'aurait eu qu'à introduire en France des nouveautés venues de ses pairs. Un jugement pénalisant et extrêmement limitant pour la renommée de Larivey qui s'étiole progressivement. Déclarant ne pouvoir « s'empêcher de noter encore une singularité sur Larivey », qu'il rapproche de Béroalde de Verville, chanoine de Saint-Gatien de Tours, Sainte-Beuve s'étonne de ce que Larivey passe d'une littérature jugée licencieuse à des ouvrages d'édification avec une facilité déconcertante en ces termes :

En 1604, on publia de lui *les trois Livres de l'Humanité de Jésus-Christ*, traduits de l'Italien; il se faisait déjà vieux ; c'était un ouvrage d'édification ; on le crut revenu de Straparole au pied de la Croix. Les distiques et sonnets d'éloges en tête du volume le prennent sur ce ton [...]. Mais peu d'années après, retrouvant dans son tiroir ses dernières comédies, il n'y tint pas et les expédia à Paris à son ami François d'Amboise, pour que celui-ci s'en fit le parrain [...]. Trois de ses dernières comédies parurent donc en 1611.²³²

On peut regretter que Sainte-Beuve ne se soit attardé que sur l'exemple des *Esprits*, dont il cite notamment le passage savoureux de la bourse volée au vieux Séverin. Cette attention s'explique par l'intérêt et la reprise qu'en fait Molière lui-même dans *L'Avare*²³³, très flatteur pour Larivey. Sainte-Beuve a sans doute perçu certains aspects du théâtre de Larivey qui en font toute son originalité et sa grandeur, mais son étude ne tient pas compte de l'ensemble de la production comique de Larivey et s'avère donc réductrice et quelque peu hâtive. Les pièces ne sont pas analysées, et les modèles italiens à peine mentionnés. Sa notice, quoiqu'intéressante est donc bien loin de donner une vision complète et objective du théâtre de notre auteur qui semble avoir perdu de son intérêt.

1848. Philarète Chasles, *Études sur le seizième siècle en France*

²³¹ *Ibid.*, p. 234.

²³² *Ibidem.*

²³³ Sainte-Beuve montre bien ce que Molière doit à Larivey pour son *Avare*, mais il n'est pas le premier à le faire. D'autres critiques, tels les frères Parfaict ou Suard, avaient déjà établi des rapprochements entre les deux auteurs (voir Frères Parfaict, *Histoire du théâtre français*, *op. cit.* ; et J.-B.-A. Suard, *Mélanges de littérature*, *op. cit.*).

En 1876, s'exprimant à peu de chose près dans les mêmes termes élogieux, Philarète Chasles ne reproche nullement à Larivey ce qu'il doit à ses modèles. Il remarque que ses pièces « ne manquent ni de sel, ni de vérité dans l'observation, ni surtout de force dans l'intrigue »²³⁴, et en apprécie particulièrement la vivacité du mouvement et la langue. Aussi déclare-t-il : « Le mouvement en est vif, mais au dépens de l'observation réelle des mœurs et des hommes. Le dialogue de Larivey est naturel ; et le vieux génie italien se montre chez lui sous des traits souvent heureux »²³⁵. Pour l'auteur, les meilleurs de « ses drames la plupart imités de l'italien » sont « des traductions de l'Arioste et de Buonaparte »²³⁶.

Il reprend lui aussi la thèse de Grosley et fait de Larivey un Italien de la famille des « Juntas », dont le nom « Pietro Giunto » serait devenu « Pierre l'Arrivey » lors de son arrivée en Champagne où il se serait installé. Cet article reste très succinct et nous n'apprenons rien de plus sur notre auteur.

1852. Charles Léopold Louandre, *Œuvres complètes de Molière*

En 1852, dans le précis de l'histoire du théâtre en France des *Œuvres complètes de Molière*, Louandre ne s'attarde, lui aussi, sur notre auteur que l'espace d'un paragraphe qui ressemble vaguement à celui rédigé par Sainte-Beuve²³⁷. Ici encore, le jugement oscille entre l'éloge respectueux – « un seul écrivain, Pierre de Larivey [...] mérite véritablement, à cette époque, le nom d'auteur comique »²³⁸ –, et le regret que la grandeur de ce véritable auteur comique soit toutefois ternie par « l'effronterie des mœurs » mises en scène²³⁹. Encore une fois, la pièce des *Esprits* est, de toutes, celle qui remporte le plus de suffrages puisqu'elle est considérée comme « la meilleure de notre vieux répertoire, après la farce de *Patelin* »²⁴⁰. Rien de plus ne sera ajouté, ci ce n'est, plus loin, cette petite affirmation, semblable au discours de Sainte-Beuve, sur l'une des particularités du théâtre de Larivey : « Il y a dans Larivey une force comique parfois saisissante, beaucoup de verve et d'esprit... »²⁴¹.

1855. Pierre Jannet, *Ancien Théâtre français*

²³⁴ Ph. Chasles, *Études sur le seizième siècle en France ; précédées d'une Histoire de la littérature et de la langue française de 1470 à 1610*, Paris, Amyot, 1848, pp. 203-204.

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ *Ibid.*, p. 203.

²³⁷ Ch. L. Louandre, *Œuvres complètes de Molière*, vol. 1, Paris, Charpentier, 1852, p. xxii. Nous songeons au paragraphe d'introduction aux quelques pages que Sainte-Beuve consacre par la suite à Larivey (voir Ch.-A. Sainte-Beuve, *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au seizième siècle*, vol. 1, Charpentier, Paris, 1843, pp. 221-234.).

²³⁸ « Un seul écrivain, Pierre de Larivey, astrologue, chanoine de Saint-Etienne de Troyes, qui vivait dans la seconde moitié du seizième siècle, mérite véritablement, à cette époque, le nom d'auteur comique, et ce qui justifie cet éloge, c'est qu'il a été imité par Molière et Regnard », déclare-t-il après avoir reproduit l'extrait suivant tiré des *Mélanges de littérature* de Suard (vol. I, p. 82) : « Si peu de comique dans la comédie et de grandeur dans la tragédie laissent facilement concevoir qu'on peut se livrer aux deux genres sans posséder beaucoup de génie ou de talent ; aussi, presque tous les tragiques de ce temps-là furent-ils auteurs de comédies » (*ibid.*, p. xxii).

²³⁹ *Ibidem*.

²⁴⁰ *Ibidem*.

²⁴¹ *Ibid.*, p. xxv.

Le jugement paradoxal de Sainte-Beuve, n'est guère démenti par Jannet qui, bien qu'il semble vouloir redonner la place d'honneur qui lui revient dans le panorama théâtral comique de la seconde moitié du XVI^e siècle, ne reconnaît en Larivey rien de bien exceptionnel, mis à part ses qualités de bon adaptateur, et son apparente fantaisie.

Dans l'« Avertissement du libraire » de son *Ancien Théâtre françois*, en 1855, Jannet affirme que :

Larivey ne composoit pas et ne traduisoit pas : il arrangeoit. Il prenait le plan d'une pièce, et le modifioit à sa fantaisie ; il changeoit le lieu de la scène, souvent le nom des personnages, les évènements, de manière à rendre les pièces intéressantes pour le public françois. Parfois il supprimoit des scènes et des rôles, surtout des rôles de femmes : il ajoutoit rarement. Quant au dialogue, il le traduisoit presque toujours fidèlement, en ayant soin cependant de le franciser autant que possible, tirant grand parti pour cela des locutions proverbiales et populaires.²⁴²

Bien qu'il soutienne qu'il ne faisait ni œuvre de traducteur ou de compositeur, puisqu'il arrangeait, Jannet semble pourtant souligner un certain attachement quant à l'œuvre originale, en ce sens qu'il traduisait le dialogue « presque toujours fidèlement... »²⁴³. Il prend toutefois le soin de moduler son appréciation grâce à de nombreux adverbes (« souvent » ; « rarement » ; « presque toujours » ...) qui laissent une porte ouverte à d'autres affirmations, sans pour autant détruire son discours. Jannet ne voit donc pas tant Larivey comme un imitateur, mais bien comme un traducteur qui s'accorde toutefois quelques libertés par rapport aux pièces italiennes qu'il francise et adapte légèrement. S'il a l'honneur de figurer dans son *Ancien théâtre français*, c'est parce qu'il lui reconnaît malgré tout le mérite d'arriver à rester original, notamment au travers de son écriture et la qualité de son style, tout en n'étant qu'un simple copiste et arrangeur, ce qui est assez curieux. Et c'est bien là le point le plus important et novateur apporté dans cette critique : certes, Jannet ne l'a guère développé, mais il a entrevu le premier l'importance de la langue chez Larivey, une vraie porte ouverte aux futures recherches.

Ces quelques lignes sur Larivey ne sont donc pas encore les plus réductrices. Nous pourrions même dire que Jannet a perçu là les prémices de ce que vont découvrir d'autres chercheurs au sujet de notre auteur. Notons aussi que contrairement à tant d'autres critiques qui ont suivi la séduisante thèse de Grosley quant à la prétendue origine italienne de notre auteur, Jannet, prudent, remet en cause de telles affirmations en rappelant qu'elles ne reposent sur aucune preuve.

1862. Émile Chasles, *La Comédie en France au XVI^e siècle*

²⁴² Voir l'« Avertissement du libraire » du tome V de l'*Ancien théâtre françois* (éd. Viollet le Duc, Paris, P. Jannet, t. V à VII, 1855, p. XVII). Les tomes V, VI et VII (en partie) de cette collection sont consacrés à la réédition du théâtre complet de Larivey. Le tome V comprend : *Le Laquais*, tiré du *Ragazzo* de Lodovico Dolce ; *La Veuve*, de *La Vedova* de Nicolo Buonaparte ; *Les Esprits*, de *L'Aridosio* de Lorenzino de Médicis et *Le Morfondu*, de *La Gelosia* d'Anton Francesco Grazzini. Le tome VI : *Les Jaloux*, tirés de *I Gelosi* de Vincent Gabbiani ; *Les Ecoliers*, de *La Zecca* de Girolamo Razzi ; *La Constance*, de *La Costanza* du même Razzi ; *Le Fidèle*, de *Il Fedele* de Luigi Pasqualigo. Le tome VII contient la dernière pièce du théâtre de Larivey : *Les Tromperies*, tirée de *Gl' Inganni* de Secchi.

²⁴³ *Ibidem*.

Plus tard (1862), dans son ouvrage intitulé *La Comédie en France au XVI^e siècle*²⁴⁴, Émile Chasles s'attarde particulièrement sur deux pièces de Larivey : celle des *Esprits* – nous n'en sommes pas surpris –, dont il fait l'étude comparative avec son modèle italien *L'Aridosia*, et celles des *Tromperies*, qu'il rapproche de la pièce *Le Sacrifice* de Charles Estienne, lui aussi traducteur. Ces deux auteurs partagent en effet un projet commun : défendre la langue française²⁴⁵.

Pour la rédaction de cet ouvrage, Chasles s'appuie principalement sur les travaux de Sainte-Beuve, sur ceux de M. Saint Girardin (dans le *Journal Général de l'Instruction publique*, 1854²⁴⁶), et sur la notice de Jannet qu'il juge excellente et dont il apprécie les éléments nouveaux qu'elle apporte²⁴⁷. Partant de la contradiction de la critique qui hésite entre l'auteur original et fécond et le simple copiste des Italiens, il déclare que ces deux affirmations, loin d'être contradictoires, ont leur part de vérité. Aussi déclare-t-il :

[...] ces deux opinions, dit-il, exclusives l'une de l'autre, sont également fondées. Pour le fond et le sujet de ses pièces, pour le plan et le tissu, Larivey n'est rien moins qu'inventeur : il s'empare d'une comédie italienne et l'habille sans scrupule en comédie française. Par le style au contraire Larivey est un écrivain original ; il crée en France une langue comique.²⁴⁸

Il rejoint en cela Jannet, qui avait déjà mis en évidence le rôle joué par le style de l'auteur et le travail de francisation des pièces italiennes dans la création d'un nouveau type de comédie, mieux : d'une nouvelle “langue comique”, un point qu'il faudra nécessairement approfondir. Si les auteurs qu'il traduit ne sont pas des génies comme l'Arioste ou Machiavel, il sera en outre intéressant de savoir ce qui a retenu l'attention de notre dramaturge. Nous reviendrons sur cette question au cours de notre développement. Ainsi, Chasles est d'accord avec Jannet : les affirmations de Grosley supposent donc que la tâche de l'auteur aurait été grandement simplifiée du fait de ses origines italiennes, et son mérite ne serait pas si grand que ce que l'on aurait pu penser jusqu'alors puisqu'il doit tout, ou presque, à ses modèles. Chasles, dans ces lignes est très clair :

Son premier travail ne serait donc que l'œuvre d'un Italien, établi en France, peu jaloux d'approfondir la connaissance de la nature humaine et de peindre par les grands traits. Il calque servilement ses modèles; en un mot, il traduit simplement sans se permettre la critique.²⁴⁹

Mais il dépasse aussitôt cette première impression d'ensemble, extrêmement réductrice, pour ajouter plus loin :

²⁴⁴ É. Chasles, *La Comédie en France au XVI^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1969, pp. 115-136.

²⁴⁵ Voir à ce propos J. Balsamo, *Les Rencontres des Muses*, *op. cit.*, p. 268.

²⁴⁶ Dans son « Avertissement au lecteur », Jannet remarque que « dans son cours de poésie française à la Faculté des Lettres de Paris, M. Saint-Marc Girardin a signalé, par d'ingénieux rapprochements, les nombreux emprunts faits à Larivey par l'incomparable Molière », en renvoyant, en note, au « compte-rendu du Cours de M. Saint-Marc Girardin, par M. Georges Guiffrey, dans le *Journal général de l'instruction publique*, 1854, n^{os} 7 et 11 » (voir P. Jannet, *op. cit.*, p. XVJ).

²⁴⁷ Chasles rectifie juste une affirmation de Jannet qui déclare que Larivey n'avait pas connaissance des travaux de ses devanciers, ce qui est faux bien sûr.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 116.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 118.

Mais ce premier travail n'est réellement que la moitié de la tâche qu'il se propose : il s'agit de naturaliser la comédie, de l'acclimater en France ; c'est par la forme et le style qu'il y parvient.²⁵⁰

Chasles fait ici l'éloge du travail du chanoine, qui est donc loin d'être celui d'un simple copiste, et, comme Jannet, met l'accent sur son style et cette langue tout à fait remarquable qui mérite que l'on s'y attarde, ce que personne n'a fait jusqu'alors. En effet, souligne-t-il :

[...] il parle notre langue avec un talent incontestable : ici accusant le trait ; là, tempérant à son gré le mot trop rude, partout sûr de lui et maître de l'instrument qu'il manie. Ouvrez une de ses pièces : il aborde le sujet d'un ton délibéré, il entre en matière avec une franchise et une énergie qui jamais n'appartient aux copistes. Le tour de sa phrase est facile, la coupe en est décidée et libre de toute gêne. Le mouvement du dialogue, délié et leste, ne trahit jamais l'embarras ou l'effort du traducteur. On se rappelle à peine qu'il traduit...²⁵¹

Sont cités tous les procédés dont se sert Larivey « pour écrire la véritable comédie française », dont il dit encore qu'« Elle révèle l'industrie délicate de l'auteur, elle explique la physionomie de son œuvre, qui n'est à proprement parler ni une pure traduction, ni une imitation arbitraire »²⁵². En témoigne la pièce des *Esprits* sur laquelle il s'appuie particulièrement pour illustrer ces propos.

Pour Chasles, l'auteur certes traduit, mais il excelle en la matière et on lui pardonnerait presque cet attachement quasi systématique et scrupuleux à ses modèles italiens. Larivey est rien moins qu'un grand écrivain.

1867. Joseph Goizet, *Dictionnaire universel*

En 1867, dans son *Dictionnaire universel du théâtre en France et du théâtre français à l'étranger*, Joseph Goizet attribue la comédie de *l'Angélique* à Pierre de Larivey²⁵³, éventualité que Charles Magnin évoquait déjà en 1847 et qui ne sera écartée que bien plus tard, par Alessandra Preda, en 1995²⁵⁴.

1869. Royer, *Histoire Universelle du Théâtre*

²⁵⁰ *Ibidem*.

²⁵¹ *Ibid.*, pp. 118-119.

²⁵² *Ibid.*, p. 120.

²⁵³ « Angélique, com. (en 5 a. et en pr.) de Fabrice de Fornaris, napolitain, dit le capitaine Cocodrille, comique confident, mis en François des langues italienne et espagnolle, par le sieur L.-C. – (Larivey, Champenois, impr.) 1599, (in-12 de 118 f. chiffrés et un non chiffré), Paris : Abel L'Angelier ». Voir *Dictionnaire universel du théâtre en France et du théâtre français à l'étranger...*, éd. J. Goizet, M. A. Burtal, vol. 1 (première partie Bibliographie par M. J. Goizet), Paris, chez les auteurs, 1867, p. 152.

²⁵⁴ Voir Ch. Magnin, « Teatro celeste. Les commencements de la comédie italienne en France », in *Revue des Deux-Mondes*, vol. 4, Bruxelles, Meline, Cans et compagnie, pp. 843-857. Au sujet de cette adaptation française de 1559, voir A. Preda, « *L'Angelica* di Fabrizio de Fornaris : il testo di un "comédien", la sua fonte, la sua traduzione », in *La commedia dell'arte tra cinque e seicento in Francia e in Europa*. Atti del convegno internazionale di studio Verona-Vicenza, 19-21 ottobre 1995, a cura di E. Mosele, Fasano, Schena, 1997, pp. 193-206.

Alphonse Royer (*Histoire Universelle du Théâtre*, en 6 volumes, 1869), est beaucoup plus sévère avec Larivey que Jannet, auquel il s'oppose avec force. Pour lui, Larivey n'a aucun mérite d'originalité, parce qu'il reproduit « presque toujours mot à mot le texte italien de son modèle »²⁵⁵. Il renvoie aussi au théâtre italien « tous les éloges si légèrement donnés à ce prétendu précurseur de Molière ». Un manque d'originalité donc, que lui reproche également Fournier dans son *Théâtre français au XVI^{ème} et au XVII^{ème} siècle* (1880).

1880. Édouard Fournier, *Théâtre français au XVI^e et au XVII^e siècle*

Lorsqu'il évoque la publication des *Six premières comedies Facetieuses*, ce dernier affirme en effet que :

Larivey ne s'était pas targué de beaucoup plus d'originalité que dans ce qu'il avait auparavant publié. Là encore il n'avait été que traducteur, mais avec moins de dépendance et, aussi, de sincérité. Assez fidèle pour le dialogue, ne le francisant que par quelques détails locaux et surtout par des proverbes et dictons [de son] cru substitués aux proverbes et dictons italiens, il prenait avec le reste d'assez grandes libertés de fantaisie. Par déférence pour son public, il dépayait la pièce, déplaçait le lieu de la scène, et la transportait d'Italie en sa ville même. Si une scène le gênait, il la biffait. Même pour des rôles entiers, il n'avait pas plus de respect. Il en a supprimé bon nombre, surtout de femmes, pour lesquels sans doute il était plus difficile de trouver des interprètes.²⁵⁶

Fournier déclare plus loin, de manière très réductrice :

Laurent de Médicis, que Larivey nomme le premier, et qui n'est pas, comme on le dit, Laurent le Magnifique, mais Lorenzino de Médicis, lui a fourni toute sa pièce des *Esprits*, avec son *Aridosio*, connu dès 1521 en Italie. Son seul travail a été de tout traduire, sauf le prologue, qu'il a refait, sauf encore un rôle, Livia, qu'il a supprimé, et un autre, le prêtre Giacomo, que par déférence sans doute pour sa propre robe de chanoine, il métamorphosa en maître Josse, le sorcier.²⁵⁷

Nous voyons bien que, dans cette dernière partie du XIX^e siècle, Larivey n'est pas l'auteur génial que l'on attendait. Son plus grand défaut serait le manque d'originalité ; les sources de son inspiration étant connues, le masque tombe brutalement. Mais n'est-ce pas là une sérieuse méprise que de reprocher à cet auteur l'une des pratiques les plus en vogue à la Renaissance, à savoir l'imitation²⁵⁸ ? Ne peut-on voir malgré tout dans cette reprise quelque intérêt pour le genre comique lui-même ? Heureusement, d'autres critiques se sont penchés sur la question. Et, du côté des Italiens, des recherches ont été menées notamment sur la langue de notre auteur : une vraie mine d'or pourrions-nous dire !

1873. Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*

²⁵⁵ Voir chap. XVII consacré au théâtre français du XVI^e siècle, in A. Royer, *Histoire universelle du théâtre*, t. II, Paris, Librairie A. Franck, 1869, p. 106.

²⁵⁶ Éd. Fournier, *Le théâtre français au XVI^e et au XVII^e siècle*, Paris, Laplace, Sanchez, 1871, p. 55.

²⁵⁷ *Ibid.*, pp. 55-56.

²⁵⁸ Nous reviendrons plus loin sur cet aspect.

Dans la notice sur *Les Fourberies de Scapin* de son *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* (tome 8), Pierre Larousse écrit que cette pièce de Molière imite plusieurs passages de *La Constance* de Pierre Larivey. Mais, ajoute l'auteur, « en empruntant, il donne la vie ; d'un caillou il fait un diamant, les auteurs dont il prend les idées ne sont originaux que dans ses pièces »²⁵⁹. Si la dette de Molière envers Larivey est ici soulignée²⁶⁰, c'est pour montrer qu'il surpasse son modèle. Larousse consacra deux autres articles à Larivey au tome 10 de cette même collection : l'un à l'entrée « Pierre de Larivey »²⁶¹, et l'autre au nom de « Larivey »²⁶² qui renvoie à la précédente.

Les quelques éléments biographiques qui y figurent²⁶³ mettent en évidence les deux principales sources de l'auteur de cet article : Grosley, pour sa fameuse thèse de l'origine italienne de l'auteur, et Jannet, qu'il cite et dont il suit la pensée. Dans sa notice, Larousse rend hommage au talent de Larivey dont il dit qu'il « peut être considéré comme un des créateurs de la comédie française »²⁶⁴. En effet, ce n'est pas sans raison si Molière et Regnard lui font quelques emprunts. Il renvoie à la collection de *L'Ancien théâtre françois* qui permet d'apprécier l'ensemble de sa production dramatique et rappelle les paroles de l'éditeur au sujet de son originalité qui consiste, dit-il, « en ce qu'il conçut, le premier, le projet de mettre sur la scène française les caractères, les intrigues, les tableaux de mœurs de la comédie italienne ». Larousse est tout à fait d'accord avec cette affirmation et se garde bien de considérer ce chanoine comme un simple traducteur. Aussi ajoute-t-il que « La plupart des sujets qu'il a traités sont empruntés au théâtre italien ou latin ; et pourtant Larivey n'était point un simple traducteur ; il arrangeait et transformait », avant de citer un passage de l'auteur dans sa préface à *La Vefve* dans lequel il explique son dessein de « donner envie aux Français de faire mieux que lui ». Larousse excuse en outre l'apparente immoralité de ses pièces, auxquelles on a souvent reproché l'abondance de propos licencieux, en déclarant que si cela est vrai parfois dans les mots, « ...on y remarque toujours une tendance morale et honnête le dialogue est vif, plein d'une verte saveur, et s'élève quelquefois jusqu'au vrai comique ». Larousse rejoint donc Jannet dans cette volonté de dépasser la vision simpliste du traducteur servile, dûment critiqué en raison de la découverte de ses sources italiennes, pour en faire un dramaturge conscient et éclairé qui défend et propose un nouveau type de comédie s'illustrant notamment par la fraîcheur de son langage.

1884. Paul de Saint-Victor, *Les Deux masques : tragédie, comédie*

²⁵⁹ P. Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique...*, t. VIII : F-G, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1872, p. 666.

²⁶⁰ Cela sera encore le cas dans l'article sur Larivey au tome X de cette même collection. Voir P. Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. X : L-MEMN, Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1873, p. 200.

²⁶¹ *Ibidem*.

²⁶² *Ibid.*, p. 213.

²⁶³ Larousse déclare que « cet auteur dramatique et traducteur français serait né à Troyes vers 1550 ou peut-être vers 1540, [et] mort vers 1612 » (*ibid.*, p. 200). Il donne plus loin la liste de ses œuvres. Nous n'apprenons rien de plus que ce qui a déjà été dit.

²⁶⁴ *Ibidem*. Les citations qui suivent proviennent de la même page de cet ouvrage.

L'ouvrage critique de Paul de Saint-Victor est un livre posthume. En effet, la mort de l'auteur a interrompu la publication des *Deux masques* (1884), initialement prévue en 4 volumes²⁶⁵. Survenue le 9 juillet 1881, alors que le second volume était sous presse, il n'aura pas pu achever le travail commencé pour l'édition du volume 3 qui nous intéresse. Cet inachèvement n'enlève rien aux qualités critiques de l'ouvrage et, plus précisément, à l'originalité de sa notice sur Larivey dont nous reproduisons un extrait :

A vingt ans de distance, de Jodelle à Larivey, le progrès est déjà sensible. Ce chanoine de l'église collégiale de Troyes en Champagne peut passer pour un ancêtre direct et légitime de Molière. Ses comédies, traduites ou imitées de l'italien, offrent un savoureux mélange d'esprit toscan et de verdeur gauloise. On les dirait filles du Panurge de Rabelais et d'une courtisane de Machiavel. Les personnages qui les remplissent ont les traits saillants et hauts en couleur des masques du théâtre antique ; ils crient comme eux, dans un porte-voix, leur ridicule ou leur vice. Aucune nuance, aucune réticence, pas une de ces gazes à plis redoublés, sous lesquels l'art moderne enveloppe les sujets scabreux ; mais des intrigues d'alcôve toutes crues et toutes vives, des types et des métiers de nuit portés au grand jour. Ce ne sont pas seulement les cris de Lucine, comme dans la comédie de Plaute, ce sont ceux de Vénus qu'on entend souvent derrière la coulisse.²⁶⁶

Larivey y est présenté comme l'ancêtre direct et légitime de Molière. S'il est dit que ses comédies sont traduites ou imitées de l'italien, il n'en demeure pas moins qu'elles rappellent le Panurge de Rabelais ou « une courtisane de Machiavel ». Paul de Saint-Victor est le premier à s'intéresser d'assez près à la galerie de personnages peuplant le théâtre de notre auteur dont il dresse pour certains un portrait haut en couleur, citations à l'appui, qui ne manque pas d'originalité : on y retrouve notamment l'entremetteuse, les courtisanes, le pédant, l'écornifleur ou encore la sorcière.

Mais malgré ce théâtre « si large et si franc, plein de force comique et de gaieté pittoresque » dont le style « est la verdeur et la franchise même »²⁶⁷, les pièces de Larivey sont, d'après l'auteur, surpassées par celle des *Contens* d'Odet de Turnèbe, dont il semble apprécier davantage la retenue et la délicatesse de certains personnages qui parlent un langage plus décent, créant ainsi un contraste heureux avec d'autres figures « effrontées ou vulgaires » auxquelles Larivey nous avait déjà habitués. « Avec Odet de Turnèbe, nous dit l'auteur, la société polie fait sa première entrée sur la scène »²⁶⁸.

Les *Contens* méritent de faire date dans notre littérature dramatique. Pour la première fois, la comédie vraiment française apparaît. Par quelques côtés encore, elle reste engagée dans les fils de l'imbroglio italien, mais elle s'y meut déjà avec une originalité libre et souple elle met sur pied des caractères d'une ressemblance étudiée et d'une allure soutenue. A côté de figures effrontées ou vulgaires, des personnages respectables font entendre un sérieux et décent langage. Les femmes expriment discrètement des sentiments délicats. Avec Odet de Turnèbe, la société polie fait sa première

²⁶⁵ P. de Saint-Victor, *Les Deux masques : tragédie, comédie*, vol. 3, Paris, Calmann Lévy, 1884, pp. 211-223.

²⁶⁶ *Ibidem*.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 218.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 219.

entrée sur la scène. Le style, surtout, charme et surprend, d'abord, par son accent naturel et sa simple aisance. C'est la prose du seizième siècle abondante et copieuse encore, mais plus légère et plus transparente. On dirait qu'elle a passé par un premier filtre et qu'elle y a déposé sa lie. Dans quelques scènes, vous croiriez entendre le prélude de la langue même de Molière. Parfois aussi ce sont ses personnages que cette comédie primitive semble nous prédire. Comme dans presque toutes les comédies de l'époque, c'est une entremetteuse qui, dans les Contens, ourdit la trame de l'intrigue. Mais Odet de Turnèbe a singulièrement raffiné ce type que Larivey ne montre qu'à l'état cynique. La vieille Françoise de sa comédie offre un type achevé d'hypocrisie libertine. Elle se garde bien d'accentuer crûment les mauvais conseils qu'elle donne aux jeunes filles; elle les souffle, elle les chuchote; c'est en le délayant d'eau bénite qu'elle leur distille son poison.

[...]

Les Néapolitaines, de François d'Amboise, rentrent dans les pastiches italiens, assaisonnés de gros sel gaulois, que Larivey excellait à faire. Il s'y trouve pourtant un personnage flambant neuf celui d'un de ces Capitans espagnols, gonflés d'orgueil et redondants de jactance, qui secouent si comiquement leur panache, dans les pamphlets de l'époque. Don Diéghos fait, dans sa fraise, la roue d'un paon dans ses plumes. Comme dans les Contens de Turnèbe, le style des Néapolitaines se distingue des comédies précédentes par un tour plus net et plus vif. Le dialogue, qui marche dans les pièces de Larivey avec une ampleur un peu lourde, circule en courant, dans la sienne, au pas accéléré du brio scénique. Don Diéghos, pour n'en citer qu'un exemple, peste et maugrée quelque part contre des amis qui l'ont mystifié.²⁶⁹

1886. Charles Lenient, *La satire en France ou la littérature militante au XVI^e siècle*

Dans son ouvrage qui s'intitule *La satire en France ou la littérature militante au XVI^e siècle* (1886), Charles Lenient rappelle la dette de Larivey envers ses modèles italiens dont il suit les traces²⁷⁰, et mentionne Bibbiena, Piccolomini, l'Arétin, mais également des auteurs désignés comme « secondaires de l'Italie qu'il habille à la française » qui lui ont ouvert la voie de la prose²⁷¹. Il s'appuie entre autres sur le travail de Grosley pour son étude.

Lenient répond directement aux accusations de Sainte-Beuve qui, dans le sillon d'autres critiques comme Du Verdier ou Grosley, limite son talent à celui d'un simple traducteur. Pour ce faire, il commence par rappeler la dignité de la traduction qui, selon lui, peut permettre de progresser. Lenient souligne ensuite tout le travail d'arrangement et les changements que Larivey effectue par rapport au texte original prouvant qu'il est loin d'être ce traducteur servile que certains – tels Johann G. T. Graesse ou Sainte-Beuve –, ont cru voir en lui. Remarquons que Lenient n'est pas si original en défendant cette thèse, puisqu'Émile Chasles – dont il cite lui-même le travail comparatif de la pièce des *Esprits* avec *l'Aridosio* italien qui lui a servi de modèle –, avait déjà souligné le remarquable remaniement de la pièce italienne de la part du

²⁶⁹ *Ibid.*, pp. 219-222.

²⁷⁰ Ch. Lenient, *La satire en France ou La littérature militante au XVI^e siècle*, t. II, Paris, L. Hachette, 1886, pp. 278-283.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 279. Citant l'épître dédicatoire que Larivey adresse à François d'Amboise, Lenient souligne qu'il oublie là quelque peu que Jean de la Taille l'a précédé dans cette voie.

chanoine²⁷². Comme d'autres critiques avant lui, Lenient rapproche les pièces de Larivey de celles de Molière, à l'instar des *Esprits*, mise en parallèle avec *L'Avare*, et évoque, sans toutefois développer, les liens entre certains personnages des pièces de ces deux dramaturges, tels Séverin (*Les Esprits*) ou Siméon (*Le Laquais*) et Harpagon (*L'Avare*) ; Gerard (*Les Esprits*) et le seigneur Anselme (*L'Avare*) ; le pédant (*Le Laquais*, *Le Fidelle*, *La Constance*) et Marphurius et Pancrace (*Le mariage forcé*) ; enfin Guillemette (*La Vefve*), « une sœur de Macette, qui vient de se confesser, revivra, dit-il, sous le nom de Frosine, le chaperon de la belle Marianne »²⁷³ (*L'Avare*). Lenient montre ainsi la dette de Molière envers Larivey, déclarant toutefois : « Le germe s'est développé, fécondé au souffle du génie : il n'était qu'indiqué dans Larivey »²⁷⁴. Notons que Lenient est l'un des premiers critiques à s'être intéressé à la question de la représentation des pièces de Larivey²⁷⁵. D'après lui, le sonnet de Guillaume Chasles Chartrain rend cette possibilité tout à fait envisageable. Laissons-lui la parole pour conclure ces lignes sur Larivey :

Si modestes que nous soyons pour ces ouvriers de la première heure, ne marchandons pas trop à Larivey la petite part de gloire qui lui revient dans nos origines dramatiques. Traducteur, copiste, imitateur, il n'en a pas moins joué son rôle dans un temps où l'imitation s'imposait à nous comme une nécessité. Après avoir tant prêté aux autres, il nous faut leur emprunter à notre tour, en attendant que nous soyons redevenus assez riches pour faire des imitateurs et des envieux.²⁷⁶

Bien que, pour Lenient, Larivey semble avoir eu une influence non négligeable sur le théâtre de la seconde moitié du XVI^e siècle, il n'en fait pas pour autant un auteur dont le talent serait suffisant pour pouvoir rivaliser avec celui, non discutable, d'artistes qui ont fleuri dans la même période en Angleterre ou en Espagne tels que Lope de Véga ou Shakespeare. Il déclare amèrement : « Au lendemain de la Renaissance, après les belles promesses de la Pléiade, l'Italie et l'Espagne et l'Angleterre même nous laissent bien loin derrière elles »²⁷⁷. En effet, ajoute-t-il, « La France n'a rien de pareil à leur opposer »²⁷⁸.

Au final, le bilan n'est pas des plus glorieux :

La comédie de caractère, la comédie nationale, originale, la vraie comédie française et moderne, n'existe donc pas encore au seizième siècle : la révolution annoncée avec tant de fracas par la Pléiade ne s'est pas accomplie : voilà ce que nous voulions établir.²⁷⁹

L'étude de Lenient n'apporte pas vraiment d'éléments nouveaux. Ses considérations sont certes intéressantes, mais le travail comparatif d'Émile Chasles – entre autres – qui le précède tendait déjà à démontrer la plupart de ses affirmations. Lenient fait l'éloge du style de Larivey

²⁷² Voir É. Chasles, *op. cit.*, pp. 123-129.

²⁷³ Ch. Lenient, *op. cit.*, p. 282.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 282. Il évoque, pour illustrer cette affirmation, la fameuse scène de la bourse volée.

²⁷⁵ Mouhy, nous l'avons vu précédemment, n'avancait que des dates auxquelles il est difficile de donner crédit.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 283.

²⁷⁷ *Ibidem*.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 284.

²⁷⁹ *Ibidem*.

qui lui appartient entièrement et est bien français, mais comme nous avons pu le voir, là encore d'autres critiques avaient déjà ouvert la voie.

1889. Arsène Darmesteter et Adolphe Hatzfeld, *Le seizième siècle en France*

En 1889, suivant la même direction, Arsène Darmesteter et Adolphe Hatzfeld, proposent un travail qui se veut davantage documenté²⁸⁰. À première vue, il s'agit de mettre en valeur un auteur parfois boudé ou dans l'ombre d'autres artistes de la littérature française. Aussi, la critique qualifie-t-elle Larivey « d'écrivain remarquable qui mérite une place à part dans l'histoire de la comédie du seizième siècle »²⁸¹.

Ici, autre que suivre la thèse de Grosley quant à l'origine italienne de son nom – ce qui nous est maintenant familier –, comme Lenient avant lui, Darmesteter souhaite prouver que le travail de Larivey n'est pas celui d'un simple traducteur et qu'il traduit « avec une fidélité qui a de l'originalité ». Il évoque pour cela tout le travail effectué par l'auteur montrant qu'il n'est en rien assujéti à ses modèles. Darmesteter met en évidence, à l'instar de Lenient le style de Larivey, tout à fait remarquable. Ces lignes parlent d'elles-mêmes :

Quant au style, c'est presque l'œuvre d'un maître : ferme, net, d'une allure vive, décidée, d'une sûreté et d'une élégance rares chez ses contemporains, rempli de locutions proverbiales et populaires marquées au vrai coin de la langue, il annonce la prose de Molière.²⁸²

Les pièces italiennes qui ont servi de modèle à Larivey ne sont maintenant plus un mystère : Darmesteter le rappelle en les citant toutes. Pour lui, les six premières comédies de Larivey sont supérieures aux trois autres. Aussi s'attarde-t-il sur celle des *Esprits* dont il dit qu'elle est le chef-d'œuvre de l'auteur et que Molière s'en inspirera sans doute pour *L'École des maris* et *L'Avare*, ainsi que Regnard pour *Le Retour imprévu*²⁸³.

Ces éloges sont toutefois mis à mal par un reproche partagé par de nombreux critiques du XIX^e siècle qui jugent ses pièces beaucoup trop triviales, où les « détails graveleux y abondent » ; Darmesteter accuse encore sa plume qui « ne “ne sait pas respecter la décence et les bonnes mœurs »²⁸⁴.

Autre point, donc, matière à réflexion, sur lequel nous nous attarderons plus tard : le but moral affiché par les pièces de Larivey. Les prologues des comédies du chanoine renseignent suffisamment sur le sujet et Larivey ne cache nullement son ambition de proposer un théâtre à visée morale. Jusqu'alors, les critiques ne sont pas nombreux à s'être penchés sur la question. Pour Darmesteter, Larivey « aspirait à devenir populaire, poursuivait un but pratique et ne prétendait à rien moins qu'à réaliser la fameuse devise : *Castigat ridendo mores* »²⁸⁵.

²⁸⁰ A. Darmesteter, A. Hatzfeld, *Le seizième siècle en France : tableau de la littérature et de la langue ; suivi de Morceaux en prose et en vers choisis dans les principaux écrivains de cette époque (4^e éd. rev. et corr.)*, Paris, Ch. Delagrave, 1889.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 179.

²⁸² *Ibidem*.

²⁸³ *Ibid.*, pp. 179-182.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 180.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 181.

Cependant, il doute des capacités du théâtre à corriger les mœurs par le rire, remettant ainsi clairement en question la fonction pédagogique de ses pièces. Aussi, ajoute-t-il :

Notre auteur se faisait sans doute quelque illusion. [...] Car d'en faire une école de morale, il n'y a guère apparence, en quelque temps que ce soit : le théâtre ne jouera jamais qu'indirectement le rôle d'un moraliste, ayant pour véritable mission de représenter les passions bien plus que de les réprimer.²⁸⁶

Après avoir passé en revue les quelques pièces comiques dignes d'intérêt en cette fin de XVI^e siècle, Damesteter fait le constat d'un théâtre qui au final s'essouffle et ne retrouvera sa force et sa vitalité qu'après trente ans de silence²⁸⁷.

1890. Albert Cahen, *Morceaux choisis des auteurs français, publiés [...] à l'usage de l'enseignement secondaire classique*

Larivey n'en aura pas moins gagné l'estime et un certain respect de la part des critiques qui s'intéressent de plus en plus à son théâtre. Ce regain d'intérêt lui vaut même l'honneur de figurer dans les manuels scolaires, auprès d'autres dramaturges tels que La Taille, Grévin ou Jodelle. C'est le cas des *Morceaux choisis des auteurs français, publiés... à l'usage de l'enseignement secondaire classique* d'Albert Cahen, qui l'évoque dans son tableau sommaire²⁸⁸, avant de lui consacrer une brève notice en guise d'introduction à l'extrait de la pièce des *Esprits* dont est cité le désormais célèbre moment où l'avare découvre qu'il a été volé. Cette pièce est en effet considérée comme « la plus vive et la plus intéressante des comédies françaises du seizième siècle »²⁸⁹.

Comme nous pouvons le voir, le nom de Larivey est bel et bien sorti de l'ombre dans laquelle il semblait condamné : non seulement cet ouvrage en témoigne, mais il joue encore un rôle dans cette divulgation et quasi banalisation et familiarité avec un auteur qui fait maintenant bien partie du panorama théâtral de la fin XVI^e-début XVII^e siècle. Mais s'il suscite de plus en plus d'intérêt, c'est parce que l'on a su dépasser la phase critique de la découverte de ses sources italiennes et arrêté de ne voir en lui qu'un simple traducteur dépourvu d'originalité. C'est à partir du moment où l'on a commencé à mettre le doigt sur ce qui pouvait faire la valeur et la richesse de l'ensemble de sa production théâtrale, que l'on a apprécié sa langue riche et colorée, son style vif et son tour heureux.

1896. Pietro Toldo, *La lingua nel teatro di Pietro Larivey*

²⁸⁶ *Ibidem*.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 182.

²⁸⁸ A. Cahen, *Morceaux choisis des auteurs français, publiés... à l'usage de l'enseignement secondaire classique, avec des notices et des notes, par Albert Cahen [...] Classes de troisième, seconde et rhétorique, XVI^e, XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Hachette, 1890, p. XXVI. Il dit que ses neuf pièces sont toutes « imitées de l'italien ».

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 84. Peu d'éléments biographiques. L'auteur écrit que Larivey serait né à Troyes, « dans le second quart du seizième siècle, et mort vers 1612 ». Il reprend la thèse de Grosley quant à ses origines italiennes et la traduction française du nom « Giunto ». Pour le reste, l'attention est accordée à la pièce des *Esprits*, jugée supérieure à ses autres pièces.

Pietro Toldo qui, en 1896, s'y est intéressé, montre ainsi l'incroyable influence de la langue italienne dans son texte, ce qui constitue un véritable grand pas en avant. Au niveau du lexique, bien que son discours présente encore de nombreux archaïsmes, dit-il, Larivey emploie déjà la forme moderne de certains mots. Reprenons cette citation qui l'explique : « Il Larivey non giovava di molti vocabolari dell'antico francese, anzi si osserva il fatto che a vari arcaismi ancora usati dai suoi contemporanei egli sa sostituire parole moderne »²⁹⁰. Larivey introduit encore des mots dérivant du latin ou du grec, notamment pour faire parler les pédants, soit : « Alla riforma etimologica si ricollega nel XVI sec. L'introduzione di parole latine, ed anche greche che s'adattano all'indole ed all'ortografia francese ». Toldo évoque encore les très nombreux italianismes que fait Larivey, qu'il divise en deux groupes : « Gli italianismi di questo sec. Possono dividersi in due gruppi ; quelli che entrati allora, sussistono tutt'oggi, accresciuti da altri d'introduzione posteriore e quelli che gli scrittori del XVII^e sec. Bandiranno risolutamente »²⁹¹. Il y fait l'énumération des italianismes indiqués par l'*Estienne*, et note également ceux de Larivey, comme les superlatifs en *-issime*, les termes militaires, et toute une série de paroles appartenant au vocabulaire italien. Il conclut ainsi : « Come si vede dagli esempi addotti, le parole d'origine straniera, penetrando in Francia, s'adattano, in una certa misura, alle consuetudini fonetiche della nuova patria »²⁹². L'italien, d'une certaine manière, rentre quelque peu en France en s'adaptant aux exigences de cette nouvelle patrie grâce à notre auteur champenois. On remarque donc bien ses influences et les conséquences pour son théâtre comique. Dans le chapitre consacré à l'orthographe et à la phonologie, Toldo observe que « la principale caratteristica della lingua del nostro A. come di quella degli scrittori anteriori a Malherbe, è l'incertezza dell'ortografia »²⁹³. Il nous dit que l'on peut retrouver le même mot écrit de plusieurs manières dans une même page parfois. Les mêmes variantes s'observent au niveau de la phonétique. Il note l'incertitude de la prononciation, des sons. Toldo nous donne des explications précises au niveau de la grammaire et de la syntaxe chez Larivey. D'après toute cette analyse de Toldo, les caractéristiques du langage de Larivey sont mises en évidence, et nous voyons bien comment Molière a pu largement s'inspirer de son prédécesseur champenois du point de vue de la langue. Dès lors, de nouvelles perspectives s'offrent à nos chercheurs du début du XX^e siècle ; de nouveaux horizons prometteurs se dessinent. Il s'agit non plus de regarder du côté de la traduction, de l'imitation, et la reprise de comédies italiennes, mais du côté du langage, de l'adaptation, de la francisation et des nouveaux tours inventifs dans la verve curieuse de notre auteur.

1.4.2.2. Les critiques du début du XX^e siècle

Mais ce premier pas ne le propulse pas encore vers les étoiles de la littérature en France. Et, même si l'on commence à voir dans son œuvre nombre de traits méritoires (tels que son

²⁹⁰ P. Toldo, *La lingua nel teatro di Pietro Larivey, ricerche ed osservazioni*, Imola, tip Galeati, 1896, n°8, p.5.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 7.

²⁹² *Ibid.*, p. 11.

²⁹³ *Ibid.*

habileté à traduire ou l'étude des caractères, notamment dans ses *Esprits*)²⁹⁴, il n'en demeure pas moins qu'on ne réussit pas toujours à mettre de côté le manque de créativité qui lui est souvent reproché, celui-ci ayant repris tout, dit-on, à ses modèles italiens.

1903. Gustave Lanson, *Histoire de la Littérature française*

Il en va ainsi pour Lanson, qui déclare que :

L'œuvre la plus considérable du XVI^e siècle, et par le nombre et par le mérite des pièces, est celle de Larivey : on a de lui neuf comédies, toutes prises aux Italiens. Ses prologues mêmes ne sont pas originaux : de là vient qu'il signale les œuvres anciennes auxquelles chaque pièce doit quelque chose, et fait le silence sur les œuvres italiennes dont toutes ses pièces sont traduites. L'auteur italien faisait hommage aux anciens de leur bien, et l'auteur français l'a suivi : mais il n'a pas eu de contact direct avec eux. Ainsi, dans sa comédie des *Esprits*, Larivey n'a vu Plaute qu'à travers Lorenzino de' Medici, et la fusion de l'*Aululaire* et de la *Mostellaria* s'est offerte à lui toute faite dans l'*Aridosio* du prince florentin. Comme les tragédies du même temps, les comédies étaient représentées dans des collèges ou des hôtels princiers, et les recueils de Larivey furent sans doute imprimés sans qu'aucune des pièces qu'ils contiennent eût été jouée.²⁹⁵

Lanson est très sévère avec Larivey et semble en faire un auteur opportuniste. Nous verrons, au cours de notre étude, la méprise de Lanson dans cet extrait, dénoncée d'ailleurs par Lintilhac dont il est à présent question.

1906. Eugène Lintilhac, *Histoire du théâtre en France*

En 1906, Eugène Lintilhac redonne en fait à Larivey de l'intérêt à travers un jugement tout à fait fondé. Il évoque notre chanoine en détruisant les nombreuses critiques qui lui ont été faites remettant, en quelque sorte, les choses au clair. Pour lui, son « art de traduire le texte, même en le suivant mot à mot, est si personnel qu'il écarte l'idée d'en chercher le modèle, qu'il explique la quantité des dupes que ses traductions ont faites, et qu'il excuse presque les jugements en porte-à-faux qu'on a décerné à son originalité – laquelle n'est pas précisément dans l'invention –. Elle consiste en cela surtout ; elle est si vive, qu'elle permet de saluer en lui un créateur, celui de la langue comique. Par là surtout il fera école »²⁹⁶. Il ajoute également, concernant son œuvre, que « la comédie des *Esprits* est celle où, son modèle étant le meilleur, sa copie a été la plus ingénieuse, son adaptation la mieux réussie. Aussi, elle est très représentative du théâtre de Larivey, et on arriverait à une conclusion analogue en comparant les autres comédies du théâtre de Larivey »²⁹⁷.

²⁹⁴ Voir, par exemple, L. Levraut, *La comédie (évolution du genre) (3^e éd.)*, Paris, Paul Delaplane, 1901, pp. 24-30, ou J. Dubois, « À propos d'une comédie de Pierre de Larivey », in *Mémoires de la Société Académique de l'Aube*, t. LXVI, Troyes, Paul Nouel, 1902, pp. 185-204.

²⁹⁵ G. Lanson, *Histoire de la Littérature française*, Paris, Hachette, 1903, p. 509.

²⁹⁶ E. Lintilhac, *Histoire du théâtre en France*, t. II : *La Comédie : Moyen Age et Renaissance*, Genève, Slatkine Reprints, 1973 [réimp. de l'édition de Paris, 1905], p. 368.

²⁹⁷ *Ibidem*.

1905. Modesto Amato, *La Comédie italienne dans le théâtre de Pierre Larivey*

Modesto Amato va également dans son sens, exaltant lui aussi le style et la langue de Larivey. Ce sera là une constante pour les critiques de ce début du XX^e siècle.

En conséquence, pour Modesto Amato : « Larivey n'est pas un inventeur, ni non plus un traducteur. Il a cependant le mérite d'avoir su bien adapter l'imitation de la comédie italienne au juste milieu de la bourgeoisie française et d'avoir été le vrai précurseur de Molière. Son plus grand mérite est dû au style : par là c'est un écrivain original, et il crée en France une langue comique. Avec une grande facilité, après s'être emparé de la langue de Rabelais, il se fit un style vif et énergique, où l'on sent le sarcasme du gamin florentin et la médisance et le scepticisme à fleur de peau du badaud parisien »²⁹⁸. Cette critique parle d'elle-même, et nous pouvons nettement observer un glissement progressif, une sensible évolution dans la manière dont Larivey était perçu entre le XIX^e siècle et le début du XX^e siècle. Les critiques les plus récentes confortent ces analyses, et les complètent fort heureusement.

1.4.2.3. Les critiques les plus récentes

1978 et 1980. Madeleine Lazard : *La Comédie humaniste au XVI^e siècle et ses personnages* (1978) ; *Le Théâtre en France au XVI^e siècle* (1980)

On note ainsi un léger renouvellement de l'intérêt porté à cet auteur qui fait couler l'encre des critiques. Ainsi, après avoir donné à l'œuvre dramaturgique de Larivey sa part belle dans son étude consacrée à l'analyse des personnages de la comédie humaniste du XVI^e siècle, en 1978²⁹⁹, deux années plus tard, Madeleine Lazard dresse un bilan des critiques adressées à Larivey ces deux derniers siècles, en rappelant la plus grande accusation qui lui est faite, mais aussi en mettant en évidence le point précis où son œuvre mérite le plus d'attention. « Célébré tour à tour comme l'introducteur de la comédie en France ou rabaissé au rang de plagiaire, dit-elle, Larivey a souvent été tenu pour un simple traducteur, non pour un créateur authentique. Il y aurait pourtant de l'injustice à méconnaître le caractère novateur et original de son œuvre »³⁰⁰. Par cette déclaration, Lazard nous laisse un peu sur notre fin : quel est donc le caractère si novateur de ses comédies ? Sans doute faut-il regarder, une fois de plus, du côté de sa langue comique. Une fois de plus, car il s'agit d'une qualité qui a déjà été saluée auparavant chez cet auteur, comme le précise Madeleine Lazard dans ces quelques mots : « Au reste, de Sainte-Beuve à Camus, la critique n'a pas tari d'éloges sur Larivey, lors même qu'elle lui déniait l'originalité. Elle a toujours convenu qu'il était le créateur d'une langue comique, et c'est par là, ajoute-t-elle, qu'il se montre vraiment novateur. Ses traductions sont exactes et précises. Mais il transpose si adroitement ses modèles, il a un sens si sûr du génie des deux langues et des ressources du langage parlé qu'il ne donne jamais l'impression de traduire »³⁰¹. Le langage permet donc à Larivey d'innover véritablement et de se démarquer

²⁹⁸ M. Amato, *La Comédie italienne dans le théâtre de Pierre Larivey*, Girgenti, Typ. Dima & di Caro, 1909.

²⁹⁹ M. Lazard, *La Comédie humaniste au XVI^e siècle et ses personnages*, Paris, PUF, 1978.

³⁰⁰ M. Lazard, *Le Théâtre en France au XVI^e siècle*, Paris, PUF, 1980, p. 186.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 187.

vraiment des autres auteurs comiques de son siècle. La langue comique du Champenois retient par la suite l'attention de la critique qui prouve efficacement et d'une manière très argumentée combien elle mérite l'attention.

1985. Anna Maria Raugei, « Un esempio di comicità verbale : il "jargon" pedantesco nelle commedie di Pierre de Larivey ».

Le ressort comique que représente la langue si caractéristique de Larivey est ainsi analysé par Anna Maria Raugei à travers l'étude qu'elle consacre, en 1985, au jargon du pédant dans ses pièces³⁰².

1986. Madeleine Lazard, « Les belles infidèles »

En 1986, c'est au tour de Madeleine Lazard de souligner à nouveau, dans ses « Belles infidèles »³⁰³, la richesse créative de Larivey en matière de langage. Elle en célèbre la verve inventive et colorée, qui ne renonce nullement aux propos grivois des petites gens. Il s'exprime à coups de calembours, nous dit-elle, de métaphores expressives, de gauloiseries qui ne devaient nullement choquer son public. Lorsqu'il s'agit de gaillardise, il explicite plus qu'il ne renonce à une traduction qu'il reproduit plutôt fidèlement, en ayant donc soin de surenchérir discrètement sur son modèle. Mais son génie, toujours d'après les propos que Madeleine Lazard tenait ci-dessus, ne se résume pas à cela. Cette dernière convient, en effet, du talent de Larivey en matière de transposition. Un des objectifs de notre étude consistera à mettre en lumière ce procédé par lequel les comédies sont francisées.

1979 et 1986. Michael John Freeman, édition des *Esprits* de Larivey (1979) ; « Gilles Corrozet et les débuts littéraires de Pierre de Larivey » (1986)

Par ailleurs, quelques découvertes notoires ont été également faites, et, avec Michael Freeman, s'affine davantage la connaissance que l'on a de notre chanoine si énigmatique. Si sa vie révèle de multiples zones d'ombres, tout comme ses œuvres, il n'est parfois pas vain de tenter d'aller au-delà du mystère qui l'entoure. Aussi, Freeman nous livre-t-il deux études intéressantes : l'une, datant de 1986, concernant la vie de Larivey et précisément le rapport que celui-ci entretenait avec Gilles Corrozet, auteur du XVI^e siècle et ami de notre chanoine, ce qui nous permet d'avoir une vision plus claire des fréquentations de cet auteur et du milieu culturel dans lequel il évoluait³⁰⁴ ; l'autre, de 1979, étant une analyse non moins captivante qui permet de lever le voile sur le problème de l'originalité du prologue de Larivey dans *Les Esprits*.

³⁰² A. M. Raugei, « Un esempio di comicità verbale: il "jargon" pedantesco nelle commedie di Pierre de Larivey », in *Saggi e Ricerche sul teatro francese del cinquecento*, Florence, Olschki, 1985.

³⁰³ M. Lazard, « Les belles infidèles de Pierre de Larivey », in *Mélanges pour Jacques Scherer. Dramaturgies, langages dramatiques*, Paris, Nizet, 1986.

³⁰⁴ M. J. Freeman, « Gilles Corrozet et les débuts littéraires de Pierre de Larivey », in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 48, n. 2, 1986, pp. 431-438.

1987 et 1989. Madeleine Lazard et Luigia Zilli, édition critique du *Laquais* de Larivey (1987) ; Luigia Zilli, édition critique du *Fidèle* de Larivey (1989)

En 1987 et 1989, nous retrouvons, avec Madeleine Lazard et Luigia Zilli, les mêmes éloges concernant le style et le langage de notre adaptateur français. La première déclare, comme en écho à ce que nous avons pu dire plus haut, que « l'invention d'une langue comique est assurément le plus grand titre de gloire de Larivey, reconnu par toute la critique, de Sainte-Beuve à Camus. Elle fait de ce traducteur un créateur authentique et un novateur. Sa prose savoureuse restitue un langage coloré, imagé, populaire. Il contribue aussi efficacement à la vivacité réaliste de la peinture de mœurs dans l'œuvre de Turnèbe, où l'influence italienne ne se manifeste d'ailleurs par aucun emprunt direct »³⁰⁵. Dans la préface à son édition du *Fidèle*, Luigia Zilli renchérit : « Ses véritables efforts de créateur sont tous concentrés sur l'invention d'une langue qui "sente sa vérité" »³⁰⁶, et, dans celle du *Laquais*, se plaît à souligner une fois de plus que « l'œuvre de Larivey tout entière montre qu'il a su donner au dialogue une allure familière et trouver le rythme du théâtre »³⁰⁷.

1989. Madeleine Lazard, « Du public italien au public français : épîtres dédicatoires et prologues de Pierre de Larivey »

Nous signalerons encore, pour l'année 1989, l'étude que Madeleine Lazard consacre aux prologues de Larivey, qui jusqu'alors n'avaient pas fait l'objet d'analyses poussées³⁰⁸.

1991. Yvonne Bellenger, Actes des sixièmes Journées rémoises et troyenne, 25-27 janvier 1991

Mais c'est sans doute avec le colloque de 1991³⁰⁹ que l'appréhension de l'œuvre de ce Champenois atteint une dimension tout à fait originale. Larivey est perçu sous des angles nouveaux, et les recherches entreprises ne manquent pas d'entrouvrir certaines portes prometteuses à l'investigation. S'il est sorti de l'ombre et des jugements péjoratifs qui semblaient liés à lui pour toujours, on est en effet loin d'avoir tout dit sur cet homme et sur son œuvre. Ces études diverses, qui s'intéressent à l'ensemble de sa production théâtrale, à sa structure, à son style, à son public, mais aussi à son travail de traduction d'autres œuvres italiennes et à cet auteur astrophile, ont nourri notre réflexion. Nous avons laissé volontairement de côté certains aspects particuliers évoqués dans le colloque de 1991, notamment le génie de Larivey dans le traitement de l'espace si bien analysé par Guy Degen,

³⁰⁵ P. de Larivey, *Le Laquais*, éd. M. Lazard et L. Zilli, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1987, p. 23.

³⁰⁶ P. de Larivey, *Le Fidèle. Comédie*. Préface de L. Zilli, Paris, Cicero (« Collection du répertoire L'Illustré-Théâtre »), 1989, p. XV.

³⁰⁷ P. de Larivey, *Le Laquais*, éd. M. Lazard et L. Zilli, *op. cit.*, p. 23.

³⁰⁸ M. Lazard, « Du public italien au public français : épîtres dédicatoires et prologues de Pierre de Larivey », in *L'écrivain face à son public en France et en Italie à la Renaissance*, éd. A. Ch. Fiorato et J.-C. Margolin, Paris, 1989, pp. 253-264.

³⁰⁹ *Pierre de Larivey (1541-1619), Champenois, chanoine, traducteur, auteur de comédies et astrologue*. Actes des sixièmes Journées rémoises et troyenne, 25-27 janvier 1991, sous la direction d'Y. Bellenger, Paris, Klincksieck, 1993.

qui présente un intérêt certain, privilégiant, pour développer notre sujet, d'autres angles de recherches.

Certains seuils restent donc à franchir. Par ailleurs, les remarques pertinentes portant sur l'ensemble du théâtre de Larivey repositionnent notre auteur et permettent d'apporter des éléments nouveaux qui peuvent être à l'origine de travaux futurs. Nous reprendrons cette citation de Guy Degen, qui fait un bref bilan des critiques adressées à Pierre de Larivey, disant que son œuvre a longtemps été négligée par la critique française. Il évoque pour cela le XIX^e siècle avec Émile Chasles et Édouard Fournier, en dénonçant leurs « nombreux préjugés classiques, voire nationalistes »³¹⁰. Nous avons pu nous en faire nous-mêmes une idée. Mais sous-estimée aussi, ajoute-t-il, « parfois par celle plus récente qui ne veut reconnaître à ces adaptations que le mérite du « style » sans penser à celui de la sélection anthologique, et qui expédie en deux mots le cas des pièces de 1611, erreur de goût obnubilé, paraît-il, par l'âge »³¹¹. Aussi n'a-t-il pas tort. On a de plus en plus tendance à ne célébrer Larivey que comme le véritable créateur de la langue comique, voyant en son style une force créative tout à fait personnelle et digne d'un grand auteur. Certes, nous ne pouvons le nier, d'autant que cette affirmation va être l'un des enjeux de notre démonstration, mais nous sommes toutefois d'accord avec Guy Degen pour dire qu'il ne faudrait pas limiter à cela l'approche de Larivey, et qu'il convient précisément de regarder toujours plus loin, et en l'occurrence ne pas perdre de vue l'ensemble de ses œuvres, y compris celles de 1611. Aussi, nous pencherons-nous sur cette deuxième production qu'illustrera l'édition critique de la pièce du *Fidelle*.

1992. Jean Balsamo, *Les Rencontres des Muses*³¹²

Dans *Les Rencontres Des Muses*, Jean Balsamo aborde la question de l'italianisme et de l'anti-italianisme dans les lettres françaises de la fin du XVI^e siècle. La mauvaise appréciation de l'influence italienne et des objectifs poursuivis par des italianisants comme Pierre de Larivey menait à une impasse. En montrant que nombre de traducteurs mettent leurs efforts au service de la langue, mais aussi du sérieux français, sans se faire les propagandistes de la culture italienne, l'auteur permet de mieux comprendre le travail de notre Champenois. « Lieu par excellence de l'italianisme, la traduction ne se justifiait [...] que par l'œuvre française qu'elle proposait »³¹³. En mettant en lumière que, dans leurs travaux, la plupart des traducteurs, loin d'imiter ou de plagier servilement les œuvres italiennes, saluent l'invention, seule digne de l'attention qu'ils lui portent, Jean Balsamo met en évidence la manière dont l'œuvre échappe à son auteur dès lors que le traducteur s'en saisit. « Tous les amendements, tous les écarts entre la traduction et le texte original étaient ainsi justifiés par la nécessité de faire comprendre un sens plus profond par delà l'écart irréductible des langues, de le rendre

³¹⁰ G. Degen, « Une leçon de théâtre : les neuf comédies franco-italiennes de Pierre de Larivey », in *Pierre de Larivey (1541-1619), Champenois, chanoine, traducteur, auteur de comédies et astrologue*. Actes des sixièmes Journées rémoises et troyenne, 25-27 janvier 1991, sous la direction d'Y. Bellenger, Paris, Klincksieck, 1993, p. 37.

³¹¹ *Ibidem*.

³¹² J. Balsamo, *Les Rencontres des Muses. Italianisme et anti-italianisme dans les lettres françaises de la fin du XVI^e siècle*, Genève-Paris, Slatkine, 1992.

³¹³ *Ibid.*, p 94.

mieux que ne l'avait fait la langue d'origine »³¹⁴. Sans vouloir rendre hommage à la littérature italienne, « les textes adaptés s'imposaient comme des originaux et de nouvelles références, dans un écart définitif avec le modèle italien »³¹⁵. Ainsi Larivey, par son travail en prose, libère-t-il la comédie de ses attaches avec les Anciens, mais aussi l'émancipe-t-il du modèle italien, ajoutant au *delectare* un enseignement à la française où, dans un *sermo humilis*, il concilie « l'agrément des réparties et le savoir des sentences »³¹⁶.

Ce contexte de rencontre des Muses permet de mieux saisir l'unité de l'œuvre de Larivey, dont les comédies s'intègrent au « cadre plus prestigieux d'une *philosophie morale* », et de comprendre à quel point, dans « la modestie apparente d'un simple recueil de comédies facétieuses, la publication de 1579 voulait être la propédeutique à un savoir complet qui jouait sur toute la gamme des genres et des styles »³¹⁷.

2001. Michel Simonin (dir.), *Dictionnaire des Lettres Françaises*³¹⁸

En soulignant que ses comédies sont traduites plus ou moins librement de l'italien et que Larivey a « pillé huit auteurs de mérite inégal », l'auteur de la notice qui figure dans le *Dictionnaire des Lettres françaises* fait à son tour de notre Champenois un auteur peu original qui, dit-il, bien que reconnaissant « avoir imité des auteurs italiens, [...] s'est gardé de donner ses pièces pour des traductions ». L'intervention de l'auteur sur le texte d'origine est ainsi limitée principalement au travail de francisation.

Lui reprochant encore son « peu de souci de la vraisemblance de l'intrigue, et de la morale », cet auteur met, comme tant de critiques avant lui, l'accent sur le décalage entre la valeur morale vantée dans ses prologues et la mise en scène de personnages « peu scrupuleux et fertiles en tromperies », au comportement débridé que l'auteur a eu peu de retenue à faire parler dans un langage parfois vulgaire. Provenant de la comédie italienne qui les avait « empruntés à Plaute et à Térence, ou qu'elle avait tirés de la réalité », ceux-ci sont, ajoute-t-il « sommairement dessinés ; les mots de caractère sont rares ; les travers et les vices des personnages influent beaucoup moins sur l'action que le hasard ».

Au final, selon ce contributeur au *Dictionnaire des Lettres françaises*, le grand mérite de l'auteur est surtout d'avoir su créer une langue convenant parfaitement à la comédie et faire parler ses personnages dans une prose d'un « plaisant réalisme », mais aussi d'avoir apporté à la comédie « le mouvement, les péripéties amusantes, les jeux de scène et le style comique qui, sauf exception, lui faisaient défaut ».

1993. Marie-Dominique Leclerc, *Le sentiment religieux dans l'œuvre de Larivey*

Un autre enjeu de notre analyse, qui en 1993, mais encore aujourd'hui, pose problème, est la question de la moralité des pièces de Larivey. Dans son ouvrage intitulé *Le sentiment*

³¹⁴ *Ibid.*, p. 129.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 215.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 271.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 273.

³¹⁸ *Dictionnaire des Lettres Françaises publié sous la direction du cardinal Georges Grégoire. Le XVI^e siècle.* Édition revue et mise à jour sous la direction de Michel Simonin, Paris, Fayard, 2001, pp. 690-691.

religieux dans l'œuvre de Larivey, Marie-Dominique Leclerc, suivant M. J. Freeman, peine à reconnaître aux pièces de notre chanoine une valeur morale, le rire étant simplement vu comme exutoire aux problèmes d'une époque bouleversée par les guerres. Bien que la question reste en suspens, la chercheuse – à l'instar d'Édouard Fournier dont elle interroge une citation³¹⁹ –, semble tentée d'expliquer la traduction des œuvres pieuses et édifiantes de Larivey vers la fin de sa vie par la volonté du Champenois de se purifier du caractère licencieux et de l'immoralité de ses productions théâtrales. Nous espérons, par notre étude, tordre le cou une fois pour toute à cette affirmation. Mais revenons à l'aspect linguistique de son œuvre.

2002. Charles Mazouer, *Le théâtre français de la renaissance*

Nous disions plus haut que Larivey, non content de créer un nouveau langage comique, avait fait également preuve d'un talent certain au niveau de la transposition d'œuvres italiennes en France. Charles Mazouer, en 2002, voit carrément dans cette maîtrise de la francisation la manifestation du génie de l'auteur. Aussi déclare-t-il que « le dessein de l'adaptateur est surtout de naturaliser en France ses modèles, et c'est là qu'éclate son génie »³²⁰. Pour lui en effet « c'est assez dire que le grand mérite de Larivey est d'avoir inventé une belle langue comique »³²¹.

2009. Patrizia De Capitani, *Du Spectaculaire à l'intime*

Trouvant sa place à la fin de notre bilan, Patrizia De Capitani résume bien, elle aussi, cette évolution de la critique qui a longtemps condamné notre auteur pour son manque d'originalité avant de s'intéresser progressivement à sa langue si savoureuse et pleine de verve, limitant ainsi son approche à ce trait caractéristique. « Sur le plan linguistique, dit-elle, il est évident que l'enthousiasme de la critique du début du XX^e siècle qui saluait en Larivey le précurseur de Molière ou l'inventeur de la langue comique française n'explique pas vraiment la substance de son travail. On ne peut nier que sa langue soit savoureuse, mais en serait-il allé de même sans les originaux italiens ? [...] Nous pouvons toutefois d'ores et déjà avancer que Larivey a su tirer le meilleur parti linguistique de ses modèles »³²². Larivey répétons-le, n'est pas seulement à considérer pour son style, pour son travail effectué en matière de langage et de traduction ; il faudrait peut-être ne pas se cantonner à une telle focalisation qui risquerait de négliger d'autres aspects du théâtre de notre auteur. Pour Patrizia De Capitani, malgré tout ce que l'on a pu dire sur lui et en dépit de son mérite incontesté à

³¹⁹ Lorsqu'elle évoque les « neuf cents pages de sagesse » de *L'institution morale de Piccolomini*, Marie-Dominique Leclerc s'interroge : « Faut-il supposer, à la suite d'Éd. Fournier, que notre auteur éprouva le besoin d'un ouvrage différent : “Après cette débauche de traductions comiques, où la décence avait eu fort à souffrir, notre chanoine trouva bon de se purifier par un peu de philosophie et de piété” » (voir M.-D. Leclerc, « Le sentiment religieux dans l'œuvre de Larivey », in *Mémoires de la Société Académique de l'Aube*, t. CXVII, Sainte-Savine, Imprimerie Covam, 1993, p. 45).

³²⁰ Ch. Mazouer, *Le théâtre français de la renaissance*, Paris, Champion, 2013, p.365.

³²¹ *Ibid.*, p. 366.

³²² P. De Capitani, *Du Spectaculaire à l'intime, un siècle de commedia erudita en Italie et en France (début du XVI^e siècle – milieu du XVII^e siècle)*, Paris, Champion, 2005, pp. 247-248.

propos de la création originale d'une nouvelle langue comique, « c'est cependant sur le plan idéologique que Larivey situe lui-même sa contribution la plus décisive pour l'évolution de la comédie »³²³. Une dernière affirmation qui ne manque pas de piquer la curiosité.

2011. Édition du *Théâtre complet* de Larivey par Luigia Zilli

Malgré le regain d'intérêt dont bénéficie l'œuvre théâtrale de Larivey au début du siècle, l'enthousiasme initial semble progressivement s'essouffler, et mis à part Patrizia De Capitani et le récent travail de réédition du théâtre complet de l'auteur entrepris par Luigia Zilli, à partir de 2011³²⁴ – auquel nous avons eu l'honneur de participer, pour le troisième volume à paraître –, la critique semble, ces dernières années, avoir délaissé sa production dramaturgique.

1.4.3. Synthèse

Après que ses contemporains aient passé la vie de notre Champenois sous silence, par « négligence » ou par « jalousie », comme le souligne Parfaict, ou ne nous aient laissé que de bien maigres informations à son sujet, la critique ne commence à s'intéresser à son œuvre qu'au XVIII^e siècle.

Curieusement, nous observons une confusion assez étonnante quant à l'identité de Larivey et à la paternité de ses pièces, puisque certains distinguent deux auteurs, Pierre et Jean, ou révèlent des données aussi surprenantes qu'infondées, telles que celles qui concernent les soi-disant représentations de ses comédies, qui bien souvent trahissent une connaissance relative et imparfaite de l'auteur et de son œuvre.

À côté de tant de confusion et d'approximation marquant le XVIII^e siècle et empêchant le dramaturge d'être apprécié à sa juste valeur, quelques critiques se sont néanmoins penchées plus en profondeur sur son théâtre. Les notices de leurs dictionnaires, parfois agrémentées de résumés, témoignent d'une approche cette fois plus personnelle et précise. Ses sources italiennes étant encore complètement ignorées, il est alors vu comme un auteur original et fécond, salué pour sa créativité. Si La Vallière et Parfaict voient en lui un précurseur, lui reconnaissent certains mérites et une originalité en tant que créateur, l'un lui reprochera néanmoins son langage ordurier, l'autre ses caractères peu nombreux et mal suivis. Dans un siècle où le genre comique évolue vers une comédie de caractère, s'éloignant de la comédie d'intrigue que proposait notre Champenois, cette critique, qui finalement trouve sa légitimité, se détruit en fait d'elle-même, car au final et sans le vouloir, en admettant que les pièces de Larivey présentent des caractères (si peu soient-ils), elle prouve que Larivey avait innové en ce sens et ouvert la voie à Molière et Regnard. De même qu'en notant que « cet auteur a commencé à deviner le véritable genre de la comédie ; s'il ne s'est approché que de bien loin de la comédie de caractère, du moins s'est-il passablement tiré des pièces d'intrigue », Suard

³²³ *Ibid.*, p. 247.

³²⁴ P. de Larivey, *Théâtre complet*, t. I : *Les six premières Comédies facecieuses (Le Laquais, La Vefve, Les Esprits)*, éd. L. Zilli, Paris, Garnier (« Bibliothèque du théâtre français »), 2011.

montre la dette des successeurs de Larivey tant pour la comédie d'intrigue que pour la comédie de caractères.

Au début du XIX^e siècle, avec les travaux de Grosley, le voile se lève enfin sur les sources italiennes de Larivey. Cette découverte remet profondément en question l'originalité et la créativité de l'auteur qui n'est soudain plus perçu que comme un simple traducteur. Peinant, dans certains cas, à se rendre à l'évidence, la critique, déçue, lui reproche son manque d'imagination et s'indigne par ailleurs des indécentes et des obscénités que contiennent son théâtre jugé immoral. Malgré les lourds reproches qui pèsent sur la production de notre Champenois, ce dernier n'en finit pas de faire couler l'encre d'une critique qui semble toutefois vouloir le réhabiliter d'une quelconque manière, voyant malgré tout en lui autre chose qu'un simple traducteur servile manquant d'originalité et de créativité. Celle du milieu du XIX^e siècle hésite entre l'éloge sincère et respectueux et le regret que tant de grandeur soit ternie par la bassesse des mœurs représentées. Par la confrontation des pièces de Larivey avec ses modèles italiens, elle va pouvoir dépasser la vision réductrice qu'elle a de son théâtre et lui reconnaître des talents d'adaptateur. Jannet remarque ainsi que s'il traduit souvent fidèlement ses sources, Larivey ne leur était pas complètement soumis et se permettait des libertés. En outre, il francisait les pièces originales. Comme Jannet, Chasles va mettre l'accent sur le style et la langue unique de notre Champenois à travers laquelle le talent de l'auteur se manifeste.

Paul de Saint-Victor, qui le premier s'intéresse vraiment à sa galerie de personnages, compare cependant sa prose, perçue comme vulgaire, à l'élégance de la langue si soignée, décente et délicate de Turnèbe.

Si, à la fin du XIX^e siècle, les jugements sont encore contradictoires et la critique peine à valoriser le travail de Larivey – les pièces de l'auteur, estimées trop indécentes et licencieuses, remettant en question la visée morale affichée dans ses prologues –, l'intérêt tout nouveau pour son style et sa langue laisse le champ libre à la recherche. Les investigations entreprises en ce sens à la fin du siècle, notamment par Toldo qui s'y intéresse en profondeur et se penche notamment sur la question des italianismes, et qui seront poursuivies tout au long du XX^e siècle, vont tendre à faire de lui le créateur de la langue comique française. L'originalité de Larivey se situe alors au niveau de son style, de son langage et les dernières études finiront par accorder à notre auteur le titre de “meilleur illustrateur” de la langue comique.

Loin de vouloir remettre en question ce que la critique a pu révéler, nous nous attacherons à faire ressortir les points qui nous semblent illustrer le mieux le théâtre de notre auteur dans ce qu'il a de plus génial et de plus novateur.

II
UN PROJET COMMUN POUR UNE NOUVELLE COMÉDIE

2.1. Le rapport aux sources italiennes

2.1.1. La nécessité de la traduction et de l'imitation

2.1.1.1. Importance des Anciens et supériorité par rapport aux modernes

On a longtemps pu croire que la production dramatique de Larivey était originale et personnelle, du moins jusqu'à la première moitié du XIX^e siècle, mais elle n'était que pure reprise. L'œuvre de Larivey, par le voile mystérieux qui tient les auteurs originaux des pièces qu'il traduit sous couvert – du moins dans les prologues de ses comédies¹ –, se veut fille d'un seul père. Pourtant, une fois le masque levé sur ses origines réelles, on se demande pourquoi notre chanoine a voulu taire, dans les prologues de chacune de ses neuf pièces, le nom des Muses qui l'inspirent et qu'il reprend. Aucune allusion, en effet, n'y est faite aux comiques italiens du XVI^e siècle, à l'instar de celui des *Esprits* où Larivey nous dit juste qu'il a « faict ceste comedie à l'imitation et de Plaute et de Terence ensemble ». Est-ce pour recueillir tous les mérites d'une comédie qu'il fait sienne ? Nous en doutons ; d'autant plus que Larivey laisse entendre, dans sa dédicace à Amboise de son premier recueil de 1579, que son œuvre s'inspire de pièces italiennes d'auteurs dont il donne la plupart des noms².

Quoi qu'il en soit, si, dans ses prologues, Larivey omet volontairement le nom ou l'influence directe de ses modèles transalpins, il revendique en revanche la nécessité d'une imitation basée sur le patron antique. Comparant son travail à celui d'un sculpteur ou d'un peintre qui se sert de ce modèle d'autorité, il déclare qu'ainsi « nous ne pouvons faire aucune chose qui soit belle, si comme en un mirouer nous ne nous representons ceste antiquité »³. Elle est donc essentielle à la création de nouvelles œuvres. Le chanoine, par là même, reprend en fait un thème cher aux humanistes de la Renaissance, que nous retrouvons dans le prologue de *Aridosia*, à savoir la supériorité des Anciens par rapport aux Modernes. Car, dit-il :

Nos devanciers ont esté tant ingénieux en leurs estudes, et sceu si bien dire et faire, qu'il nous est impossible pouvoir parfaitement faire ou dire aucune chose, sinon ce qui a esté dict ou faict par eux.⁴

L'imitation semble dès lors s'imposer à lui ainsi qu'à ses auteurs contemporains comme une nécessité, presque un devoir. D'ailleurs, pourquoi avoir des scrupules lorsqu'on sait que « mesmes [...] Plaute et Terence ont esté grands imitateurs (car l'un a suivy Epicarme, et l'autre Menandre) »⁵ ? Le prologue des *Jaloux*, que Larivey traduit littéralement de Gabiani, rappelle d'ailleurs que Térence lui-même a « prins les siennes [*comédies* – à savoir *l'Andrie et*

¹ Nous avons vu précédemment (bilan critique), que Larivey fait une énumération de quelques uns des « bons auteurs Italiens » qui ont servi de modèle à ses six premières pièces, dans la dédicace à Amboise du recueil de 1579.

² Voir notre bilan critique.

³ Voir « Prologue » des *Esprits*, in P. de Larivey, *Théâtre complet*, t. I : *Les six premieres Comedies facecieuses (Le Laquais, La Vefve, Les Esprits)*, éd. L. Zilli, Paris, Garnier, 2011.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

l'Eunuque, dont s'inspire La Gelosia] de Menandre »⁶ n'en a pas été blâmé. Dans le prologue des *Esprits* comme dans le prologue des *Jaloux*, l'auteur fait ainsi l'éloge de l'imitation des maîtres de l'Antiquité. Luigia Zilli note en effet que « Le talent littéraire de V. Gabiani se résume dans l'art de l'imitation, sa comédie étant le résultat d'une contamination, déclarée dès le prologue, entre *l'Andrie* et *l'Eunuque* de Térence. De *l'Andrie* sont tirées les histoires amoureuses de deux jeunes amis, l'opposition d'un père et le tour organisé contre ce dernier à l'aide d'un serviteur. De *l'Eunuque* vient l'amour d'un jeune homme pour une courtisane, l'opposition d'un *miles gloriosus* et le manège pour duper ce dernier [...]. À l'imitation des pièces de Térence, comme le montrent les analyses de T. W. Baldwin, *I Gelosi* sont une comédie à double fil. Et si l'intrigue est plus étoffée par rapport aux modèles latins, ce n'est pas que notre auteur l'enrichisse de motifs et de personnages modernes, comme l'avait fait, par exemple, L. Dolce, mais plus simplement qu'il dédouble les adversaires (le père et le rival) et en enchevêtre étroitement les histoires amoureuses dès le premier acte »⁷.

L'importance et la défense de ce principe d'imitation est d'ailleurs ce qui a certainement poussé Larivey à ne garder que le second des deux prologues de *La Gelosia* (*Prologo a gli huomini* et *Prologo alle donne*) dans son adaptation du *Morfondu*⁸. « Dans le *Prologue des hommes*, en effet, l'auteur italien affichait un mépris poussé pour le principe de l'imitation et tissait l'éloge du droit à l'invention, c'est-à-dire à la liberté de mettre en scène des événements pouvant arriver dans la vie réelle. Il exhibait aussi un refus net des artifices scéniques traditionnels, tels les enlèvements ou les reconnaissances, et exaltait le recours à des sujets extravagants et variés, ne confiant leur progression qu'au mécanisme de la *beffa*. C'était là un choix théâtral plus proche des dispositifs scéniques de la *commedia dell'arte* que de la comédie à l'antique »⁹.

Comme on le remarque, c'est l'imitation des Latins et des Grecs qui sert encore de préambule à la création de la *commedia erudita* en Italie. Le travail de Machiavel, l'Arétin et Caro va justement consister à sortir de la reprise systématique de la matière antique, pour arriver à la création d'œuvres originales en langue italienne s'inspirant de la vie quotidienne. Larivey ne fait donc que suivre l'exemple de ses prédécesseurs. Rappelons qu'à l'époque de notre auteur, cette pratique n'était pas appréciée de la manière dont elle l'est aujourd'hui. Et c'est probablement pour cela que la critique a longtemps hésité à faire de Larivey un simple copiste ou un écrivain original et fécond. Les Anciens, eux aussi, tiraient leur matière de leurs devanciers, et ne considéraient pas l'imitation comme une entrave à leur liberté créatrice. N'est-ce pas séduisant de faire du nouveau sur de l'ancien par le biais de l'imitation ? Nombreux sont donc ceux qui s'y adonnent à la Renaissance, voyant dans ce travail non seulement la possibilité de retourner aux sources pures des grandes idées antiques, mais encore le possible dépassement et perfectionnement de ces dernières.

2.1.1.2. Traduction et imitation des Italiens

⁶ Voir « Prologue » des *Jaloux*, in P. de Larivey, *Théâtre complet*, t. II : *Les six premières Comédies facécieuses (Le Morfondu, Les Jaloux, Les Escolliers)*, éd. L. Zilli, Paris, Garnier [à paraître].

⁷ Voir L. Zilli, « Introduction » aux *Jaloux*, in *op. cit.*

⁸ La première phrase est toutefois tirée du *Prologo a gli huomini* de son modèle.

⁹ Voir L. Zilli, « Introduction » au *Morfondu*, in P. de Larivey, *Théâtre complet*, t. II, *op. cit.*, [à paraître].

Mais, plus que les dramaturges grecs ou latins qu'il s'agit de reprendre, ce sont particulièrement les Italiens qui retiennent toute l'attention de notre Champenois. « Il va donc se trouver à leur égard dans le même rapport de dépendance, sans différencier très clairement, comme presque tous les théoriciens de l'époque, l'activité de l'imitation de celle du traducteur »¹⁰. Larivey s'inspire donc directement de comédies italiennes d'auteurs peu connus, dont les six premiers noms de la liste suivante apparaissent dans la dédicace à son ami François d'Amboise de son premier recueil de 1579, à savoir : *Il Ragazzo* de Lodovico Dolce (1541), *l'Aridosia* de Lorenzino De' Medici (1548), *I Gelosi*, de Vincenzo Gabiani (1551), *La Gelosia*, d'Antonfrancesco Grazzini (1551), *La Cecca*, de Girolamo Razzi (1563), *La Vedova*, de Nicolò Buonaparte (1568), *La Gostanza* de Girolamo Razzi (1565), *Gl'Inganni* de Nicolò Secchi (1562), *Il Fedele* de Luigi Pasqualigo (1576). Mais si ceux-ci constituent le vrai modèle de Larivey, pourquoi notre Champenois tait-il par la suite leur nom dans les prologues de ses pièces ? Est-ce vraiment pour se présenter comme un auteur original ?

Un bref aperçu de ses prologues permet effectivement de rapidement nous rendre compte de cette omission, en apparence volontaire. Comme nous l'avons déjà dit, Larivey, dans son épître dédicatoire de 1579 à Amboise, évoque ses modèles italiens dans une énumération expéditive et désordonnée de quelques de patronymes à l'origine des six premières pièces de Larivey¹¹. Mais les titres de leurs comédies font défaut. L'imitation peut donc sembler partielle ; dans une telle déclaration, nous pourrions imaginer que l'adaptateur se soit inspiré lointainement de ces comiques italiens, d'autant plus que le titre de leurs œuvres est absent. Présupposé dont le Champenois aurait voulu maintenir l'illusion ? Qu'en est-il de ses prologues ? Il est bien curieux de constater qu'au lieu d'évoquer le modèle numéro un (en l'occurrence italien) qu'il imite, avec le nom de l'auteur et de sa comédie, dans ses prologues Larivey préfère souvent donner l'impression qu'il reprend plus à la matière antique. Regardons de plus près ce qu'il est dit. Dans le prologue du *Laquais*, le Champenois dissimule la moindre influence de la comédie antique ou italienne qu'il semblait pourtant suivre, à en croire sa précédente dédicace... Dans celui des *Esprits*, aucune allusion non plus à Lorenzino de' Medici et son *Aridosia*, de même pour *La Vefve*, *Le Morfondu*, *Les Escolliers* ou *Le Fidelle*, où sont absentes les références aux sources italiennes. Dans le prologue des *Jaloux*, Larivey va jusqu'à affirmer que « la plus grande partie de son subject a été prinse des deux premières [*comédies*] de Térence, à sçavoir *L'Andrie* et *L'Eunuque* » ! Et plus encore, il s'en justifie dans la déclaration qui suit :

Si en cela l'auteur s'est montré trop licencieux, il vous supplie, Messieurs, ne l'en vouloir blâmer non plus qu'il n'a blâmé Térence d'avoir prins les siennes de Menandre. Aussi a-il pensé que, marchant sur les pas d'un tel personnage et sous son autorité, ce luy seroit suffisante deffense, pour parer aux coups de ceux qui le voudroient accuser et reprendre de l'avoir desrobbé et suivy de trop près.

¹⁰ M. Lazard, « Les belles infidèles de Pierre de Larivey », in *Mélanges pour Jacques Scherer. Dramaturgies, langages dramatiques*, Paris, Nizet, 1986, p. 82.

¹¹ Larivey affirme avoir suivi le « patron de plusieurs bons auteurs Italiens, comme Laurens de Medicis, pere du Pape Leon dixieme, François Grassin, Vincent Gabian, Jherosme Razzi, Nicolas Bonnepart, Loys Dolce et autres... ».

En ce qui concerne le second recueil de comédies, il continue à taire le nom de ses devanciers italiens. Dans le prologue de *La Constance*, il avoue pourtant avoir une dette envers ceux-ci : « nostre auteur, qui en cecy a voulu imiter les Latins, les Italiens, et autres comiques tant anciens que modernes, portera patiemment le blasme qui luy pourroit estre blasmez, à quoy il n'a jamais pensé ». Mais nous ne savons pas exactement de qui il est question, à moins de n'avoir souvenance de la première dédicace à Amboise... Enfin, dans *Les Tromperies*, une furtive allusion à la reprise d'autres auteurs (dont nous ne savons même pas s'il s'agit des Italiens) est faite dans cette unique phrase : « Messieurs, afin que ceste docte imitation des anciens et meilleurs poètes comiques vous soit plus agréable, je commenceray par vous en dire le sommaire ». À propos des *Esprits*, mais la remarque vaut pour l'ensemble des comédies de Larivey, Eugène Lintilhac s'interroge lui aussi : « Mais pourquoi se taire sur l'*Aridosia* et sur son auteur ? Avoir nommé celui-ci dans le tas de ses modèles, en tête de son recueil, ne dispensait pas Larivey de le désigner ici expressément, surtout après avoir mis en avant Plaute et Térence, dont le texte ne lui fournissait rien directement. Voulait-il faire des dupes ? En ce cas le calcul fut juste, car il y a longtemps réussi »¹². Pour notre part, nous nous demandons si ce ne serait pas plutôt par souci de valorisation de sa production dramatique que Larivey ne souhaite pas mettre ses pièces sous le patronat des auteurs italiens dont il s'inspire directement, préférant, à l'instar de ses modèles qui la revendique également, l'autorité de Plaute ou de Térence, dont les éditions des œuvres et des traductions de ce dernier connaissent un succès considérable tout au long du XVI^e siècle¹³. Mais une autre raison, qui cette fois aurait trait la question de l'italianisme et de l'anti-italianisme en France, pourrait également expliquer ce choix. En occultant discrètement ses sources directes, sans toutefois, par honnêteté, les évincer totalement, Larivey semble se positionner par rapport au modèle italien avec lequel la France rivalise. Une manière, en somme, d'amoinrir le prestige des Italiens qu'il traduit, ou, du moins, de ne pas trop mettre le modèle italien en avant. Quoi qu'il en soit, ce sont là autant de questions qui remettent soudain en cause l'originalité de Larivey.

2.1.1.3. Le problème de la dépendance et de la fidélité aux sources italiennes

Car une fois l'auteur démasqué, son œuvre est soudain menacée de perdre de sa dorure. Les critiques les plus sévères, tel Alphonse Royer¹⁴, ont vu parfois en cela la regrettable preuve que cet artiste ne faisait au fond que le simple travail de traduction de comédies italiennes. Il est vrai que Larivey reprend de nombreux éléments à l'*Aridosia* de Lorenzino de' Medici, pour ne citer que cet exemple. Il lui doit au fond presque tout. Le scénario est semblable : on retrouve la triple intrigue amoureuse de la comédie italienne à travers les personnages de Fortuné, Urbain et Désiré ; les ruses de Frontin, valet malicieux qui invente

¹² E. Lintilhac, *Histoire du théâtre en France*, t. II : *La Comédie : Moyen Age et Renaissance*, Genève, Slatkine Reprints, 1973 [réimp. de l'édition de Paris, 1905], pp. 358-359.

¹³ Voir la liste des éditions de Térence à cette époque donnée par H. W. Lawton, in *Térence en France au XVI^e siècle. Éditions et traduction*, Paris, Jouve et compagnie, 1926.

¹⁴ A. Royer, *Histoire universelle du théâtre*, t. II, Paris, Librairie A. Franck, 1869, p. 106. Voir notre bilan critique.

l'épisode des esprits pour duper le vieil avare Severin, sont toujours les mêmes et ont pour conséquence le vol de l'anneau du père sévère – type trouvant ici aussi son pendant chez son frère Hilaire, caractérisé par son indulgence – le quiproquo de la cassette et enfin un dénouement heureux constitué par « trois paires de nocces ».

À considérer que les Italiens reprenaient le patron des Anciens, nous pouvons dire que derrière ces dramaturges transalpins qu'ils imitaient, les Français ne suivaient au fond d'autres auteurs que les Grecs ou les Latins. Cependant, toute cette matière reprise et digérée par ces voisins d'outre-monts va en fait offrir d'autres trouvailles originales qui cette fois feront le plus grand délice des dramaturges français. Celles-ci proviennent parfois de sources autres que théâtrales. C'est par exemple le cas du motif de la reconnaissance finale, qui se construit et se prépare à partir de la ressemblance entre deux personnages, exploité par Bibbiena dans sa *Calandra*, ou encore du travestissement de la fille en garçon, de la fuite de la maison paternelle... Autant de thèmes qui viennent en fait tout droit de la nouvelle et des contes de Boccace et de Bandello, et qui inspireront nos auteurs français¹⁵. Ces sources inédites offrent tout un large éventail de situations, motifs, *imbroglio*, *beffe*... qui viennent parfaitement s'ajouter au modèle de la comédie romaine en l'enrichissant, ce qu'a bien évoqué Luigia Zilli dans son introduction au *Laquais*. « Les thèmes des Anciens, dit-elle, enrichis et vivifiés grâce à l'apport de l'inépuisable tradition italienne du conte, y sont intégrés et modernisés par une vision du monde qui fige les vices et les aberrations de la société de la Renaissance, mais aussi ses qualités vitales. La satire se mêle au comique pur jusqu'à donner à la pièce son véritable statut de divertissement intellectuel, sous lequel pointe déjà la comédie de mœurs »¹⁶. La prose fait elle aussi partie des grandes innovations italiennes qui trouveront place au sein des comédies françaises. Nous reviendrons plus loin dans notre analyse sur ce choix adopté également par Larivey.

Quels sont les risques d'un tel rapport de dépendance ? Nous avons dit que dans les *Esprits*, Larivey avait une dette réelle envers les Italiens. Mais nous pouvons en dire autant de l'ensemble des pièces du chanoine, et il ne serait pas malaisé de montrer combien il est redevable à la matière italienne en poursuivant une semblable analyse. Sa fidélité apparente au texte original explique que ses neuf comédies aient longtemps été perçues comme de simples traductions. Les critiques, tel Édouard Fournier, accusent donc l'auteur d'un certain manque d'originalité, puisque la trame de ses pièces, comme dans *Les Esprits*, reste sensiblement la même, et que, lorsqu'il s'agit de procéder à quelques modifications légères, celles-ci ne se font que par voie de retranchement pur et simple. On dira volontiers que le chanoine effectue encore quelques changements concernant la condition des personnages, tout en supprimant ceux dont le rôle est accessoire, et apporte de petites retouches de style par rapport au texte original. Mais ce sont là les seules « grandes » modifications du texte d'origine faites par Larivey. Voilà ainsi exposées les accusations fondamentales qui touchent

¹⁵ C'est le cas de Charles Estienne qui, en 1543, introduit en France sous le titre de *La Comédie du sacrifice*, la comédie des *Intronati* de Sienne, *Gl'Ingannati*, qui déjà reprenaient de tels motifs.

¹⁶ L. Zilli, « Introduction » au *Laquais*, in P. de Larivey, *Le Laquais*, éd. critique avec introduction et notes par M. Lazard et L. Zilli, *op. cit.*, p. 41.

notre auteur français. Reste à savoir si, bien qu'elles paraissent fondées, elles s'avèrent pertinentes.

2.1.2. Sélection consciente des modèles italiens

2.1.2.1. Un modèle à dépasser

Avant de nous interroger sur l'originalité de notre auteur et de voir si les reproches qu'on a pu lui faire peuvent être sinon démentis, du moins justifiés, ouvrons une parenthèse afin d'évoquer brièvement une question qui retient notre attention. Nous avons dit plus haut que Larivey reprenait beaucoup aux Italiens. Cela ne semble pas une coïncidence, car comme nous avons pu le voir, c'est à l'exemple de ceux qui avaient donné naissance à la *commedia erudita* italienne que nos dramaturges français de la seconde période décident de créer leur propre comédie régulière. Un grand projet donc, qui n'aurait pu se réaliser sans la conscience, de la part des plus éclairés d'entre eux, que les Italiens avaient effectué de grands pas en avant concernant la comédie et montré la voie à suivre. Ils se positionnaient donc en tant que devanciers et modèles. Les Français devaient impérativement suivre leur exemple, reproduire le même cheminement qui devait les mener à la modernité et à l'instauration d'un nouveau genre. Jean Balsamo, dans *Les Rencontres des Muses*¹⁷, montre bien les liens qui unissent l'Italie à la France à cette époque. Nous pouvons rappeler brièvement les principaux traits de son étude dans le but d'illustrer et de mieux situer nos propos, et pour faire le point sur la notion d'imitation.

Si le XVI^e siècle est un siècle de grands bouleversements, celui qui a touché la langue française n'est pas des moindres. Dans la seconde moitié du XVI^e siècle la France doit réfléchir à la question épineuse de la traduction et prendre position par rapport au débat critique qui oppose les Anciens aux Modernes. Longtemps dominé par un latin considéré comme langue officielle des érudits, langue des savants par excellence, le français cherche progressivement à s'élever lui aussi et conquérir une dignité à laquelle le latin ne lui donnait jusqu'alors aucun droit. Cette ambition, que Jean Balsamo nomme « projet apologétique du français »¹⁸ et qui s'accompagne de la volonté de constituer une vraie culture nationale pour la France, est notamment celles des auteurs de la Pléiade dont Ronsard est le chef de file. Dans *La Défense et Illustration de la langue française*, Du Bellay indique clairement les objectifs à atteindre et la mission proposée par ce groupe des étoiles, venu entre autres pour plaider la cause du vulgaire qu'il cherche à imposer. Mais les Français ne sont pas les seuls à avoir mené ce combat. Un phénomène analogue s'observe en Italie avec un temps d'avance. Les Italiens, qui avaient remporté la même lutte, représentent alors pour les Français le modèle parfait de la réussite de l'affirmation de la culture et de la langue vulgaire au détriment du latin dont ils se sont émancipés. La France n'ayant pas encore une culture nationale bien affirmée, et le français étant une langue encore en devenir et à enrichir, la traduction s'offre aux lettrés comme une solution réelle face aux problèmes posés par la quête

¹⁷ J. Balsamo, *Les Rencontres des Muses. Italianisme et anti-italianisme dans les lettres françaises de la fin du XVI^e siècle*, Genève-Paris, Slatkine, 1992.

¹⁸ *Ibid.*, p. 133.

d'affranchissement des latins et l'aspiration à une certaine indépendance. C'est en ce sens que la traduction est justifiée et presque tenue comme nécessaire à la réalisation des desseins français. Elle aurait la mission de permettre au français d'égaliser le latin et d'accéder à un degré de perfection qu'il n'avait pas atteint jusqu'alors. Toutefois, l'intérêt accordé au modèle italien s'accompagne progressivement d'un désir de le surpasser : les liens qui unissaient la France à l'Italie évoluent vers un rapport de rivalité dont témoigne clairement, outre l'ensemble du théâtre de Larivey, la pièce des *Neapolitaines* d'Amboise, dans laquelle l'auteur affiche un nationalisme marqué. Dans sa préface à Charles de Luxembourg, Amboise rend bien compte de ce but communément recherché par un groupe de jeunes auteurs dont il fait partie, en expliquant les raisons de la publication de son œuvre :

Mais ses amis le [*l'auteur*] voyant constitué en dignité, et occupé en affaires plus graves, luy ont soustrait ces NEAPOLITAINES pour en faire un present à vous, Monseigneur, et au public, affin que par le moyen d'un qui est tres affectionné à vostre service, on cognoisse que la France ayant de long temps surpassé les Itales en l'artifice de bien faire de doctes Tragedies, a aussi dequoy maintenant arracher le laurier aux plus sçavants, et mesmes aux plus grands seigneurs d'Italie, qui s'y sont exercez à l'envi à qui composerait, et exhiberoit de plus ingenieuses et somptueuses Comedies, jusques à là que les Princes mesmes ont tellement affecté cette gloire, qu'ils n'y ont espargné ny leur plume et leur esprit, ni leur bource et leur magnificence.

L'Italie est de plus en plus perçue par les mentalités comme un adversaire, et même si sa grandeur n'est pas démentie, elle est à dépasser. La mise en valeur du modèle français passe alors par la critique du modèle italien (notamment son éloquence) qu'il s'agit de rabaisser pour gagner en distinction. La France prétend aux mêmes victoires remportées par l'Italie, c'est pourquoi elle comprend rapidement l'apport non négligeable que peut représenter la traduction dans la constitution de la langue française qui rêve d'égaliser l'idéal italien voire même de le dépasser. Par ailleurs, celui-ci est d'autant plus intéressant qu'il constitue un intermédiaire efficace entre le savoir des Anciens et le français. Mais toutes ces prétentions françaises trahissent des insuffisances : d'une part un manque d'originalité du point de vue de l'*inventio*, l'imitation prouve bien que les Français sont incapables d'inventer seuls les sujets de leurs discours, et d'autre part la faiblesse d'une langue qui n'est pas en mesure d'aborder tous les sujets, à la différence des Italiens. Ceci remet cruellement en cause la culture nationale de la France et constitue un réel problème puisque ces lacunes sont absolument incompatibles avec « la gloire nationale ». « Une des ambitions du français [...] fut de constituer un discours véridique, en une langue à la fois philosophique et déjà mondaine, capable de toucher d'autres publics que celui des doctes »¹⁹. On comprend toute la difficulté des auteurs français lorsqu'ils ont dû s'atteler à la rude tâche de la traduction d'ouvrages philosophiques en vulgaire afin de repousser les limites qu'on lui assignait autrefois. L'idéal du français serait d'être en mesure d'affronter tous les sujets, même les plus complexes, et d'en parler avec autant d'aisance, de clarté, de justesse, de « douceur de style » (comme le disait Sauvage), que l'Italie. Ce qui n'est pas encore son cas, vu la maladresse du

¹⁹ *Ibid.*, pp. 159-160.

style français. Le problème est donc stylistique, mais il est également lexical et terminologique comme nous le montre Jean Balsamo, puisque la France a en face d'elle l'exemple parfait d'une langue qui est parvenue à s'imposer par rapport aux langues anciennes grâce aux ressources puisées dans son propre creuset et dans le fond latin pour s'enrichir. Ce phénomène d'émulation, qui obligeait nos auteurs à pousser toujours plus loin les possibilités de leur langue maternelle, a certes joué un grand rôle dans la constitution et dans l'affirmation du français comme langue nationale. Ce rapport paradoxal d'intérêt et d'hostilité au modèle italien trouve un point d'orgue à la fin du règne d'Henri IV. « Les réussites d'un Montaigne ou d'un Malherbe étaient suffisantes pour donner aux lettres françaises leur image achevée »²⁰. La traduction n'a donc plus forcément lieu d'être dans le cadre d'un enrichissement culturel et linguistique. Si nous remarquons chez Larivey une grande réserve dans la citation de ses sources italiennes, cela correspond à la réalité française d'une époque où « les modèles sont reçus avec réticence ». Cette discrétion, volontaire, peut trouver une explication dans le fait que « les français ne veulent pas reconnaître l'immense étendue du champ d'auteur italien qui parvenaient jusqu'à eux ».

Si l'on peut s'interroger sur l'ampleur des traductions d'ouvrages italiens en français et le succès que les comédies transalpines connaissent en France, il est néanmoins certain que les grands auteurs comiques tels que Lorenzino de' Medici, Bibbiena, Macchiavel, Castiglione... étaient parvenus jusqu'à nos dramaturges²¹. Parfois même, comme l'a expliqué Jean Balsamo, les auteurs en savaient plus que ce qu'ils voulaient faire croire. Des chiffres concrets prouvent le succès de cette littérature italienne en France²². Patrizia De Capitani explique en outre, en quelques mots, quels étaient les contacts entre les deux pays du point de vue du monde de l'édition. Son analyse, qui s'intéresse au *Fedele* de Luigi Pasqualigo, s'applique en fait à toutes les comédies adaptées par Larivey, traducteur de la jeune génération des modernes, qui, précisons-nous, est en bonne relation avec les milieux éditoriaux et apprécié par Abel L'Angelier, le grand libraire de la nouvelle école²³. Il en va de même pour Amboise. Notre Champenois est également en bons termes avec Nicolas Bonfons, ainsi qu'avec Gilles Corrozet et Benoist Rigauld, qui éditent son travail²⁴. Or « Nous savons que tout au long du XVI^e siècle les échanges entre les libraires italiens et français, surtout parisiens et lyonnais, furent nombreux et fréquents. Les libraires de Paris et de Lyon s'approvisionnaient régulièrement chez les Alde, et ceux-ci n'hésitèrent pas à se rendre jusqu'à Paris pour vendre leurs livres et y installer leurs dépôts. Il était donc relativement facile pour les éditeurs et pour

²⁰ *Ibid*, p. 172.

²¹ Pour des détails concernant la circulation des livres à cette époque, voir la préface de l'imprimeur Bonfon au « Seigneur de la Rivé » des *Regrets facétieux et plaisantes harangues funèbres sur la mort de divers animaux...*, traduits par Thierry de Timophile (Fr. d'Amboise), citée par D. Ughetti, in *François d'Amboise (1550-1619)*, Rome, Bulzoni, 1974, pp. 200-201.

²² J. Balsamo évoque ces chiffres : « durant les seules trente dernières années du siècle, plus de 450 titres « italianisants », furent publiés en France, dont 400 traductions et 50 ouvrages en langue originale, de près de 300 auteurs ». Voir *op. cit.*, p. 195.

²³ *Ibid.*, p. 272.

²⁴ D. Ughetti, *op. cit.*, p. 200.

les traducteurs comme Larivey de se procurer des textes italiens »²⁵. Dans la France du XVI^e siècle, leurs textes et pièces sont donc connus des érudits et hommes de théâtre, par conséquent par Larivey lui-même. De plus, la grande connaissance qu'il a de l'italien, plus qu'attestée, prouve qu'il est impossible de penser que Larivey n'était pas au courant de ce qu'il se passait au-delà des Alpes. Nous pouvons facilement imaginer qu'il se procurait les grandes innovations italiennes en matière de comédie, et qu'il savait exactement par qui la *commedia erudita* était représentée en Italie. Sachant d'ailleurs la grande impulsion que ces fameux auteurs ont donnée au théâtre comique, il est fort probable que ce soient carrément l'Arétin, l'Arioste, Machiavel... que Larivey désigne sous le nom de « devanciers Italiens... ». Car ce sont eux les vrais grands noms représentant dignement l'expérience comique italienne du XVI^e siècle. À partir de cela, il est plus que singulier de constater que dans son théâtre, ce ne sont nullement les plus célèbres dramaturges italiens qui retiennent son attention. Il n'a pourtant aucun scrupule à les faire figurer aux côtés des vrais générateurs de ses comédies. En effet, lors du colloque de 1991, Madeleine Lazard rappelle que non seulement Larivey énumère pêle-mêle Laurens de Medici, François Grassin, Vincent Gabbian..., mais il ajoute en plus les noms des auteurs les plus célèbres de son siècle, Bibbiena et l'Arétin, qu'il n'a jamais traduit !²⁶ Si l'ambition de Larivey était de suivre les traces des grands auteurs comiques italiens, qui, avoue-t-il lui-même, ont réussi à introduire et imposer la *commedia erudita*, alors pourquoi n'a-t-il pas choisi de les prendre comme modèles et de s'inspirer directement de leurs comédies pour introduire, par le biais de leur imitation, ce nouveau genre en France ? Ces grands noms auraient, en plus, fait figure d'autorité. Ce qui revient à nous demander pourquoi Larivey fait le choix d'auteurs de si peu de renommée ?

2.1.2.2. Raisons du choix d'auteurs peu connus

Une première hypothèse soutenue par Patrizia De Capitani vise à démontrer que c'est tout d'abord la relation que Larivey entretient avec son public qui expliquerait le choix d'auteurs de faible notoriété. Il ne faut pas oublier que notre chanoine s'adresse à un public averti composé d'érudits qui n'avaient sans doute pas manqué de lire la fameuse anthologie de G. Ruscelli, intitulée *Libro primo delle comedie elette*, parue en 1554 et regroupant les *commedie erudite* les plus célèbres. Dans ce même volume étaient réunies *La Calandria* de Bibbiena, *La Mandragola* de Machiavel, *Gl'Ingannati* des *Intronati* de Sienne, *L'Alessandro* et *l'Amor costante* de Piccolomini. « Mais ces œuvres-là, nous dit Guy Degen, les connaisseurs les avaient déjà lues dans leur langue, et leur traduction, surtout déguisée, ne les aurait ni intéressés ni trompés »²⁷. Par conséquent, déclare Patrizia De Capitani, « il fallait

²⁵ P. De Capitani, *Du Spectaculaire à l'intime, un siècle de commedia erudita en Italie et en France (début du XVI^e siècle – milieu du XVII^e siècle)*, Paris, Champion, 2005, pp. 318-319.

²⁶ M. Lazard, *op. cit.*, p. 49.

²⁷ G. Degen, « Une leçon de théâtre : les neuf comédies franco-italiennes de Pierre de Larivey », in *Pierre de Larivey (1541-1619), Champenois, chanoine, traducteur, auteur de comédies et astrologue*. Actes des sixièmes Journées rémoises et troyenne, 25-27 janvier 1991, sous la direction d'Y. Bellenger, Paris, Klincksieck, 1993, p. 16.

proposer du nouveau à ce public exigeant, et c'est pour cette raison que Larivey a eu recours à des textes peu connus, mais qui possédaient toutes les caractéristiques canoniques de la comédie d'intrigue imitée de l'antiquité »²⁸. Mais plus que pour satisfaire les exigences de destinataires connaissant désormais les grands textes de la littératures transalpines, si Larivey joue la carte de l'inédit tout en répondant à ce goût prononcé de l'époque pour la matière antique, c'est surtout pour répondre à une exigence éditoriale. Une bonne alternative que choisirent d'ailleurs de plus en plus les traducteurs d'œuvres italiennes de la seconde moitié du XVI^e siècle. Larivey aurait donc « délibérément choisi de traduire des comédies italiennes peu connues en raison du type de public auquel il s'adressait. On peut supposer que les Français cultivés de l'époque, capables de lire et de parler l'italien, parvenaient à se procurer facilement les comédies les plus connues. Le rôle des traducteurs était alors d'offrir des œuvres moins célèbres et plus difficilement repérables »²⁹. En somme pour cet argument, ce serait bien l'exigence d'un public averti du point de vue de la matière italienne, curieux et avide de nouveauté qui conditionnerait presque Larivey à devoir lui offrir un menu inédit.

Mais cela n'explique pas entièrement pourquoi Larivey se serait tourné vers certains auteurs moins connus que d'autres jouissant d'une certaine notoriété. Patrizia De Capitani tente une seconde explication très convaincante qui gagnerait à être explicitée et illustrée. Elle affirme que « l'appartenance de Larivey à un milieu culturel de haut niveau, possédant une connaissance très approfondie de la littérature italienne, explique son choix de traduire des comédies de dramaturges peu connus. Par ses traductions et ses adaptations, Larivey a voulu apporter des éléments (personnages, intrigues, situations comiques, rapport entre comédie et réel) susceptibles d'enrichir la scène française »³⁰. Nous ne pouvons effectivement pas nier que chacune des pièces sélectionnées par notre Champenois présente des caractéristiques très précises. Si nous pensons au *Ragazzo* de Dolce, le pédant rayonne dans tout son comique et son ridicule, promettant une introduction au succès garanti dans la comédie régulière française. Que l'on songe aux *Esprits*, et c'est un enchaînement de situations, de personnages particuliers, une vivacité tant dans le mouvement que dans le dialogue et la complexité de l'intrigue qui deviennent autant de raisons valables pour inscrire la pièce dans le recueil de 1579. Lorsqu'elle s'interroge sur les raisons du choix de la pièce des *Gelosi*, de Vincenzo Gabiani, adaptée par Larivey sous le titre *Les Jaloux*, Luigia Zilli dit que c'est « Sans doute parce qu'elle lui permettait de mettre en scène son propre *miles gloriosus* à l'intérieur d'une intrigue se réclamant de Térence »³¹. Dans le cas de *La Gelosia* de Grazzini, on peut penser que la richesse des situations, des péripéties, la succession des *beffe* pour faire progresser cette comédie d'intrigue qui « confie sa charge de rire sadique à la multiplication des souffrances et des humiliations auxquelles est soumis un vieillard frileux et amoureux, berné et maltraité par des serviteurs »³² est ce qui aurait pu séduire notre chanoine. Dans son introduction aux *Tromperies*, Luigia Zilli note encore qu'« Au niveau de l'intrigue et des personnages, la pièce

²⁸ P. De Capitani, *op.cit.*, p. 241.

²⁹ *Ibid.*, p. 377.

³⁰ *Ibid.*, p. 248.

³¹ Voir L. Zilli, « Introduction » aux *Jaloux*, in P. de Larivey, *Théâtre complet*, t. II, *op. cit.* [à paraître].

³² Voir L. Zilli, « Introduction » au *Morfondu*, in P. de Larivey, *Théâtre complet*, t. II, *op. cit.* [à paraître].

de Niccolò Secchi offre au Champenois un texte exemplaire de fusion entre les nouveautés de la comédie érudite traditionnelle, exaltée surtout par le thème des jumeaux, et l'héritage direct des Anciens. D'un point de vue linguistique [...] le discours est tout à fait différent. [...] Lorsque le chanoine Larivey s'adonne à naturaliser la pièce, il doit avoir pleinement conscience que, par ce biais, c'est surtout l'esprit, la verve comique et le registre populaire de Plaute qu'il porte sur la scène »³³. Il serait regrettable de résumer brièvement à quelques trouvailles bienheureuses la richesse que peuvent contenir de telles pièces, aussi bien celles de 1579 que celles du recueil de 1611, qui par leur contraste par rapport aux premières comédies donnent à Larivey l'occasion de glisser avec son époque vers un sentimentalisme nuancé, aux accents parfois pathétiques, parfois simplement lyriques. Aussi Patrizia De Capitani déclare-t-elle plus loin dans son analyse que « quant à l'intérêt qu'a pu susciter chez Larivey la pièce de Pasqualigo, les raisons en sont multiples. Elles tiennent à l'originalité et à la nouveauté de l'ouvrage, à ses contenus moraux et psychologiques, au besoin de proposer des éléments qui se démarquent nettement des deux autres pièces composant le recueil de 1611 »³⁴.

Pour sa part, Luigia Zilli, dans son introduction au *Laquais* soutient que : « tantôt fidélité, tantôt liberté de notre auteur... Il *Ragazzo* permettait à Larivey d'introduire en France d'une façon exemplaire les nouveautés de la *commedia erudita* »³⁵. En ce sens, chacune des comédies qu'il a sélectionnées, traduites et adaptées répondait directement à un projet bien précis, et présentait en elle-même des caractéristiques que Larivey désirait faire rentrer dans le nouveau théâtre français. Jean Balsamo s'exprime lui aussi quant aux raisons qui auraient poussé Larivey à choisir des auteurs de faible renommée : « Traduisant Grazzini ou Dolce, dit-il, Larivey ne voulait certes pas faire connaître aux Français les productions déjà anciennes des scènes transalpines. Il voulait trouver les ressources commodes d'un discours de l'honnêteté pour « instruire et encore donner du plaisir » et affirmer la maîtrise de sa propre culture et de sa langue dans un genre rénové »³⁶. Par ailleurs, nous pouvons supposer que le choix de dramaturges inconnus du grand public aurait pu conforter, encore une fois, l'impression d'une création originale de la part de l'auteur. Une autre façon de donner l'illusion que Larivey était le vrai introducteur de la comédie régulière, en somme. Dans son introduction au *Laquais*, Luigia Zilli rejette l'hypothèse selon laquelle le chanoine voudrait faire croire à des œuvres de son cru. « Ce serait attribuer, dit-elle, à Larivey un calcul purement égoïste, qui a sans doute joué un rôle important mais non fondamental »³⁷. Afin de répondre à cette question, elle préfère regarder du côté de l'auteur du *Ragazzo*, à savoir le Vénitien Lodovico Dolce. Selon elle, il y a peu de chance pour que cet auteur italien soit méconnu en France avant la parution des comédies de Larivey, du moins du groupe de la Pléiade, Dolce étant « avant tout un parfait représentant de l'esprit humaniste italien », ce qui,

³³ Voir L. Zilli, « Introduction » aux *Tromperies*, in P. de Larivey, *Théâtre complet*, t. III, éd. L. Zilli et C. Lombi, Paris, Garnier [à paraître].

³⁴ P. De Capitani, *op. cit.*, pp. 318-319

³⁵ Voir L. Zilli, « Introduction » au *Laquais*, in P. de Larivey, *Le Laquais*, éd. édition critique avec introduction et notes par M. Lazard et L. Zilli, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1987, p. 41.

³⁶ J. Balsamo, *op. cit.*, p. 276.

³⁷ « Introduction », in P. de Larivey, *Le Laquais*, éd. édition critique avec introduction et notes par M. Lazard et L. Zilli, *op. cit.*, pp. 28-29.

fort probablement, aurait intéressé notre Champenois. « Aussi, ajoute Luigia Zilli, le théâtre romain qu'il connaissait fort bien, était-il pour lui un réservoir inépuisable de thèmes et de motifs qui ne demandaient qu'à être habillés de neuf. Toutes ses pièces portent l'empreinte de ce jeu habile entre fidélité et indépendance ». Toutefois, si Larivey puise dans ce large creuset que lui tend Dolce, ce n'est pas pour répandre la culture italienne en France. Par l'écart entre son projet et la comédie d'outre-monts, par cette différence porteuse de sens, il y trouve une source d'inspiration propre à édifier sa comédie. Les trésors de l'invention³⁸ italienne sont pour lui autant de raisons de s'en emparer, laquelle, libérée de son auteur, accède à plus de dignité. Il sélectionne ainsi les auteurs dont « le mérite de l'invention et vérité de l'histoire »³⁹ recèle quelques minerais bruts propres à être ciselés à la française, se distinguant parfois des grands maîtres attestés à cette époque. Ainsi non seulement Larivey se détache de la comédie à l'antique, mais aussi de la comédie italienne, pour imposer un nouveau modèle en France.

En ce qui concerne le choix de Girolamo Razzi, auquel Larivey reprend *La Cecca* (*Les Escolliers*) et *La Gostanza* (*La Constance*), Patrizia De Capitani explique que c'est parce qu'il « possédait un sens aigu de l'agencement dramatique, élément que Larivey a parfaitement compris et qui explique son désir de le traduire »⁴⁰. Cette affirmation pourrait donc se vérifier en ce qu'elle serait celle d'un auteur conscient de son projet, et mettant au service de celui-ci ses connaissances linguistiques et culturelles.

2.1.2.3. Une comédie d'intrigue

Nous avons vu que les travaux de la Pléiade allaient dans le sens de la volonté d'un renouveau théâtral qui passe par la « restauration » de la comédie antique, la redécouverte des Anciens, ainsi que l'indiquait Du Bellay dans son manifeste *Défense et illustration de la langue française* publié en 1549⁴¹. Il s'agit de créer une comédie moderne, originale et nationale. Ce projet ambitieux s'effectue non sans peine, à coups d'expériences plus ou moins heureuses tout au long du XVI^e siècle. Ce groupe montre la marche à suivre, et la seconde génération, illustrée notamment par Larivey, ose reprendre ce flambeau s'aventurant à son tour sur ce terrain encore en friche. La recherche passionnée de ces auteurs les conduit très vite à la découverte bienheureuse des Italiens. Ceci marque fortement la comédie française qui se cherche encore et lui donne l'impulsion dont elle avait besoin en lui ouvrant de nouveaux horizons. C'est justement cet intérêt pour le modèle italien qui pousse nos auteurs à vouloir reproduire le même schéma ingénieux d'une si tentante *commedia erudita*, où l'intrigue brille de tous ses feux.

Notre étude permet d'apprécier la vraie prise de liberté de Larivey par rapport aux auteurs italiens qu'il reprend : en effet, et nous le verrons plus loin en détail, il n'hésite pas à apporter à son modèle les retouches jugées nécessaires afin d'importer cette nouvelle comédie italienne dans son pays qu'il réélabore au préalable en vue de l'obtention d'un produit final bien français. Notre homme de lettres avait donc toutes les raisons et même les aptitudes

³⁸ J. Balsamo, *Les Rencontres des Muses*, op. cit., pp. 119-120.

³⁹ *Ibid.*, p. 119.

⁴⁰ P. De Capitani, op. cit., p. 316.

⁴¹ J. Du Bellay, *La Deffence, et illustration de la langue françoise*. Par I.D.B.A., Paris, Arnoul L'Angelier, 1549.

(nous avons effectivement affaire à un excellent dramaturge qui maîtrise tous les ressorts du genre et les utilise à bon escient, et toujours de manière consciente) pour apporter d'autres changements plus notoires du point de vue de l'intrigue, ou même la reléguer au second plan en insistant d'avantage sur d'autres éléments de la comédie. Larivey est un auteur libre qui est loin d'être soumis à ses modèles. Pourtant il semble cultiver un intérêt semblable pour l'intrigue et nous pouvons nous pencher sur les raisons d'un tel choix. S'il suit ses émules italiens, c'est encore une fois en rapport avec l'idée qu'il se fait de ce genre qu'il désire proposer et faire goûter à la France. Il sait que cette nouvelle comédie italienne est à même de rendre l'action plus dynamique et de déclencher le rire. Elle lui ouvre les portes d'un comique moderne, exactement celui qu'il souhaite donner à son théâtre, grâce à l'accent mis sur l'intrigue. L'Italie, qui a compris que l'exploitation de cette dernière était un facteur certain générant le rire bien complaisant et donc le divertissement, lui fait l'honneur de tant d'efforts et de recherches acharnées pour l'enrichir et amplifier encore plus les éléments qui lui assurent ce comique si savoureux répondant au goût d'un public friand. Comment parvenir à cette nouvelle richesse théâtrale ? Alors que chez un modèle comme Térence la *contaminatio* reste modérée, nous dit Raymond Lebègue, « les dramaturges italiens ont été plus loin, ils ont compliqué l'intrigue en s'inspirant de plusieurs pièces ou nouvelles »⁴². Boccace, « véritable réservoir à intrigues amoureuses »⁴³, offrira notamment aux auteurs italiens autant d'ingrédients nécessaires à l'élaboration et à l'enrichissement de l'intrigue : il l'agrément de toutes ces sapidités qui lui manquaient en l'épiçant joyeusement. Ainsi, par sa grande ouverture aux autres genres qui lui sont contemporains comme le conte ou la nouvelle, la comédie italienne tire d'une contamination fertile son autonomie et son originalité et s'érige en vrai modèle pour des Français désireux d'accéder à de telles hauteurs. Le choix d'une comédie mettant l'accent sur l'intrigue est donc motivé par la recherche d'un rire qui serait engendré de façon quasi certaine. Mais quels sont les ressorts d'une telle comédie ? Sur quoi repose-t-elle ? Dans cette comédie d'intrigue, nous retrouvons d'œuvre en œuvre le même schéma traditionnel où l'amour tient une place primordiale. Des jeunes gens rencontrent divers obstacles à la réalisation de leurs amours, comme l'avarice d'un père sévère pour la comédie de l'*Aridosio*, des problèmes d'argent en général, ou encore le thème du vieillard amoureux, qu'il soit rival du jeune Charles dans *Le Morfondu*, ou rival de son fils dans *Le Laquais*, trahissant le motif du conflit de génération qui apparaît bien souvent entre des enfants amoureux et des pères intransigeants. L'intrigue est ainsi parfaitement « brouillée » et se complique souvent par le développement de deux, voire trois intrigues parallèles. Alors que le théâtre traditionnel ne développait qu'une seule trame, sous l'influence de la *commedia erudita* les comédies françaises vont suivre la même tendance à l'*imbroglio* présente chez les dramaturges italiens. En témoigne la pièce des *Esprits*, avec ses trois intrigues parallèles. Les dramaturges ont alors recours à plusieurs expédients fondamentaux pour parvenir à la complication de l'intrigue, que Charles Mazouer rappelle ici : « substitutions et déguisements qui entraînent des quiproquos dissipés par quelque reconnaissance, tromperies, parfois éventées par quelque espion à l'écoute, qui s'entrecroisent et embrouillent l'écheveau : tels

⁴² R. Lebègue, *op. cit.*, p. 79.

⁴³ *Ibidem*.

sont les principaux moyens de parvenir au « brouil », à l'embrouillement – traduction de l'*imbroglio* »⁴⁴. C'est bien le cas pour les comédies des six auteurs italiens proposées par Larivey en 1579, qui « se situent au cœur de la tradition de la comédie d'intrigue établie par l'Arioste, dont elles portent clairement la marque » et « offrent l'exemple d'un genre parvenu à sa pleine maturité »⁴⁵. Nous pouvons également remarquer que le motif de l'enlèvement de jeunes filles par les Turcs ou les Corsaires revient avec insistance au sein des comédies italiennes et correspond à la réalité du XVI^e siècle en Italie. Un autre procédé particulièrement exploité par les auteurs de *commedie erudite* est celui du déguisement. Il est d'autant plus important qu'il est source de comique, ce qui explique la place et le traitement tout particulier qui lui est réservé dans les comédies italiennes. Patrizia De Capitani observe que « le déguisement est surtout le fait de personnages masculins, il ne dure qu'un moment et a pour but de susciter le rire »⁴⁶. Il s'agit donc d'un moment de précieux divertissement. Mais, bien que ce soit plus rare, dans certains cas les femmes aussi se travestissent. La pièce du *Laquais* présente l'originalité d'un double changement d'identité : sous les instructions de Thomas, le valet Jacquet va prendre les habits de Marie et aller à sa place à son rendez-vous avec Symeon. Pendant ce temps, Marie pourra aller rejoindre Maurice dont elle est amoureuse, et, de son côté, grâce aux habits d'homme de Jacquet, Françoise pourra sortir de la maison sans être vue et s'enfuir avec son bien-aimé Horatio. (III, 4). Nous retrouvons un autre cas de personnage féminin déguisé dès le début des *Tromperies* : nous apprenons en effet que Genièvre, travestie en homme, a pris le nom de Robert (I, 2). Ce qui engendre des dialogues équivoques notamment lorsque la pauvre Genièvre cherche à déclarer son amour à Constant. Seul le spectateur, complice, peut les apprécier pleinement et en comprendre le double sens. (I, 5). Dans la même pièce, Adrian, déguisé, chasse le Capitaine fanfaron et Bracquet. Ces derniers voulaient entrer dans la maison où se trouvait Dorothée pour dîner avec elle et sa mère (IV, 2). Et ce n'est pas fini, puisque plus loin, c'est sur les conseils d'Adrian que le Médecin se déguise en maçon afin de mieux faire face aux soldats et pénétrer chez Dorothée. (V, 1). Cette scène suscite évidemment le comique. Nous imaginons fort bien le ridicule du personnage ainsi affublé ! Lui-même d'ailleurs évoque sa gêne et la peur que sa maîtresse ne désire le recevoir ainsi :

Le Medecin – Cest habit sent trop son mecanique, je ne voudrois pas pour
je ne sçay combien qu'il fust sçeu. En fin je n'ay pas le courage
de me presenter à elles en ceste façon, cela repugne trop à ma
profession.

Adrian – Amour n'a respect ny à mortier ny à cyvette, ces choses sont de
ses fruicts.

Le Medecin – Comme est-il possible que je leurs puisse plaire en cest
habit.

Adrian – Si elles vous ayment de bon cœur vous leur plairez en tous habits,
si elles cherchent le profit, elles le prennent en la bourse mesme.

Le Medecin – Je te le dy que je ne me plais point aller de nuict.

Adrian – Je le croy, mais puis que l'avez promis.

⁴⁴ Ch. Mazouer, *op. cit.*, p. 326.

⁴⁵ P. De Capitani, *op. cit.*, p. 271.

⁴⁶ P. De Capitani, *op. cit.*, p. 271.

Le Medecin – Je l’ay promis, et m’en repen.

Adrian – Hé, venez cà, que diable voulez-vous que ces soldars facent d’un maçon.

Le Medecin – Et si je suis cogneu n’ayant ny le langage ny les façons de faire d’un tel homme ?

Adrian – Ne sçauriez-vous faire l’indiscret, l’asne... (V, 1).

Comme nous pouvons le voir, le déguisement est largement exploité par une comédie comme celle des *Tromperies*. Quoi de plus normal du reste pour une pièce bâtie sur la ruse, la feinte, qui se joue des apparences et se déploie dans un climat de mensonge et de duperies ? Ces exemples ont pu démontrer que le motif du travestissement n’apparaît jamais sur scène sans conséquences pour l’intrigue, engendrant quiproquos, scènes burlesques, ou incidents divers. Un passage du *Fidelle* l’illustre parfaitement. Que l’on songe un instant à M. Josse, endossant « un habit de toile qui a autrefois servi à un pauvre gueux » (*Le Fidelle*, IV, 9) que lui tend Narcisse afin d’aller demander l’aumône et entrer ainsi plus facilement dans les maisons, et c’est toute une série de péripéties comiques qui s’ensuivent. Le pédant amoureux se présente chez Victoire en mendiant, dans l’espoir de partager enfin avec elle ses sentiments. Cette action va donner lieu à une double méprise. Pensant qu’il a devant lui sa maîtresse qui lui ouvre la porte, le pédant n’hésite pas une seconde à déverser dans un flux de paroles une déclaration en bonne et due forme, qu’il semblait au demeurant vouloir sortir depuis longtemps, avec son comptant de latin et de tournures érudites alambiquées. Cependant, c’est Blaisine qui le reçoit, mais il ne s’en aperçoit pas ! De son côté, malgré l’étrange façon de parler de son interlocuteur, la servante pense avoir devant elle Narcisse. Logique puisque le même Narcisse déclarait auparavant à Fidèle s’être présenté à elle dans cet accoutrement :

Narcisse – O quelle douce Blaisine, elle m’a fait de la peine, mais enfin elle m’a donné l’aumône autant que j’en ai voulu, et davantage m’a promis de me la bailler toutes les fois que j’y retournerai. J’y veux aller plus souvent que tous les jours.

Fidèle – Où veux-tu aller, es-tu devenu fol, de te promener en jupon et sans bonnet, et fantastiquer ainsi par les rues ?

Narcisse – Monsieur, je m’étais vêtu en mendiant, avec cet habit de toile que je porte sous le bras, et faisais cela pour certaines grandes affaires que j’ai avec Blaisine servante de vostre maîtresse, mais étant découvert d’un de la maison, je m’en suis fui et pour n’être reconnu je me suis dépouillé comme vous voyez, et venais tout de ce pas vous trouver pour vous dire chose de grande importance (III, 9).

Persuadée donc d’avoir affaire à son soupirant, Blaisine lui déclare aussi sa flamme, et lui pardonne même ses écarts de langage, voyant en cela une ruse de sa part.

Blaisine – Tu parles de cette façon afin de n’être connu et pour voir si j’en aime un autre que toi, mais tu te trompes, car je te connais bien, oui, oui, attends, je vas en bas et m’en veux aller avec toi (IV, 9).

Cette scène s’articule autour d’un quiproquo où l’un et l’autre des deux personnages poursuit son discours en s’adressant à son interlocuteur comme si c’était bien celui à qui il était destiné. Et de surcroît, la dimension comique du passage culmine dans la scène suivante.

La double confusion d'identité se transforme en une triple méprise. Voyant Blaisine avec des « meubles » sous le bras, des sergents venus à l'improviste pensent avoir devant eux une voleuse et sont convaincus d'avoir finalement retrouvé le « larron de la chemise », dénoncé auparavant par Marcel (à la scène 7 de l'acte III), qui ne serait autre que M. Josse ! Ils arrêtent donc les deux personnages. Au fil du dialogue, Blaisine appelle le pédant M. Josse : Narcisse, et M. Josse appelle la servante : Victoire... Ils se rendent ainsi compte de leur méprise. Les sergents emportent malgré tout M. Josse qui tente de se défendre grâce à la rhétorique. (IV, 12). Voilà le genre d'événements d'un comique savoureux que peut générer le recours au déguisement. Nous nous interrogeons auparavant sur les raisons qui auraient poussé Larivey à choisir de tels auteurs, et nous avons dit que cela pouvait s'expliquer par la présence d'éléments particuliers qu'ils développaient et que le chanoine aurait voulu intégrer dans son théâtre. Le fait que les modèles choisis par Larivey présentent les ressources typiques de la comédie d'intrigue non seulement prouve que l'adaptateur cherchait comme eux à rendre l'action plus dynamique et déclencher le rire, mais en plus en justifient le choix. Ces Italiens étaient pour lui suffisamment représentatifs de cette nouvelle *comédie erudita* et proposaient dans leurs œuvres tous ces « *giochi* » d'ordre dramatique et verbal, dont l'Arioste recommandait l'utilisation pour agrémenter l'intérêt de l'intrigue et susciter le rire »⁴⁷. Raymond Lebègue déclare à propos des comédies italiennes que « pour la plupart, le comique est créé par les situations et les incidents, par les facéties et les bons tours (*burle*), par les paroles et les actes des personnages ridicules, par la vivacité du dialogue et les locutions imagées »⁴⁸. Soit autant de bonnes raisons, donc, justifiant leur reprise !

Dans ces comédies, ce sont les valets qui vont tenter de démêler l'écheveau d'une intrigue emmêlée grâce aux nombreuses ruses qu'ils déploient et qui font l'objet de « situations piquantes, de péripéties inattendues qui font rebondir l'action et tiennent l'attention en éveil »⁴⁹. Ce genre de développement comique plaît d'ailleurs aux spectateurs. « En France, comme en Italie et en Angleterre, le public prendra un vif intérêt à ces intrigues embrouillées, où, avant le dénouement, les événements imprévus, les incidents fâcheux ou heureux se succèdent. Plus tard, les tragi-comédies présenteront, dans un registre plus élevé, le même caractère »⁵⁰.

Dans une telle *commedia erudita*, le souci de la vraisemblance des situations et les ingénieuses trouvailles pour nourrir le suspense et susciter l'intérêt du spectateur prouvent bien que ce dernier est au cœur des préoccupations de l'auteur qui s'évertue à comprendre les effets qu'il peut produire par son discours et les moyens d'entrer subtilement en contact avec lui par la matière comique. « Plaisir de l'intrigue et comique de situation : la disposition de la comédie nouvelle est calculée pour surprendre, malmener, bousculer et finalement émerveiller le spectateur. Celui-ci se trouve assurément projeté dans un univers esthétique bien différent de la farce », nous dit Charles Mazouer⁵¹. Et c'est vrai, si l'on considère l'ensemble des

⁴⁷ P. De Capitani, *op. cit.*, p. 271.

⁴⁸ R. Lebègue, *op. cit.*, p. 81.

⁴⁹ M. Lazard, *op. cit.*, p. 197.

⁵⁰ R. Lebègue, *op. cit.*, p. 84.

⁵¹ Ch. Mazouer, *op. cit.*, p. 326

nouveautés apportées par cette nouvelle comédie régulière, tant dans la conception de l'intrigue que dans l'introduction de nouveaux personnages traditionnels, « stéréotypés, dépourvus d'individualité, soumis aux exigences des conventions scéniques qui en déterminent la conception, comme dans la comédie romaine. Avec eux, fait irruption sur la scène un monde autonome, inconnu du théâtre médiéval français, qui n'est plus la simple transposition ou symbolisation de la vie contemporaine, celui d'un théâtre stylisé », déclare Madeleine Lazard⁵².

Il serait tentant de penser qu'Amboise ait procédé de la même façon que son ami champenois pour sa comédie des *Neapolitaines*. Dans la notice qu'il lui consacre, Édouard Fournier s'appuie sur Bayle pour affirmer que « si la pièce n'est pas une traduction textuelle, comme la plupart de celles de Larivey, elle doit être au moins une imitation assez peu déguisée de la comédie qui nous échappe, et qui se retrouvera quelque jour. François d'Amboise y aura, suivant la méthode de Larivey, fait quelques changements de personnages, par élimination ou même par addition. Le type de Gaster me semble par exemple une interpolation de son fait. L'ancien régent du collège de Navarre se sera souvenu du Gnathon de l'*Eunuque* de Térence, et d'après ce parasite, il aura créé son « escornifleur ». [...] Ces imitations plus ou moins voilées, qu'aujourd'hui nous traiterions bel et bien de plagiat, étaient alors d'usage et, comme nous l'avons vu pour le chanoine Larivey, ne tiraient pas à cas de conscience »⁵³. Mais force est de constater que jusqu'alors aucune source n'a été avérée⁵⁴.

Pour *Les Contens*, c'est Norman Spector qui nous livre les sources de cette comédie d'Odet de Turnèbe, pour laquelle nous n'avons, là encore, pas trouvé de source unique qui aurait pu servir de modèle à l'auteur. Toutefois, remarque Spector, « L'examen même superficiel de la structure des *Contens* nous permet de les situer dans la tradition de la comédie antique, d'y voir plus précisément la survivance de la comédie romaine basée sur les quiproquos et les tromperies. Par ailleurs, les traits formels de la pièce correspondent fidèlement à ceux du premier rejeton du théâtre de Plaute et de Térence à l'époque de la Renaissance, la *commedia erudita*. Même division en cinq actes, mêmes personnages conventionnels (jeunes amoureux, sots vieillards, valets rusés, soldat fanfaron, parasite-maquereau, marchand, entremetteuse), même observation des unités de temps et de lieu, même emploi des monologues, apartés, écoutes. L'action aboutit à l'union de deux amoureux séparés par l'opposition de parents opiniâtres, et le dénouement n'a lieu qu'après l'exploitation de toutes les variations possibles de quiproquos et de tromperies. Cependant on a signalé comme les vertus principales de la pièce la fraîcheur et l'originalité des *Contens*. [...] Les modèles principaux des *Contens* se partagent donc entre des œuvres italiennes et françaises de la Renaissance. Dans la littérature du *Cinquecento*, nous citerons : de Parabosco, *La Fantasca*, *La Notte*, *Il Viluppo*, *I Contenti*, *Il Pellegrino*, *Il Marinaio* ; de Piccolomini, *L'Alessandro* et le

⁵² M. Lazard, *op. cit.*, p. 197.

⁵³ Voir la notice sur Fr. d'Amboise, in É. Fournier, *Le Théâtre français au XVI^e et au XVII^e siècle ; ou choix des comédies les plus remarquables antérieures à Molière. Avec une introduction et une notice sur chaque auteur, par M. Édouard Fournier. Avec 8 portraits en couleur*, 1873, p. 341.

⁵⁴ Voir Fr. d'Amboise « Les Napolitaines », éd. J. Balsamo, in *La Comédie à l'époque d'Henri III. Deuxième série. Vol. 8 (1580-1589)*, Florence, Olschki (« Théâtre français de la Renaissance »), 2017, p. 122.

Dialogo de la bella creanza de le donne ; de Raffaello Borghini, *La Donna Costante* ; des *Intronati*, *Gl'Ingannati* ; et de Luigi Groto, *La Emilia*. Les sources françaises comprennent *Les Esbahis* de Grévin ; *Les Corrivaux* de Jean de la Taille ; *La Lucelle* de Louis Le Jars ; *Les Jaloux*, *Le Morfondu*, *Les Escolliers* de Larivey ; *Les Amours*, *Les Nouvelles poésies* et *Les Meslanges* de Ronsard »⁵⁵. Si Turnèbe a une dette évidente envers ses devanciers, il a néanmoins fait preuve d'un talent indéniable en effectuant, à travers sa pièce des *Contens*, un véritable travail de re-création, « d'invention à partir de l'imitation », tout à fait personnel⁵⁶.

Il en va de même pour la *Lucelle*, dont la critique s'accorde à voir en *L'Amor Costante* (1540) de Piccolomini l'un des modèles dont Louis Le Jars se serait inspiré pour sa tragi-comédie⁵⁷. Du même Piccolomini, *l'Alessandro* aurait également, à l'instar de Turnèbe, nourri l'inspiration de cet auteur français. Dans cette pièce, qui met l'accent « sur la nature sociale de la comédie, miroir de nos fautes de tous les jours [...] “une jeune fille chaste et vertueuse reçoit un jeune homme dans sa chambre. Son père les surprend par une fissure du mur, les enferme et s'en va demander justice au Duc. Pendant ce temps, l'amoureux s'évade et, Brigida, une femme de mœurs libres, revêtue de ses habits, vient prendre place” (Acte IV, 4 ; Acte V, 1). C'est là, effectivement, l'intrigue fondamentale des *Contens*, que l'on retrouverait d'ailleurs, dans le *Décameron* de Boccace »⁵⁸. Le Jars n'ayant toutefois pas regardé uniquement du côté de Piccolomini, Madeleine Lazard précise que « L'intrigue, les situations rappellent notamment celles de *l'Ortensia*, *l'Alessandro* et *l'Amor Costante* de Piccolomini, la *Cecca* de Razzi, les *Contenti* de Parabosco. Elle reprend également à la *commedia dell'arte* bon nombre de procédés : déguisement, reconnaissance, référence aux dialectes, et surtout un *intermedium* des valets, dont les *lazzis* rappellent ceux des *zannis*. Mais on a noté également qu'elle renoue avec bon nombre de genres comiques médiévaux »⁵⁹. On ajoutera encore, citant Robert Aulotte, que la *Lucelle* de Louis le Jars est « elle-même parée, comme *Les Contens*, de plusieurs réminiscences ronsardiennes »⁶⁰.

Comme nous pouvons l'observer, l'imitation est donc une pratique tout à fait légitime et parfois même propédeutique au travail d'invention à laquelle Plaute, Shakespeare⁶¹ ou Molière auront recours eux aussi.

⁵⁵ Voir N. B. Spector, « Introduction », in O. de Turnèbe, *Les Contens*, éd. N. B. Spector, Paris, M. Didier, 1964, pp. XVI-XVIII.

⁵⁶ Voir R. Aulotte, *La Comédie française de la Renaissance et son chef-d'œuvre « Les Contens » d'Odette de Turnèbe*, Paris, CDU-SEDES, 1984, p. 47.

⁵⁷ Voir H. C. Lancaster, *The french tragi-comedy : its origin and development from 1552 to 1628*, Baltimore, J. H. Furst company, 1907, note 2, p. 63.

⁵⁸ Voir R. Aulotte, *op. cit.*, p. 46.

⁵⁹ M. Lazard, *Le Théâtre en France au XVI^e siècle*, Paris, PUF, 1980, p. 224.

⁶⁰ Voir R. Aulotte, *op. cit.*, p. 47.

⁶¹ Voir par exemple le chapitre « The Renaissance Practice of Imitatio » (Chap. II, 3) de l'ouvrage de B. Höttemann, intitulé : *Shakespeare and Italy* (Berlin, Lit Verlag, 2011, pp. 127-130).

2.2. Définition d'un nouveau genre : prologues, traités et finalité de la comédie

2.2.1. Étude comparative des prologues français : le projet d'une nouvelle comédie

Nous avons parlé de projet de l'auteur, lequel est, rappelons-le, motivé par une exigence éditoriale. Pourtant, nous disions auparavant que la reprise des Italiens, dont il s'interdisait d'en révéler les noms, pouvait masquer un rapport de dépendance presque servile risquant de nuire à ses qualités de créateur original. Reprenons ici notre discours qui consistait à voir dans quelle mesure nous pouvions répondre aux accusations longtemps portées à Larivey. Méritent-elles d'être retenues ? Pour répondre à cette question, nous nous concentrerons tout particulièrement sur l'épître dédicatoire à Amboise, qui précède les six premières comédies de 1579, ainsi que sur le prologue des *Esprits* que nous confronterons à son modèle afin d'en saisir toute la portée.

2.2.1.1. Un projet clairement annoncé

Son objectif, Larivey l'expose très clairement dès l'épître dédicatoire adressée à François d'Amboise en pièce liminaire de son recueil des six premières comédies de 1579 : défendre et illustrer « ce nouveau genre de comédie, qui n'a encores esté beaucoup practiqué entre noz François ». Cette épître rend également compte du regard nouveau que celui-ci porte sur la comédie, vrai genre à part entière, doté d'un caractère pédagogique et moral sur lequel nous reviendrons plus tard. Aussi, Larivey affirme-t-il en être plus ou moins à l'origine, lorsqu'il déclare :

Toutefois, considérant que la Comedie, vray miroüer de noz œuvres, n'est qu'une morale philosophie, donnant lumière à toute honneste discipline, et par conséquent à toute vertu, ainsi que le tesmoigne Andronique, qui premier l'a fait veoir aux Latins, j'en ay voulu jetter ces premiers fondements, où j'ay mis, comme en bloc, divers enseignements fort profitables, blasmant les vitieuses actions et louant les honnestes, affin de faire congnoistre combien le mal est à éviter, et avec quel courage et affection la vertu doit estre embrassée, pour mériter louange, acquerir honneur en ceste vie et espérer non seulement une gloire éternelle entre les hommes, mais une celeste recompense après le trespas. Et voyla pourquoy mon intention a esté, en ces populaires discours, de représenter quelque chose sentant sa vérité, qui peust par un honneste plaisir apporter, suyvant le precepte d'Horace, quelque profit et contentement ensemble. J'ay dict que j'en jette les premiers fondements, non que par là je veuille inférer que je sois le premier qui fait veoir des comédies en prose, car je sçay qu'assez de bons ouvriers, et qui méritent beaucoup pour la promptitude de leur esprit, en on traduit quelquess unes ; mais aussi puis-je dire cecy sans arrogance que je n'en ay encore vu de françoises, j'enten qui ayent esté représentées comme advenues en France.

Pour cette nouvelle comédie, Larivey propose un projet tout à fait neuf qu'il n'aura de cesse de revendiquer dans l'ensemble des prologues de son théâtre, à l'instar de celui des *Esprits* sur lequel nous nous attarderons plus loin.

Bien que, dans son prologue de la *Lucelle*, Louis Le Jars ne renseigne pas sur un quelconque projet, ni ne s'attache à défendre le statut noble de sa pièce – son discours tendant en effet principalement à justifier l'usage de la prose⁶² –, il ne fait aucun doute que l'auteur visait lui aussi à plaire et divertir de manière érudite. On en veut pour preuve le quatrain de Pierre de Ronsard en pièce liminaire à la *Lucelle*, que nous reproduisons ici⁶³ :

Si doctement ta muse assemble
Des deux Theatres le sçavoir,
Que tu doibs la couronne avoir
Du Tragique et Comique ensemble.

De même, si le but d'Amboise n'est peut-être pas exprimé aussi explicitement que Larivey, l'auteur des *Neapolitaines* ne manque pas lui aussi de souligner, dans sa préface à Charles de Luxembourg, que la comédie est non seulement un genre noble, auquel de nombreux grands seigneurs et Princes italiens, de « triomphans Césars » et rois français « de toute ancienneté » ont accordé une attention toute particulière, y dépensant « leur plume, [...] leur esprit, [...] leur bourse et leur magnificence, mais encore que la comédie française a désormais la possibilité de rivaliser voire même de surpasser, nous l'avons déjà souligné, les plus dignes modèles italiens, et ce tout en plaisant et en instruisant. Ainsi assure-t-il que sa pièce « apportera aussi un grand proffict et contentement, autant ou plus, que pas une de celles qui ont esté divulguees jusques à present ». Témoignant d'un intérêt particulier pour la question de la langue, il précise par ailleurs que le profit qu'il y aurait à tirer de cette pièce se situe, entre autres, du côté du langage dans lequel s'expriment les personnages :

[...] on y trouvera un François aussi pur et correct, qu'il s'en soit veu depuis que nostre langue est montée à ce comble, à l'aide de tant et de laborieux et subtils esprits, qui y ont chacun contribué leur travail et diligence pour la rendre polie et parfaite. La lecture et la conferance en rendront seur tesmoignage, outre la gentillesse et l'invention, le bel ordre, la diversité du subject, les sages discours, les bons enseignemens, sentences, exemples, et proverbes, les faceties et sornettes, dont elle est semee de toutes parts, et n'y a rien, qui ne soit bien digne de venir devant les yeux les plus chastes et modestes.

Plus loin, dans son prologue ou avant-jeu, Amboise revient sur la question de la langue nationale et prône l'usage d'un bon français, lorsqu'il souligne qu'Augustin « dit assés proprement et parle bon courtisan, pour un homme de sa sorte ». En effet, ajoute-t-il, « au temps qui court chacun veut prendre un peigne et s'en mesler. Chacun veut ecorcher le Renard ». Par ces propos – vraisemblablement tout à l'honneur de cette bourgeoisie montante capable de s'exprimer comme les gens de la cour –, l'auteur rappelle l'importance de cet aspect, le français étant, à l'époque, en pleine mutation, notamment du fait de l'apport italien.

⁶² Il se rapproche en cela de Larivey, d'Amboise et de Turnèbe. Nous développerons plus loin cet aspect.

⁶³ Rappelons que Le Breton fera plus tard un éloge similaire à Larivey, dans le sonnet en pièce liminaire de la première édition des *Six premieres Comedies facecieuses* publiées à Paris chez L'Angelier en 1579, qui figure également dans l'édition lyonnaise de Benoist Rigaud (1597) (voir annexe n. 3, p. 516).

Les prologues de Le Jars et d'Amboise sont très intéressants et trahissent bien l'évolution théâtrale en cours. Larivey toutefois, pour leur quantité, mais également pour le soin qu'il a apporté à chacun d'eux, témoigne d'une attention toute particulière à la caractérisation de la nouvelle comédie et à l'explicitation de son projet. Le prologue des *Esprits* en est un bel exemple.

2.2.1.2. Comparaison du prologue des *Esprits* avec celui de l'*Aridosia*

Prologue de l'*Aridosia*

À côté de prologues qui sont, dans la majorité des cas, une traduction plus ou moins fidèle de ses modèles italiens, Larivey substitue étrangement à la pièce de Lorenzino de' Medici un prologue qui semble de son cru. Afin de percer ce qui a longtemps été considéré comme un autre mystère, il convient de confronter tout d'abord les deux textes. Nous commencerons par nous intéresser au prologue de l'*Aridosia* que voici :

Se voi arete pazienza, sarete spettatori di una nuova commedia intitulata Aridosia, da Aridosio detta, Aridosio così chiamato per essere più arido che la pomice. Della quale vi conforto a non curarvi di saper l'autore perchè gli è un certo omicciatto che non è nissuno di voi che, veggendolo, non l'avessi a noia, pensando che gli abbi fatto una commedia. Dicono ch'egli è di spirito e che gli ha ingegno. Io per me, non lo credo. E, quando e' seppe che io venivo a farvi lo argomento, m'impose che io facessi un'imbasciata a tutti: che, se voi lauderete questa sua commedia, sarete causa che ei ne abbia a fare dell'altre; onde vi prega che voi lo biasimate acciò che gli togliate questa fatica. Vedete che cervello è questo! Gli altri, che si affaticano in comporre, chieggon e pregon di essere lodati e, quando ei non hanno altro remedio, si lodan da loro ; e lui domanda di esser biasimato! E questo dice che lo fa per non far come i poeti; ed, a mio iudizio, ha mille ragioni perchè ha più viso d'ogn'altra cosa che se ne può dire. Resta che stiate a vedere questa sua commedia ed alla fine lo satisfiate, poi che non vi ha a costare altro che parole. L'argomento va in stampa, perchè il mondo è stato sempre a un modo; e lui dice che non è possibile trovare cose nuove: sì che bisogna facciate colle vecchie. E, quando bene se ne trovassi, dimolte cose vecchie son migliori che le nuove: le monete, le spade, le sculture, le galline. Ecci chi dice anche che le donne vecchie son come le galline. Però non abbiate a sdegno se, altre volte avendo visto venir in scena un giovan innamorato, un vecchio avaro, un servo che inganni el padrone e simil cose (delle quali non può uscir chi vuol far commedie), di nuovo gli vedrete. Ed io, per non vi infastidire con l'argomento, che lungo sarebbe, men tornerò drento e dirò d'avvervel recitato. E voi, se starete attenti, caverete el subietto da mona Lucrezia e Marcantonio, marito e moglie, che di qua ne vengono. Addio.

Dans ce prologue pour le moins original, Lorenzino s'adresse à un public complice en se présentant de manière inattendue et paradoxale. Cette *captatio benevolentiae* à rebours⁶⁴ est tout à fait curieuse, puisque Lorenzino semble faire là son propre procès et celui de sa pièce auprès de ses spectateurs qu'il entend prévenir d'avance. Il les invite à ne pas s'intéresser à

⁶⁴ D'ordinaire il s'agit d'attaquer pour mieux se défendre.

l'auteur, car, dit-il, « *gli è un certo omicciatto che non è nessuno di voi che, veggendolo, non l'avessi a noia, pensando che gli abbi fatto una commedia* ». Personne, donc, en le voyant ne le croirait capable de composer une comédie. De plus, bien qu'il soit connu de l'assistance et qu'on lui reconnaisse esprit et intelligence, Lorenzino dément ces dires en déclarant : « *Io per me, non lo credo* ». Madeleine Lazard, qui, dans le colloque de 1991, a mené une étude sur le prologue, le public et la représentation des pièces des deux auteurs italiens et français⁶⁵, s'interroge sur la fonction du prologue chez Lorenzino et sur le fait qu'il ironise tant sur sa personne. Est-ce là une allusion au physique désavantageux de Lorenzino ? Ou une moquerie à l'égard des autres auteurs, les poètes ? Toutefois, dit-elle, « cette présentation ironique qui suppose [...] la familiarité avec des spectateurs du même milieu, s'accompagne d'une invite à mal accueillir la pièce (« *Accio gli passi dal capo di darsi al comporre* »). Car ce bizarre individu, loin de chercher les louanges comme les autres auteurs, appelle les blâmes ! »⁶⁶, cela pour se distinguer d'eux et, comme il le dit, pour ne pas faire comme les poètes. Ainsi demande-t-il à son auditoire de ne pas applaudir son œuvre, pour ne pas avoir à recomposer une nouvelle comédie.

Quant au rôle de ce curieux prologue, Madeleine Lazard nous éclaire encore, disant que « ces plaisanteries et ce ton désinvolte mettent en évidence une des fonctions du prologue, celle de créer, d'entrée de jeu, un climat de gaieté. D'où l'abondance des équivoques grivoises qui ne devaient pas choquer les auditoires les plus choisis. Lorenzino n'y répugne pas »⁶⁷. Par conséquent, l'auteur intrigue avec ses phrases inattendues, tout en proposant une certaine vision de la comédie de la Renaissance ; vision personnelle qui se double d'un beau côté provocateur propre à piquer la curiosité d'un public complice.

Quoique différent, le prologue de Turnèbe aux *Contens* se rapproche, par son ton enjoué et la trivialité qui le caractérisent, de celui de Lorenzino, et témoigne de l'importance du divertissement, du sentiment de joie, annoncé dès le titre même de la pièce, pour l'auteur. Turnèbe renonce tout d'abord à donner le sujet ou l'argument de sa pièce, les premières scènes suffisant à renseigner le spectateur et l'auteur, qui prétexte se sentir « un peu foible de reins et ayant la voix cassée et enrouée », ne pouvant « pas entretenir de longs propos ny faire le devoir... ». Aussi dit-il, jouant sur l'équivoque grivoise, les dames de Paris ne « se contentent de poires molles et de peu de paroles ». Son public étant vraisemblablement composé de femmes, le discours de Turnèbe glisse alors dans une gaillardise où les allusions goguenardes et salaces évoquent implicitement le thème de l'insatiabilité de la femme à laquelle sa bande souhaite répondre en employant « les forces de leur engin et esprit ». C'est ainsi à cette fin qu'il les invite à venir les rejoindre, une fois la représentation terminée, « derriere ceste tapisserie », mais les prie auparavant, de manière non moins originale mais conventionnelle, de se « tenir paisiblement » en leur place, « la bouche close et les yeux ouvers, pour deux ou trois heures seulement. Lequel temps estant expiré, il vous sera loisible de vous remuer, rire et caqueter à vostre aise en toute liberté de conscience et sans qu'ils s'en scandalisent en aucune

⁶⁵ M. Lazard, « Le dessein de Larivey et son public », in *Pierre de Larivey (1541-1619), Champenois, chanoine, traducteur, auteur de comédies et astrologue*, Paris, Klincksieck, 1993, pp. 49-60.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 54.

⁶⁷ *Ibidem*.

sorte ». Rien donc, concernant un quelconque projet de l'auteur, la défense de la prose, ni même l'aveu d'une imitation, de la reprise de modèles italiens ou antiques ; il faudra, pour cela, voir si l'œuvre peut parler d'elle-même. L'auteur, privilégiant la légèreté au sérieux et à la gravité de telles réflexions sur le genre comique, préfère d'entrée de jeu annoncer le ton de sa pièce dans un prologue accrocheur et désinvolte qui participe au climat de gaieté des *Contens*.

Prologue des *Esprits*

C'est cette même complicité qui unit également Larivey et les spectateurs hypothétiques auxquels il s'adresse dans son prologue des *Esprits*, dans un style plus sobre et moins sophistiqué que celui de son modèle. Lorsque nous en analysons le texte, nous observons des divergences par rapport à Lorenzino. Curieusement, Larivey procède à de nombreuses transformations du prologue de l'*Aridosia*. Si ce n'était la reprise du thème de la supériorité des anciens par rapport aux modernes, nous dirions même qu'il ne lui doit rien du tout.

Tout d'abord, contrairement à son modèle italien, Larivey ne donne aucune explication sur son titre. Nous ne retrouvons pas non plus la présentation sommaire des personnages et de l'argument de la pièce, comme le fait Lorenzino et comme l'imposait la tradition latine, car, justifie-t-il dans *Les Jaloux*, « la comédie est l'argument d'elle-même ». Nous remarquons que contrairement à Amboise, qui n'hésite pas à proposer un sommaire assez long et complet (plusieurs pages) « de ceste histoire comique » qui n'est autre que le résumé de toute la pièce des *Neapolitaines* et se veut une sorte de petite nouvelle, Larivey renonce la plupart du temps à livrer de telles informations dans ses prologues⁶⁸. Notre chanoine supprime aussi les passages où l'auteur italien parle de lui, ce qui va de soit vu le style plus concis et épuré qu'il emploie pour présenter sa pièce. Ces grands changements piquent notre curiosité et celle de la critique. Larivey a-t-il écrit lui-même ce texte, comme il semble le faire croire et comme on l'a longtemps cru ? Ou bien l'a-t-il repris d'autres œuvres anciennes ? Il faudra attendre Freeman et sa réflexion pertinente pour lever le voile sur le mystère des origines du prologue de Larivey.

En fait, loin de vouloir offrir une traduction exacte de l'*Aridosia*, si Larivey retouche consciencieusement son prologue, c'est en fonction de l'objectif exposé dans l'épître à François d'Amboise dont nous avons parlé précédemment. Or, comme le dit Freeman, « la désinvolture avec laquelle Lorenzino traite la comédie en tant que genre, insistant volontiers sur l'impossibilité de sortir de thèmes et de personnages connus, son appel plaisant aux spectateurs pour que, en huant celle-ci, ils lui évitent l'ennui d'avoir à écrire d'autres comédies, enfin, son ironie de soi, son ton désabusé s'accordent mal avec les déclarations de Larivey quant au but moral de la comédie »⁶⁹. C'est pourquoi, en transformant le prologue de

⁶⁸ Il en va de même pour Turnèbe, nous l'avons vu précédemment, et Le Jars, qui dresse toutefois une « Table des choses plus memorables contenues en ceste Tragi-comédie ». Dans le prologue des *Tromperies*, cependant, Larivey nous en dit « le sommaire ». Aussi, la justification d'un titre est parfois l'occasion pour l'auteur d'évoquer l'argument de la pièce ou d'en faire un bref résumé, à l'instar du *Fidelle*.

⁶⁹ M. J. Freeman, « Une source inconnue des *Esprits* de Pierre de Larivey », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XLI, 1979, p. 141.

Lorenzino, l'auteur français livre un message correspondant davantage à l'idée sérieuse qu'il se fait du genre comique, « plus conforme à ses aspirations », nous dit Freeman.

Dans son prologue des *Esprits*, Larivey commence par rappeler la nécessité de l'imitation des Anciens, ces derniers étant supérieurs aux Modernes. D'où l'impossibilité pour ses contemporains de « pouvoir parfaitement faire ou dire aucune chose, sinon ce qui a été dict ou fait par eux ». C'est donc afin de « suivre les traces de ceste sacree antiquité » que notre chanoine déclare faire une comédie « à l'imitation et de Plaute et Terence ensemble ». Comme nous l'avons déjà vu, il termine par une invitation au public à se tenir tranquille durant la représentation, et à reporter à plus tard les commérages et discours de la vie de tous les jours. Rien à voir, donc, avec les déclarations plutôt irrévérencieuses de Lorenzino, qui, à la différence de Larivey raille sa personne et la valeur littéraire de la comédie. Freeman explique très bien les raisons qui ont poussé Larivey à ne pas mentionner le nom de l'auteur et de la pièce dont il s'inspire pour les *Esprits* dans cette affirmation : « son but apparent étant de rehausser le prestige d'un genre qui ne jouissait pas encore en France de beaucoup d'estime, il se plaît à souligner l'origine antique de la comédie. Aussi passe-t-il sous silence l'origine réelle des *Esprits*, affirmant juste avoir “fait ceste comedie à l'imitation et de Plaute et de Terence ensemble” »⁷⁰. Notre auteur cherche en fait à imposer la comédie française comme nouveau genre à part entière, capable lui aussi de fournir au public des productions originales. Freeman d'ajouter plus loin que : « quoi qu'il en soit, et quelques fussent ses mobiles, le prologue des *Esprits* constitue une sorte de profession de foi littéraire de la part de Larivey. C'est pourquoi de nombreux critiques ont supposé qu'il était de son propre cru. Or, en vérité, il n'en est rien »⁷¹. Freeman démontre ainsi que, loin d'être original comme on l'a longtemps cru, Larivey ne fait que reprendre le prologue et le titre d'Ercole Bentivoglio, dont la comédie, *I Fantasmi*, fut imprimée à Venise en 1544. C'est donc la traduction d'un prologue tiré de cette autre pièce des *Fantasmi* que Larivey ajoute à sa traduction de la comédie de l'*Aridosia*. Nous reprendrons le prologue de cet auteur italien cité par Freeman dans son étude⁷², d'après le texte de l'édition Giolito, publiée à Venise en 1544. L'exemplaire utilisé est celui de la British Library, conservé sous la cote 1071. i. 3 (2).

*Diasi pur vanto questa nostra etate
D'ingegno et di saper sia pur superba
Et stiasi nel suo error, ne la sua vana
Persuasion, ch'io dirò sempremai
Ch'i nostri Antiqui fur tanto ingegnosi
In ogni studio loro, e tanto bene
Seppero dire et far, che noi moderni
Non sappiam dir né far perfettamente
Alcuna cosa, se dietro a i famosi
Vestigi lor non ci sforziam di gire;
Che come uno scultore, un dipintore,
Non potrà mai dipingere o sculpire*

⁷⁰ *Ibid.*, p. 142.

⁷¹ *Ibid.*, p. 143.

⁷² *Ibid.*, pp. 137-145.

*Figura onde habbia honor, se pria non vede
 Et le sculpture et le pitture antique
 Di cui tolga il model, così anchor noi
 Non possiam fare alcuna cosa bella
 Se questa antichità per nostro specchio
 Non ci mettiamo innanzi; onde l'Auttoe
 A ciò pensando, et che Terentio et Plauto
 Fur grandi imitatori (perché l'uno
 Epicarmo imitò, l'altro Menandro)
 Et che troppa sarebbe presontione,
 Troppo espressa ignoranza, s'anchor egli
 Non fusse imitator di questa sacra
 Antiquitate, ha questa sua comedia
 Fatta a l'imitation d'una di Plauto.
 Spero vi piacerà che tutta e piena
 Di varii ginochi et di passion d'amore.
 Il nome è de la favola i Fantasmi;
 Questa citta è la vostra Ferrara;
 Ma benchè sia di verno et di febraio,
 Vogliam che per stasera sia di giugno,
 Sì che ciascun s'imagini che 'l verno
 Et che passata sia la primavera,
 Et venuta la state, et sia del mese
 Di giugno. Hor state spettatori attenti:
 Digratia non parlate in questo loco
 Quanto vaglia il frumento, né s'uguanno
 Saran buone ricolte, et non parlate
 Del Turco et del Sophi, né s'in Italia
 Il Re verrà, né se con grossa armata
 A l'impresa d'Algier a primavera
 Il Doria andrà, che domattina poi
 Con più vostro agio et più commodamente
 Ragonar ne potrete passeggiando
 In piazza, o nel cortile o'n vescovado.
 Saria soverchio a dirvi l'argomento,
 Però che da se stessa dichiarando
 La comedia si va di parte in parte.*

Lorsque nous confrontons les prologues de Larivey avec ceux d'Ercole Bentivoglio, nous remarquons en effet que l'un est imité de l'autre. Freeman l'a bien démontré, Larivey procède à quelques modifications nécessaires, et se contente surtout de franciser le texte italien⁷³, afin de mieux l'ancrer dans sa propre culture et de maintenir l'illusion d'une création toute personnelle. C'est là le but de Larivey, qui désire être reconnu comme un auteur original plutôt que comme un simple traducteur. C'est surtout parce que le prologue de cet autre dramaturge italien correspond mieux à l'idée sérieuse qu'il souhaite donner de la comédie, qu'il supprime le texte de Lorenzino et lui substitue celui de Bentivoglio.

2.2.1.3. Une comédie « vray miroüer » de la vie

⁷³ Comme il le fera pour chacun des prologues adapté de ses modèles italiens.

C'est donc l'imitation qui est à l'origine de la pièce des *Esprits* de notre Champenois, il le dit lui-même. Cependant, cette opération nous entraîne, avec lui, vers un nouveau théâtre, d'une teneur particulière, mettant en évidence tout une réflexion technique consciente et en accord avec le projet de l'auteur, exposé de manière très précise, nous l'avons vu, dès sa fameuse épître dédicatoire à Amboise, en ouverture du premier recueil de pièces de 1579. Madeleine Lazard ajoute que « Cette fonction novatrice assignée à l'imitation en détermine la technique et justifie "l'infidélité" des traductions. Celles de Larivey visent d'abord à franciser aussi complètement que possible le texte italien, à le « naturaliser » selon la formule de Jean de la Taille dans le prologue des *Corrivaux* (publ. 1573) dont Larivey oublie de dire qu'elle fut la première comédie française en prose »⁷⁴. Dans la pièce des *Esprits*, comme dans l'ensemble de sa production théâtrale, Larivey transpose la comédie originale italienne de Lorenzino et y apporte toutes les modifications nécessaires que requiert le travail de la francisation pour donner l'illusion d'une œuvre contemporaine s'inscrivant dans un contexte français. En effet, la comédie nouvelle suit désormais la mimesis d'Aristote ; elle se veut LE miroir de la vie, selon la déclaration de Livius Andronicus qui sera reprise de nombreuses fois au fil des siècles. La comédie doit être *imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis*, avait dit ce plus ancien poète dramaturge latin (III^e siècle avant J.-C.). Dans sa dédicace à Amboise, Larivey reprend à cette formule, longtemps attribuée à Cicéron, la métaphore du miroir. Il défend et illustre donc par ses œuvres l'idée selon laquelle la comédie serait le miroir de la vie réelle⁷⁵.

Après avoir rappelé la nécessité de suivre l'exemple des Anciens, Larivey, dans le prologue de *La Constance*, explique cependant pourquoi il incombe aux auteurs modernes d'effectuer les modifications sur les mœurs représentées dans leurs comédies, « nostre vivre n'estant pareil au leur ». Ces transformations répondraient ainsi au souci de vraisemblance, recherché à l'unanimité par les dramaturges comiques du seizième siècle, qui considéraient alors la comédie comme « estant le miroir de nostre vie », ainsi que l'exprime notre chanoine dans son prologue de *La Vefve*.

Peu avant Larivey, Le Jars rappelait en effet, dans l'épître de sa *Lucelle* (1576) à Monsieur de Guillon, que tout comme la tragédie, avec la comédie « on s'efforce de représenter les actions humaines au plus pres du naturel », argument par lequel l'auteur justifie l'usage de la prose, nous le verrons plus loin dans notre partie consacrée à cet aspect⁷⁶. Lavardin explique également, dans son épître à *La Celestine*, que la pièce qu'il a « fidèlement repurée, et mise en meilleure forme », est « un clair mirouer »⁷⁷. Amboise, qui, dans sa préface aux *Neapolitaines* au « Hault et puissant Prince, Messire Charles de Luxembourg », remarque que « Nos Roys de toute ancienneté ont pris plaisir d'en voir de telles que leur siecle rude les pouvoit porter, affin d'apprendre par icelles la manière de vivre de leurs subjects »,

⁷⁴ M. Lazard, « Les belles infidèles de Pierre de Larivey », in *Mélanges pour Jacques Scherer. Dramaturgies, langages dramatiques*, Paris, Nizet, 1986, p. 82.

⁷⁵ « Toutesfois considerant que la Comedie, vray mirouer de noz œuvres, n'est qu'une morale filosofie... », déclare-t-il dans cette épître.

⁷⁶ Voir au chapitre « pour un nouveau genre comique » la partie intitulée « le choix de la prose ».

⁷⁷ F. Rojas, *La Celestine fidèlement repurée, et mise en meilleure forme par Jacques de Lavardin, [...] Tragicomédie jadis Espagnole...*, éd. J. Lavardin, Paris, N. Bonfons, 1578.

reprend lui aussi, bien que de manière implicite, l'idée selon laquelle la comédie peut renvoyer une image fidèle de la vie. Plus loin, dans son prologue ou avant-jeu, rappelant cette fois plus explicitement que « Ceux qui ont donné les preceptes de l'art poétique, disent que les graves Tragedies sont basties le plus souvent sur un sujet veritable traitant les tristes accidens qui tourmentent et ruinent les Roys, Princes et Potentas, tesmoing ce qu'en dit Euripide au Roy Archelas : et que les Comedies ont pour argument quelque nouvelle, inventee à plaisir, pour servir de miroir au simple populaire », Amboise va jusqu'à affirmer que sa pièce fait toutefois exception à la règle, puisque « pour estre plaisante et facetieuse, autant qu'autre qui ait cy devant animé le riant theatre, [elle] ne laisse pas de contenir une histoire vraye et fort recreative, avenue de nostre tems en la ville Capitale de ce Royaume, ... ». Si nous n'avons pu remonter aux sources de cette histoire advenue, soi-disant, réellement, cet extrait prouve combien il est essentiel, pour Amboise, que le spectateur ait une illusion de vraisemblance. Tout comme Amboise donc, Larivey souhaite renvoyer au spectateur l'image de sa propre société, avec ses vices, ses faiblesses. Constat réaliste qui ne peut se baser que sur l'observation froide et objective de la réalité contemporaine de l'auteur. Pour Charles Mazouer, « l'immense effort de naturalisation française et contemporaine mené par ce dramaturge à partir de ses modèles italiens signale encore la volonté de faire vrai pour renvoyer le spectateur à son monde présent »⁷⁸. Mais, ce qui est vraisemblable n'est pas réalité, et les moyens utilisés par Larivey pour peindre sa société limitent à eux seuls le réel représenté à la pâle imitation d'un monde déjà existant et recréé par la main habile de l'adaptateur qui décide où appuyer. Pourtant, comme le souligne Mazouer, il s'agissait d'une adaptation nécessaire pour ceux qui prétendaient « intéresser et plaire, pour que la satire eut une portée, pour que l'enseignement moral qu'ils prétendaient offrir eut un point d'appui, ils devaient bien donner une image théâtrale plausible du monde de la réalité ». Giovanni Dotoli consacre tout une étude aux théories et aux pratiques de la vraisemblance dans la comédie régulière de la Renaissance et remarque que « per la prima volta in Francia ha luogo una vera e propria rivoluzione sul piano del rapporto tra realtà e finzione : la finzione del possibile (verosimile), dell'inventato, del narrato letterario, del rappresentato è superiore alla realtà. Il senso (significato) è dunque legato al verosimile, non al reale, al grado secondo, non al grado primo »⁷⁹. Pour lui, le XVI^e siècle français donne à voir un traitement personnel de la vraisemblance dont il fait son dada. C'est là que nous pouvons nous interroger sur les moyens utilisés par notre auteur afin d'obtenir ces effets de réel.

2.2.2. Les traités et ouvrages théoriques

Du point de vue de l'esthétique, les théoriciens et auteurs dramatiques du XVI^e siècle ont bien du mal à donner une vraie définition et fixer les limites du genre comique fleurissant. C'est d'ailleurs probablement ce caractère vivant et toujours en devenir de la comédie qui l'empêche d'être saisie et enfermée dans des carcans théoriques qui cependant en tentent

⁷⁸ Ch. Mazouer, *Le Théâtre français de la Renaissance*, Paris, Champion, 2013, p. 318.

⁷⁹ G. Dotoli, « Teorie e pratiche del verosimile comico », in *Saggi e Ricerche sul teatro francese del cinquecento*, Olschki, 1985, p. 21.

l'approche. Un fait qui peut s'expliquer encore par la raison suivante : la comédie étant alors considérée comme inférieure à la tragédie, les théoriciens l'auraient quelque peu laissée de côté et nous ne trouvons pas d'ouvrage qui se penche véritablement et entièrement sur la question de ses règles et caractéristiques. De plus, à bien y regarder, l'expérience théâtrale naît en fait avant les traités théoriques sur le genre comique. Il faut attendre la seconde moitié du XVI^e siècle pour qu'ils se répandent véritablement en Italie comme en France. Faut-il alors conclure que ces derniers viennent *a posteriori* des pièces dont on tire les conclusions sur le genre ? Sur quels enseignements pouvaient s'appuyer les auteurs comiques de la Renaissance pour leurs créations ? Nous tenterons de répondre à ces questions en considérant l'influence qu'ont pu avoir les réflexions de certains auteurs, notamment les Anciens. Sur ce point, nous pouvons dire que l'ascendance grecque sur la comédie érudite de la Renaissance a été beaucoup moins probante que celle des Latins. En effet la *Poétique* d'Aristote n'apparaît véritablement en France qu'à partir de 1560, alors qu'en Italie, son influence dure depuis une cinquantaine d'années à partir de la première édition en grec datant de 1508. Quant à Aristophane, il ne remporte pas le vif succès que rencontrent les Romains. Par opposition aux Grecs, les Latins s'imposent d'une manière manifeste. Leurs éditions et leurs traductions marquent une étape décisive dans l'histoire de la comédie.

Donat ne nous laisse que deux ouvrages très célèbres : une grammaire ainsi qu'un précieux commentaire sur Térence, exécuté avec l'aide d'Evanthius, et dont les préfaces contiennent de nombreuses informations. Diomède, autre grammairien latin du IV^e siècle, a également été édité au XVI^e siècle. Donat sera plus tard complété par d'autres écrits théoriques, mais il reste le pilier sur lequel se fondent les auteurs dramatiques du XVI^e siècle. Ils reprennent effectivement de nombreux éléments proposés par Donat et Diomède. Tout d'abord la célèbre comparaison de la tragédie et de la comédie de Donat :

*In comoedia mediocres fortunas hominum, parvi impetus periculaque, laetique sunt exitus actionum ; at in tragoedia omnia contraria [...]. Et illic turbulenta prima, tranquilla ultima : in tragoedia contrario ordine res aguntur. Tum quod in tragoedia fugienda vita, in comoedia capessenda exprimitur.*⁸⁰

La métaphore de la comédie comme miroir est sans doute au fondement même de la comédie régulière. On a longtemps laissé croire que cette image était reprise d'une phrase de Cicéron, mais, comme nous l'avons déjà dit, cette formule serait en fait celle du plus ancien poète dramaturge latin du III^e siècle avant J.-C. : Livius Andronicus. La comédie était alors définie comme étant *imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis*. Pour Donat et Diomède, elle devait pouvoir se diviser en trois parties principales – la Protase, l'Épitase et la Catastrophe et son sujet être inventé. De plus, ils insistaient sur sa valeur morale : elle devait enseigner ce qui était utile et ce qu'il fallait éviter. Son thème était « *amores, virginum raptus* » et une scène ne devait pas se composer de plus de quatre interlocuteurs. Avant la grande influence d'Aristote, Horace fait lui aussi figure d'autorité avec son *Art poétique*, surtout chez les Français. Il recommande une division en cinq actes, conseille de ne pas

⁸⁰ *De tragedia et commedia*. Cité dans l'ouvrage de Ch. Mazouer, *Le Théâtre français de la Renaissance*, op. cit., p. 325.

modifier le caractère d'un personnage au fil de la pièce, mais par contre d'adapter le langage à son âge, son sexe, sa condition sociale et sa nationalité. De cela découle naturellement tout une mise en scène liée à la question du *decorum*. Horace exige également que les conversations soient faites avec plus de trois interlocuteurs et énonce le fameux précepte du *delectare, prodesse* de la comédie qui doit plaire au public tout en lui procurant un enseignement. Les autres bases sur lesquelles s'appuient les auteurs comiques du XVI^e siècle sont les écrits des orateurs Quintilien et Cicéron. Dans son *De Oratore*, Cicéron insiste sur l'idée de la difformité comme suscitant le comique. Pour lui, la « *turpitude* » et la « *deformita* » en sont à l'origine. C'est sur cette définition du comique que s'appuie notamment Castiglione dans le chapitre XLVI du livre II du *Cortegiano*.

Il loco adunque e quasi il fonte onde nascono i ridiculi consiste in una certa deformità; perché solamente si ride di quelle cose che hanno in sé disconvenienza e par che stian male, senza però star male.

Nous retrouvons bien dans cette formule la « *deformita* » de Cicéron à laquelle s'ajoute la notion de « *disconvenienza* » du rire. La *Poétique* d'Aristote marque par la suite un pas important du point de vue de l'esthétique de la comédie, bien que l'auteur s'exprime brièvement sur le sujet. L'Italie, surtout, en subit la grande influence (et ce durant une cinquantaine d'années environ depuis la première édition en grec parue en 1508). Ce n'est que plus tardivement que cette œuvre exercera son ascendance en France. À partir d'Aristote, de nombreux auteurs vont tenter une nouvelle approche du comique, une (re)définition du rire, en Italie comme en France (bien que plus tard). Pour Aristote, la comédie est une « imitation d'hommes sans grande vertu – non qu'elle traite du vice dans sa totalité, puisque le comique n'est qu'une partie du laid. Le comique tient en effet à un défaut ou à une laideur qui n'entraînent ni douleur, ni dommage ». À partir de cette affirmation, les auteurs et théoriciens du XVI^e siècle tentent à leur tour de s'exprimer sur la question. Il s'agit alors d'apprécier, d'amplifier, de commenter. Parmi ceux-ci, Vincenzo Maggi dans son *De Ridiculis* en 1550 ajoute à la définition d'Aristote du comique à partir d'un défaut, la nouveauté de l'idée de surprise produisant le rire. En 1585, c'est au tour d'Antonio Riccoboni de proposer une édition latine de la *Poétique* d'Aristote qu'il commente dans un essai intitulé *Ex Aristotele Ars Comica*. Toujours en Italie, les réflexions du philosophe grec sur le genre comique font l'objet d'un grand commentaire de Ludovico Castelvetro dans lequel se ressent également l'influence Ciceronienne. En France, il n'y a guère que Laurent Joubert qui, avec son *Traité du ris*, témoigne véritablement de la réception d'Aristote chez les théoriciens français. À la fin du XVI^e siècle, les théoriciens veulent parvenir à une définition plus précise du rire, auquel ils attribuent de plus en plus une dimension morale. Plus qu'en France (à l'exception bien sûr de Joubert), les Italiens essaient d'expliquer la définition du comique d'Aristote. Ainsi, à l'exemple de Bernardo Pino da Cagli, qui propose sa propre interprétation de la formule d'Aristote, Giulio Del Bene, auteur de deux *Discorsi*, en commente certaines parties. En cette fin de siècle en France, beaucoup de pièces ne sont encore que des moralités cachées sous les traits d'une comédie à l'ancienne. Patrizia De Capitani parlera de timidité et d'incertitude de

la part des théoriciens français à la différence des Italiens⁸¹. Ces derniers affinent en effet toujours plus leur définition du comique, tout en essayant de répondre aux divers problèmes que suppose le genre, comme par exemple celui des règles des trois unités, ou encore la notion de perspective, celle du *decorum* (sur le plan social et esthétique) lié à la caractérisation des personnages, ou même du rôle de la comédie. D'où de nombreux débats qui suscitent l'exaltation et qui permettent l'évolution d'un genre dont l'appréciation et la théorisation s'affinent de plus en plus. Pour ne citer que quelques Italiens illustrant cette tendance, Bernado Pino da Cagli, Giason Denores dans sa *Poetica* publiée en 1588, et Nicolò Rossi en 1589 s'intéressent tous trois au problème de la caractérisation des personnages, ainsi qu'au *decorum*, en ce qui concerne Cagli.

Les auteurs italiens de la Renaissance ont en outre rapidement compris l'importance du travail au niveau du langage comique et de l'expressivité des personnages. Cette prise de conscience introduit dans les mentalités la volonté de se détacher petit à petit du modèle des Anciens afin d'acquérir l'originalité et la liberté à laquelle ils aspirent. Ils ressentent en effet de plus en plus le besoin de créer une vraie comédie à l'italienne. Désir d'autonomie d'une *commedia erudita* qui ne serait plus soumise à ses modèles, mais qui, après en avoir digéré la leçon, forgerait sa propre identité : celle d'un genre complètement indépendant, se suffisant à lui-même et répondant de manière plus personnelle au problème de sa définition. Les réponses apportées sont, bien entendu, en accord avec les préoccupations toutes italiennes ayant trait au comique. Cette revendication d'originalité et d'indépendance se lit surtout chez les auteurs italiens, dont les préfaces sont autant de manifestes théoriques qui instruisent sur la manière dont ils conçoivent le genre comique. C'est par exemple le cas d'Anton Francesco Grazzini dit le Lasca, qui offre dans la *Spiritata* un prologue tout à fait intéressant et s'illustre particulièrement pour ses propositions novatives :

*[...] in questa sua Favola non saranno di que' ragionamenti lunghi, e rincrescevoli, ne di quei ritrovamenti, ne i tempi nostri, impossibili, e sciocchi, di che l'altre Comedie sogliono essere quasi tutte piene : Ne ci si udiranno ne Tedeschi, ne Spagnuoli, né Franciosi, cinguettare in lingua Papagallesca, odiosa, e da voi non intesa : ma sopra tutto elle non vi terrà troppo a disagio, pendendo piu tosto nel breve, e allegro, che nel lungo e maninconico, per dir cosi.*⁸²

Il indique ici tout ce qui sépare son œuvre des œuvres précédentes et par là ce qui fonde son originalité. De même, dans le prologue de sa comédie *La Strega*, qui devient l'occasion d'un dialogue original entre « *Prologo e Argomento* », le même Anton Francesco Grazzini déclare, à travers « *Argomento* » :

Aristotile, e Orazio, viddero i tempi loro, ma i nostri sono d'un'altra maniera, habbiamo altri costumi, altra religione, e altro modo di vivere, e però bisogna far le Comedie in altro modo : in Firenze non si vive, come si viveva già in Atene, e in Roma, non ci sono schiavi, non ci si usano figliuoli adottivi, non ci vengono i Ruffiani a vender le fanciulle, nè i Soldati dal dì d'hoggi, nè i sacchi delle Città, o de i Castelli pigliano più le bambine in

⁸¹ P. De Capitani, *op. cit.*, p. 61.

⁸² A. Fr. Grazzini, « Prologo », in *La Spiritata...*, Venezia, Fr. Rampazetto, 1566.

*fascia, e allevandole per lor figliole, fanno loro la dote, ma attendono a rubare quanto più possono, e se per sorte capitasse loro nelle mani, ò Fanciulle grandicelle, ò donne maritate (se già non pensassero cavarne buona taglia), torrebbero loro la virginità, e l'honore.*⁸³

Par ces affirmations, il encourage les dramaturges comiques du XVI^e siècle à adapter leurs œuvres aux réalités de leur époque : on ne vit plus comme au temps d'Aristote ou d'Horace et les comédies doivent traduire ces changements de mœurs et de sociétés. La *commedia erudita* s'émancipe donc par rapport à la comédie antique.

Mais ce désir de définition de la nouvelle comédie, évident en théorie, ne se vérifie pas toujours en pratique⁸⁴. Car la recherche sur le genre évolue progressivement et, plus que de vouloir gagner une liberté, qui pour beaucoup est acquise, il s'agit de redéfinir l'esthétique du rire au XVI^e siècle en Italie, comprendre ce qui désormais peut le susciter et intéresser un public désireux de se divertir. Il s'agirait donc presque d'une recherche menée sur la notion de comique plus que sur le genre et la comédie en elle-même.

Contrairement aux Italiens, en France, ce désir d'émancipation s'articule autour du problème de l'identité nationale d'un pays qui cherche à rivaliser avec ses modèles. Nous avons également pu voir comment, alors même que les auteurs de la Pléiade rejetaient violemment les vieux genres de la farce, des moralités, soties... ils avaient bien des difficultés à s'en détacher. D'où la constatation d'un comportement ambigu qui témoigne du paradoxe entre d'une part, l'admiration des Anciens, puis des Italiens (notamment vers 1570), et le désir de suivre leur enseignement, et d'autre part, la volonté de créer une comédie nationale, purement française. Du point de vue de l'esthétique, nous pouvons dire que les Français aboutissent à la même prise de conscience que leurs émules italiens en matière de langage. Leurs recherches, qui paraissent même plus poussées en ce domaine que celles des Italiens, s'orientent vers la constitution d'une vraie langue propre à la comédie, au raffinement et à l'expressivité digne d'une France éclairée⁸⁵. En outre, comme eux, ils finissent par privilégier la prose. Mais ces préoccupations seront en fait véritablement celles d'un Charles Estienne ou d'un Larivey dans la seconde moitié du XVI^e siècle.

Nous ne nous attarderons pas sur le problème du modèle italien, souvent perçu d'un mauvais œil par tous les partisans d'une comédie à la française dans le sens où il empêcherait le libre cours à l'originalité des auteurs comiques, trop souvent dépendants de leurs muses. Un théâtre italien vu comme une menace alors même que la France lui ouvre grandes ses portes ? Ainsi peut être résumé de manière plus ou moins certaine le paradoxe de l'influence italienne.

⁸³ A. Fr. Grazzini, « *Interlocutori nel principio. Prologo, e Argomento* », in *La Strega...*, Venezia, B. Giunti, 1582.

⁸⁴ Voir les travaux de B. Weinberg, notamment *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, 2 vol., Chicago, University of Chicago Press, 1961.

⁸⁵ Rappelons toutefois que si cette constatation est valable pour la comédie, il est délicat pour la France d'avoir les mêmes prétentions en ce qui concerne d'autres genres aux discours plus ardens. J. Balsamo remarque que « sur les sujets les plus difficiles et qui étaient revêtus des prestiges des plus hautes spéculations, l'italien savait parler avec "facilité et douceur de stil", même si cette réussite n'était partagée que par bien peu d'auteurs. Ainsi l'argument essentiel de l'apologie du français, qui dans tous les autres genres opposait le *delectare* italien au *docere* français était mis à mal par l'exemple surprenant d'un *delectando docere* à l'italienne, synthèse du meilleur style et des plus nobles sujets, que le français était encore bien éloigné d'atteindre ». Voir *Les Rencontres des Muses*, op. cit., p. 164.

Nous ne devons pas oublier qu'il s'agit d'un problème intrinsèquement lié au souci, hautement nationaliste, de création d'une comédie française originale. Nous rappellerons plutôt, pour finir, que l'expérience dramatique française a été marquée par Horace, ce qui implique « sur le plan théorique, une attention à la finalité éthique et pédagogique de l'art et du théâtre en particulier », ainsi que par Térence, « lequel offre des exemples de mesure et d'élégance tant sur le plan formel de l'expression que sur celui de la manifestation des passions et sentiments »⁸⁶. *A contrario*, le théâtre comique italien a subi la forte influence d'Aristote sur le plan théorique, et celle de Plaute, beaucoup plus audacieux et grossier que Térence.

2.2.3. Structure de la comédie

Au XVI^e siècle la question de la structure de la comédie est très vague. Elle l'était d'ailleurs également chez les Anciens qui n'éclairaient en rien les auteurs sur les étapes à respecter pour bâtir une œuvre comique selon les règles d'un art que les traités théoriques saisiront *a posteriori*. Il faut donc se limiter aux quelques exigences toutefois formulées par les théoriciens comme celle d'une comédie en cinq actes, ou celle de la fameuse division de l'action en trois parties principales, auxquelles Scaliger en ajoutera une quatrième. Autre que la nécessité de présenter des personnages de basse condition comme l'impose la poétique comique, l'intrigue, comme nous avons pu le constater ci-dessus, se bâtit selon le même schéma traditionnel de la quête amoureuse⁸⁷, au cours de laquelle entrent en jeu différents personnages dont les rôles principaux sont partagés selon une structure binaire opposant les adjuvants aux adversaires. La course à l'amour à laquelle participent les jeunes gens épris l'un de l'autre fait entrer en jeu des pères, des vieillards amoureux, des maris jaloux, etc., qui sont autant d'obstacles pouvant être vaincus grâce à l'appui et l'aide accordée par une série de personnages plaidant en faveur de ce ou ces couples en devenir, comme les valets rusés, etc. Cependant, une troisième série concerne des personnages neutres, qui ne prennent pas directement partie, beaucoup plus soucieux de réaliser leurs propres désirs comme le soldat fanfaron, ou le pédant. Guy Degen organise ces données en un schéma biaxial dont le premier axe est celui de la fonction amoureuse, tissant des liens entre des personnages divers, allant des jeunes gens aux vieillards, des sages à d'autres animés par la folie, engendrant des intrigues parallèles. Le second axe « est celui des fonctions auxiliaires, celles de tous ceux qui se mêlent d'intervenir dans les amours d'autrui, pour des motifs tout autres que le désir, afin d'y aider ou de les contrarier »⁸⁸. C'est le cas de Thomas dans *Le Laquais*. Le valet rusé, aidé de Jacquet, va jouer un mauvais tour à son maître Symeon et le décourager dans ses amours en substituant Marie, que le vieillard pense recevoir en la chambre d'une femme voisine, à un

⁸⁶ P. De Capitani, *op. cit.*, p. 73.

⁸⁷ Vrai, de manière générale, pour l'ensemble des œuvres comiques de l'époque et les premières œuvres facétieuses de Larivey, mais il sera intéressant de constater qu'il en va autrement pour son second recueil.

⁸⁸ G. Degen, « Une leçon de théâtre : les neuf comédies franco-italiennes de Pierre de Larivey », in *Pierre de Larivey (1541-1619), Champenois, chanoine, traducteur, auteur de comédies et astrologue*. Actes des sixièmes Journées rémoises et troyenne, 25-27 janvier 1991, sous la direction d'Y. Bellenger, Paris, Klincksieck, 1993, p. 19.

Jacquet travesti en femme ! Nous pouvons aussi reprendre à Guy Degen sa hiérarchie des personnages en quatre classes qu'il détermine de la sorte. « Ceux revêtus d'une autorité quelconque, ou s'imaginent tels, vieillards maîtres de maison, mais aussi pédants, militaires rodomonts, vieux médecins, vieux maris, et sbires ; dans la seconde, on trouve les jeunes gens amoureux ; dans la troisième, les serviteurs ; et dans la dernière, étrangers aux familles mais indispensables aux plaisirs des maîtres, les marginaux, rompus à toutes les intrigues, écornifleurs, ruffians et maquerelles, courtisanes, sorciers, coutumiers du cumul de ces fonctions spéciales. [...] Que ces personnages soient repris, *mutantis mutandis*, à Plaute et à Térence, ou qu'ils viennent du siècle, cette sélection les distingue de façon frappante du personnel de la farce : le populaire ici est absent, comme les gens de métier, les paysans et les gueux de passage »⁸⁹. Nous reviendrons plus loin sur certains de ces personnages, en observant de manière plus détaillée leur relation au comique.

Comme nous l'avons souligné plus haut, dans les pièces du premier recueil de Larivey, l'action se dédouble en deux ou même trois intrigues parallèles, ce qui constitue une réelle nouveauté, puisqu'avant Larivey « les comédies originales parues en France se contentaient d'une seule intrigue »⁹⁰. En outre, cela requiert un véritable génie de la composition dramatique de la part de l'auteur qui doit conserver la valeur unitaire de sa pièce. Ce « tour de force » est néanmoins parfaitement réussi par Larivey qui possède sans nul doute un « art de résoudre chaque intrigue, alors indépendante, tout en restant en harmonie avec l'unité d'action »⁹¹. La *commedia erudita* se bâtit encore selon la grande règle structurale de l'opposition, nous dit Guy Degen prenant l'exemple du procédé de la séduction ou celui de l'enlèvement que choisit le galant pour triompher.

2.2.3.1. Les différentes parties de la comédie

L'étude du montage révèle une organisation de l'action en quatre grandes parties que nous allons maintenant aborder : la protase, l'épîtase, la catastase de Scaliger et la catastrophe.

Rappelons que toute comédie s'ouvre sur un prologue qui permet à l'auteur de parler directement à son public. Les formules sont aussi diverses que les adresses. Partant d'un « vous » général, ou d'un « messieurs et mesdames », l'auteur précise parfois que son discours est destiné aux « mesdames ». Dans le prologue de *La Vefve* de Larivey, l'auteur déclare : « ...affin de vous honorer (Messieurs)... », et ajoute plus loin : « Cependant (mes dames)... ». Dans *Le Morfondu* par contre, il s'adresse exclusivement aux dames (« Mesdames »), tout comme Turnèbe, dans celui des *Contens*. Pour *Les Escolliers* et aussi pour *La Constance*, il les interpelle tous les deux (« Messieurs et Dames »/« Messieurs et mes Dames »), alors que le prologue du *Fidelle* s'ouvre sur un « nobles spectateurs » et se terminera par une adresse à un public féminin (« et vous mes Dames »), composé de « belles et gracieuses Dames ». Amboise, quant à lui, ne s'adresse qu'à des « Messieurs », dans celui de ses *Neapolitaines*. La plupart du temps, ces prologues sont l'occasion pour l'auteur de faire

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Ibidem*. G. Degen ajoute que la « Liaison (est) maintenue grâce à des rôles bilatéraux comme les valets ».

part de ses motivations, de ses intentions, de l'idée qu'il se fait de la comédie, etc., mais plus souvent encore

*il prologo non è più il sunto del testo, ma luogo di polemiche, di proposte letterarie, metalinguaggio col quale l'autore comunica con lo spettatore [...], lo coinvolge nella scoperta del nuovo genere svelandogli i segreti della creazione.*⁹²

Nous l'avons vu, chez les auteurs français de la première génération, la valeur polémique des prologues est très forte ; ils interviennent presque comme de véritables manifestes littéraires. Aussi, explique Giovanni Dotoli, il s'agit d'un « pre-testo, mezzo di entrata nell'illusione, esso sposta l'occhio nel regno della prospettiva ricordando, ove ve ne sia bisogno, che la catena della comunicazione teatrale segue le fasi reale / sale / scena / azione / finzione / verosimile, assegnando un potere enorme allo scrittore... »⁹³.

Après le prologue, la protase (exposition) va permettre au spectateur d'entrer dans l'illusion de manière généralement progressive, puisqu'elle diffuse ses éléments et le renseigne durant un seul acte, comme c'est souvent le cas, mais aussi deux actes (*Les Esprits* de Larivey), voire même la comédie entière (*La Reconnue* de Jean de la Taille). S'ouvrant sur un monologue⁹⁴, ou bien sur un dialogue⁹⁵, c'est donc le moment où « s'explique une partie de tout l'Argument, pour tenir le Peuple en attente de connaître le surplus »⁹⁶. Pour Guy Degen, la protase ne se réduit pas à un seul acte, richesse de l'intrigue oblige. En effet, dit-il, « il faut aux péripéties d'exposition plus de deux actes pour introduire tous les personnages qui constituent le noyau du paradigme et pour fournir par eux toute l'information nécessaire sur le *statu quo ante* et le rapport fluctuant des forces »⁹⁷. Et Giovanni Dotoli donne lui aussi raison à cette affirmation en rappelant comment la règle au XVII^e siècle d'une exposition vraisemblable seulement si réduite au maximum ou entièrement réduite (entrée *in medias res*) n'a pas de justification plausible : « il verosimile dell'esposizione è dettato dalla varietà della vita »⁹⁸.

À la protase, au fondement de la pièce, qui permet de renseigner et d'orienter le spectateur, fait suite l'épîtase (ou nœud) où viennent se concentrer obstacles et péripéties. Ce point culminant de l'action également évoqué comme paroxysme du conflit, apparaît en plein cœur de la comédie. Il s'agit d'un moment de tension particulière « quand l'action avance et que les affaires tombent en difficultés entre peur et espérance »⁹⁹. Ces difficultés sont bien souvent générées par la production d'un événement irréversible qui relance la dynamique de l'action en prenant une autre tournure et orientation. « Une décision prend une telle importance qu'elle fait franchir à tous un point de non-retour. C'est là que se retrouvent à leur vraie place « nœud » et « épîtase » classiques, plus précisément la crise nodale et ses

⁹² G. Dotoli, *op. cit.*, p. 27.

⁹³ *Ibid.*, p. 27.

⁹⁴ C'est le cas, par exemple, des *Neapolitaines* de Fr. d'Amboise ou du *Fidelle* de Larivey.

⁹⁵ À l'instar de *La Lucelle* de Le Jars, des *Escolliers* de Larivey ou des *Contens* de Turnèbe.

⁹⁶ Cité par Ch. Mazouer, *op. cit.*, p. 326.

⁹⁷ G. Degen, *op. cit.*, p. 19.

⁹⁸ G. Dotoli, *op. cit.*, p. 27.

⁹⁹ Ch. Mazouer, *op. cit.*, p. 326.

conséquences. Dans les pièces de 1579, qui toutes sont des comédies de la conquête amoureuse, l'action franchit ce pas quand l'intrusion des galants au cœur de la place les fait entrer en possession d'un corps et d'un cœur »¹⁰⁰. Le nœud, nous dit Giovanni Dotoli, se trouve au cœur de la comédie pour laquelle le climax, point culminant qui détermine la chute vers la catastrophe, est déplacé en continu par la variété des péripéties, comme dans la vie de chaque homme¹⁰¹.

Cette crise nodale entraîne des conséquences illustrées par une série d'autres péripéties que Scaliger désigne sous le nom de « catastase ». Quelques auteurs confondent la catastase avec l'épîtase, ou ne les distinguent tout au plus qu'en ce que l'une est le commencement, et l'autre la suite du nœud de l'intrigue. Ce mot veut dire en Grec, « constitution », parce que c'est cette partie qui forme en quelque sorte le corps de l'action théâtrale, que la protase ne fait que préparer, et la catastrophe démêler. Il s'agit d'un « processus qui confirme le fait accompli et accélère la marche vers la restauration de l'ordre »¹⁰². Dans *Le Laquais*, c'est à partir du moment où Symeon se rend compte qu'il a été dupé et connaît la vérité des choses, grâce notamment à l'intervention de son valet Valère qui lui révèle tout (IV, 3), que l'action se précipite vers son dénouement. En quatre scènes, une solution est trouvée au « brouil » de l'action ; l'intervention de Lucian à la scène 2 de l'acte V annonce déjà le dénouement heureux. Il s'agit donc de la troisième partie du poème dramatique chez les anciens, dans laquelle les intrigues nouées dans l'épîtase se soutiennent, continuent et augmentent jusqu'à ce qu'elles se trouvent préparées pour le dénouement, qui doit arriver dans la catastrophe, ou à la fin de la comédie.

Après cette crise, qui souvent se traduit par la réaction des personnages (qui parfois crient vengeance) lorsqu'ils découvrent qu'ils ont été dupés, l'action évolue progressivement vers la catastrophe qui résout tous les conflits. Les choses convergent vers leur dénouement et l'amorce d'une solution aux problèmes préalablement posés se laisse entrevoir. C'est, comme le dit Guy Degen, la « soudaine conversion des choses en mieux. [...] un événement décisif se produit, qui ôte aux furieux toute ressource ou leur ouvre les yeux sur l'avantage d'un armistice et d'un traité de paix. La délivrance ou l'évasion d'un séducteur, l'intervention d'une autorité conciliatrice, la reconnaissance par un père de ses enfants à qui il restitue rang et fortune, coupent court aux hostilités »¹⁰³. Dans *Le Laquais*, c'est lorsque Lucian annonce à Symeon qu'Horatio est de noble condition et que le cardinal, qui souhaite rétablir la paix, a l'intention de « douer [sa] fille de 10 000 francs sur le plus beau et meilleur de son bien », que le père avare retrouve la joie et consent à accepter le mariage de sa fille Françoise et d'Horatio. Les obstacles et barrières tombent et s'effacent pour laisser maintenant place aux festivités finales. La pièce s'achève sur de joyeux mariages, le comique est sauvé. La dernière scène de ces comédies réunit souvent tous les personnages pour participer au traditionnel banquet des noces, et s'accompagne généralement d'une invitation au public à retourner chez lui.

¹⁰⁰ G. Degen, *op. cit.*, p. 19.

¹⁰¹ G. Dotoli, *op. cit.*, p. 27.

¹⁰² G. Degen, *op. cit.*, p. 19.

¹⁰³ *Ibidem*.

La comédie se construit donc selon une même organisation : les personnages doivent faire face à divers obstacles qui se mettent au travers de leurs inclinations et de leurs désirs en rendant délicate toute action ou tentative pour en sortir. Les tensions accumulées culminent en un point précis de la pièce, en attente d'un événement qui viendra tout changer. L'action se précipitera alors vers un autre moment où l'orée d'un rétablissement possible des conflits est progressivement franchie et conduit naturellement à la résolution finale, à partir de laquelle les personnages peuvent se préparer à festoyer gaiement, issue fortunée d'une aventure où tout le monde est heureux et y trouve son compte. Est-ce d'ailleurs un hasard si la comédie des *Contens* porte ce titre ?

2.2.3.2. Règle des unités

L'autre grande règle déterminant l'organisation de la poétique dramatique est celle des unités de temps, de lieu, et d'action, formulées par Aristote.

La première, l'unité de temps, est respectée par toutes les comédies françaises de la Renaissance, exception faite de la pièce des *Déguisés* de J. Godard qui se déroule sur deux jours. Pour les autres, tels *Les Neapolitaines* d'Amboise ou *Les Contens* de Turnèbe¹⁰⁴, l'action commence à l'aube, et s'achève au coucher du soleil. Notons toutefois que dans le cas de *La Vefve* ou du *Fidelle*, celle-ci ne concerne plus les mêmes horaires : la première fait passer de l'après-midi à la nuit, tandis que pour la seconde, c'est entre le coucher du soleil et la fin de la nuit que l'intrigue devra être dénouée. Pour la *Lucelle*, en revanche, l'unité de temps pose problème. Ce n'est pas sur une, mais bien sur au moins quatre journées que se déroule l'action de la pièce de Le Jars. Lorsque le rideau se lève, le Baron a déjà vu « ce matin » les beautés de Lucelle qui l'ont charmées à tel point qu'il est tombé amoureux de la jeune fille. Si la scène 1 de l'acte II commence effectivement le lendemain de la scène 5 de l'acte I, et correspond donc à une nouvelle journée qui pourrait bien être la deuxième depuis le levé de rideau (puisqu'a lieu le rendez-vous fixé par Lucelle à la fin du premier acte), la déclaration suivante de Cappony à sa fille peut toutefois laisser à supposer que plusieurs jours se sont écoulés entre la scène 3 et la scène 5 de l'acte I : « il est venu ces jours passez ceans luy mesme, pour vous demander en mariage » (II, 1). Pour le reste, tout est parfaitement clair : l'acte III marque le passage à une nouvelle journée qui démarre sur scène à une heure de l'après-midi, en une église où Lucelle s'était rendue pour devenir la marraine d'un enfant, et où elle y rencontrera le Baron. À l'acte IV, lorsque le rideau se lève, nous sommes au soir de cette même journée, à dix heures, heure du rendez-vous fixé par Lucelle (III, 3) afin de consommer son mariage avec Ascagne. Il s'achève « avant que l'Aurore matinale ayt ramené le jour », avec l'arrivée du Baron qui trouve les amants endormis qu'il croit morts. La venue du courrier de Pologne à l'ouverture de l'acte V marque le début d'une nouvelle journée qui mènera l'intrigue jusqu'à sa résolution finale et l'annonce des réjouissances typiques des comédies de l'époque.

¹⁰⁴ La réplique de Geneviefve nous l'indique dès la première scène de la pièce : « Il me semble qu'il est bien matin [...] le medecin vous a dit qu'il ne faut sortir avant le soleil levé » (*Les Contens*, I, 1).

Dotoli rappelle qu'avec l'unité de temps, le spectateur peut vivre le temps du texte, celui de l'action et des rapports entre les personnages. Il se crée alors une sorte de lien artificiel entre ce dernier et la scène puisque tous deux vivent le « *stesso tempo dell'attesa, dell'illusione, elemento che dà al tempo un'importanza che ritroverà soltanto nel nostro secolo, sia pure in maniera del tutto diversa* »¹⁰⁵. Or ce choix d'un temps illusoire n'est pas pour autant dépourvu de vraisemblance. Bien qu'il implique une concentration des éléments de l'action sur une durée limitée, il fait tout pour conserver des apparences de réel et tente de « *dare le connotazioni del razionale/verosimile ai trucchi della convenzione scenica* ». Ce choix de la concentration du temps est, nous dit Dotoli « *un tentativo per vincere la resistenza della materia, nella durata a portata d'uomo, secondo le buone norme della retorica* »¹⁰⁶. Ce temps redéfini aux allures bien réelles permet ainsi de dire une vérité en brisant les carcans de toute logique temporelle : un temps hypothétique où tout devient possible, sans abus d'in vraisemblance.

Si l'unité de temps est respectée dans l'ensemble des comédies de Larivey, ainsi que dans celle d'Amboise et de Turnèbe, il en va de même pour l'unité de lieu et d'action. Le Jars quant à lui est un cas à part, puisqu'il ne respecte nullement la règle des trois unités.

On pourrait penser que le développement de plusieurs intrigues au sein d'une seule et même pièce risquerait de nuire à l'unité d'action recommandée par Aristote. Mais pourtant ce n'est pas le cas. « *Du Laquais aux Tromperies, la division de l'action en plusieurs intrigues ne compromet pas son unité ; assez de rôles multilatéraux l'assurent, ainsi que la force des parallélismes* »¹⁰⁷. Dans la pièce du *Fedele*, par exemple, les deux intrigues parallèles sont parfaitement reliées entre elles par les personnages de Fortunio et Virginia qui jouent un rôle dans chacune d'elles. Dans *Les Neapolitaines* de François d'Amboise, il est vrai que le titre peut laisser à supposer que l'intrigue tournera autour d'Angélique et de Virginie, les Napolitaines protagonistes (à des échelles différentes) de la pièce. Bien qu'Angélique en soit le réel moteur, on peut toutefois presque y voir une double intrigue : à l'intrigue initiale et principale des amours d'Angélique et d'Augustin que perturbent des soucis financiers et la présence d'un Espagnol intempestif amoureux de la Napolitaine, se tisse une intrigue secondaire survenant plus loin, avec l'arrivée du jeune écolier Camille (III, 5), et s'intéressant à la violente passion qui s'empare du jeune homme à la vue de Virginie (III, 6) et le conduit à violer la jeune italienne (III, 6). Toutefois là encore, à l'instar des pièces de Larivey, le rôle joué par Camille (adjuvant des amours d'Augustin et d'Angélique) dans l'une et l'autre de ces intrigues assure l'unité d'action. En revanche, dans la *Lucelle*, la grande part accordée à la cour que le Baron fait à Lucelle (qui s'étend sur trois actes) et les nombreux discours farcesques de Philippin perturbent l'intrigue et rompent l'unité d'action. Henry Carrington Lancaster souligne en effet que « *To this *romanesque* plot are added numerous farcical discourses from the valet, Philippin, and lengthy generalizations from the baron. The unity of action is violated by these digressions, by the large part of the first three acts devoted to the baron's*

¹⁰⁵ G. Dotoli, *op. cit.*, p. 30.

¹⁰⁶ *Ibidem.*

¹⁰⁷ G. Degen, *op. cit.*, p. 37.

courtship, and by the *dénouement*, which, instead of developing from the preceding action, is accomplished by the arrival of a *deus ex machina* »¹⁰⁸.

Comme Turnèbe et Amboise, Larivey respecte l'unité de lieu : « théorisée plus tard, [elle] ne pouvait être mieux garantie que par ce lieu géométrique des passions et des intérêts que supposent ces comédies de voisinage, faites pour un décor permanent »¹⁰⁹. On observe ainsi, dans un décor urbain, deux maisons se faire face, symbolisant parfois un lieu de conflit où deux forces s'opposent. Les portes et fenêtre marquent les entrées et sorties des personnages¹¹⁰. C'est par exemple le cas de la pièce des *Esprits* : deux maisons figurent sur la scène et semblent s'opposer, à l'image des habitants qui les occupent. D'un côté le bon Hilaire, père tolérant et indulgent, et de l'autre, son frère Severin, père sévère et avare. Dans *La Constance*, la sortie de Constance dans la rue (qu'on imagine être la rue principale de la scène) est prétexte à la fin de la scène 1 de l'acte I et à l'enchaînement de la scène suivante. Elisabeth déclare à Fidence : « A Dieu, maistre. Je veux aller trouver Madame, qui sort dehors ». La rue est en effet le lieu privilégié des rencontres entre les personnages. Toujours dans *La Constance*, Aurélien dit à Spinette :

Aurelian – Je suis librement sorry en la rüe pour discourir avec vous
desclarer ce qui m'a meü vous dire je ne sçay quoy de madame
Constance et de son mary, pour autant que je seray bien ayse
qu'autre que vous n'en sçache rien (I, 2).

Les indices de lieux sont clairement évoqués dans une pièce comme *La Constance*. Nous n'en ferons pas la liste ici¹¹¹, mais nous soulignerons toutefois que dans cette comédie, portes et fenêtres sont aussi l'occasion pour les personnages d'épier, de regarder, d'écouter des discours qui ne leur sont pas adressés. Dans l'exemple suivant, nous avons l'idée d'une fenêtre donnant sur la rue, lieu de passage :

Blaise – Mais puis que cestui-cy ne passe point, et qu'il y a presque demie
heure que je suis icy attendant, je veux aller en la maison, où,
regardant par les fenestres, je le pourray veoir en la ruë (II, 4).

Les commérages vont également bon train dans *La Constance*, et les personnages sont sans cesse préoccupés par le qu'en dira-t-on. C'est ce qui les motive à se cacher, à choisir des endroits plus retirés, comme en témoigne l'épisode au cours duquel Elisabeth fait comprendre à l'Espagnol qu'il doit arrêter de suivre Constance partout où elle va, car il risque d'alimenter les médisances des mauvaises langues.

Elisabeth – Toutesfois, pource que la suivez ainsi, je ne dis pas par les
eglises de Troyes, pour ce que ce vous est une chose ordinaire,
mais au village et quasi partout où elle va, luy pourroit causer
quelque infamie et donner occasion de parler aux mauvaises
langues, qui ne cherchent qu'à mesdire... (III, 1).

¹⁰⁸ H. C. Lancaster, *The french tragi-comedy : its origin and development from 1552 to 1628*, Baltimore, J. H. Furst company, 1907, p. 62.

¹⁰⁹ G. Degen, *op. cit.*, p. 37.

¹¹⁰ Pour plus de précisions voir l'étude précise de G. Degen, *op. cit.*, pp. 29-35.

¹¹¹ Voir à ce propos la partie relative aux changements de lieu.

S'adressant à l'Espagnol et Blaise, également présent, elle leur ordonne : « Demeurez tous deux derrière la porte » (III, 1).

La pièce de Le Jars fait preuve, une fois de plus, d'une certaine imprécision donnant une sensation de flou quant à la désignation de l'espace scénique qui met à mal l'unité de lieu. Si l'action se déroule à Lyon, dans la rue Saint Jean – lieu de résidence du riche banquier Cappony –, les personnages évoluent la plupart du temps, dans la maison du père de Lucelle, principalement la chambre de Lucelle¹¹², mais aussi à l'église, lieu de rencontre entre le Baron et Lucelle (III, 1). On passe ainsi constamment de l'extérieur de la rue à l'intérieur de la maison de Cappony, voire devant l'église, si l'on admet que la scène n'a pas eu lieu dans l'édifice religieux.

Il existe un lien étroit entre l'écrivain et l'homme de théâtre qui ne peut, semble-t-il, écrire une pièce sans l'imaginer sur scène, « Toute œuvre d'art, toute œuvre quelconque ne s'entreprend, ne naît qu'en prévision et dans l'espoir de ses fins », déclare en effet Louis Morin¹¹³. Madeleine Lazard a bien démontré que même Larivey, dont on ne sait avec certitude si les comédies ont été ou non réellement représentées, écrivait dans le but de voir un jour ses comédies mises en scène¹¹⁴. Si ses comédies se prêtent parfaitement à la représentation, les auteurs n'ont pas démerité du point de vue de la langue, ayant également conscience qu'ils s'adressaient à travers l'écrit à un public cultivé qu'ils désiraient conquérir. Pour les dramaturges français, le désir de voir jouer leurs œuvres devaient conduire à une certaine frustration. « Objet d'une représentation scénique chez les Italiens, le théâtre était en revanche pour les Français qui adaptaient leurs œuvres, un genre qui relevait presque uniquement de la lecture. Tout le travail érudit qui redonnait au travail sa dignité par la confrontation avec les grands modèles, échappait à la représentation ; il ignorait ce que l'Italie pouvait avoir de plus singulier, ses troupes, sa conception d'un nouveau type de divertissement riche de bien des possibilités »¹¹⁵. En 1590, Vespasien Gonzague offre un théâtre à Sabbioneta, petite cité idéale au nord de l'Italie, dont nos auteurs ont certes pu rêver.

Tout dramaturge poursuit donc un même objectif. Or, le fait d'envisager le rapport entre la scène et le texte engendre différentes problématiques inhérentes à l'espace scénique et propres à la France. L'Aristote exigeait que l'unité de lieu soit respectée, il fallait donc créer un espace artificiel plausible et proche du réel qui puisse accorder aux personnages une certaine marge de liberté leur permettant d'évoluer sur scène. Les recherches menées au XVI^e siècle en Italie et en France vont être décisives, marquant le théâtre notamment par l'invention de la notion de perspective « che unifica lo spazio e vieta lo sconfinamento di certi limiti che lo spettatore non può rappresentare a se stesso quando è di fronte al palcoscenico »¹¹⁶. Dotoli tire de ses observations la conclusion suivante, à savoir que « la costante attenzione dei

¹¹² Ascagne boira toutefois le poison tendu par le père de Lucelle dans la chambre de ce dernier qui l'y avait préalablement enfermé (IV, 4), avant que son corps ne soit emmené dans celle de Lucelle.

¹¹³ Voir L. Morin, *op. cit.*, p. 68.

¹¹⁴ M. Lazard, « Le dessein de Larivey et son public », in *Pierre de Larivey (1541-1619), Champenois, chanoine, traducteur, auteur de comédies et astrologue*. Actes des sixièmes Journées rémoises et troyenne, 25-27 janvier 1991, sous la direction d'Y. Bellenger, Paris, Klincksieck, 1993, pp. 49-60.

¹¹⁵ J. Balsamo, *op. cit.*, p. 276.

¹¹⁶ G. Dotoli, *op. cit.*, pp. 30-31.

commediografi del Cinquecento francese per le strutture temporali e spaziali è la prova che essi si preoccupano della creazione della “pièce” »¹¹⁷. Les dramaturges français se souciaient effectivement autant du fond que de la forme. Pensons à Larivey et ses nombreuses retouches se rapportant à la structure de la comédie originale et nous comprendrons alors la portée d’une telle affirmation. La réorganisation des scènes, la suppression de certaines, la condensation de l’action, etc., sur lesquelles nous reviendrons plus loin, sont autant de signes qui montrent combien l’auteur était soucieux de l’agencement dramatique de son texte, projeté mentalement sur les planches dès sa conception. Les dramaturges du XVI^e siècle recherchent ardemment l’unité, l’harmonie, à l’instar d’ailleurs des hommes de la Renaissance. La communication possible entre le spectateur et la scène s’établit grâce à l’organisation de l’espace scénique en deux parties distinctes et complémentaires. D’une part, l’avant scène, sur laquelle on joue, lieu idéal ouvert à toutes les possibilités (ce peut-être une rue, une place, la campagne...), et d’autre part ce que Giovanni Dotoli désigne sous le terme de « compartimenti » qui suggère en fait un arrière plan en perspective fait de fenêtres ou portes, réelles ou peintes, franchissables où à partir desquelles les personnages peuvent facilement épier¹¹⁸. C’est le cas de *La Constance*, nous l’avons vu, mais aussi du *Fidelle*. Par deux reprises, l’attitude du pédant M. Josse nous offre l’exemple de scènes à témoin caché. À la scène 7 de l’acte I, il affirme vouloir écouter le dialogue entre Beatrice et Rene :

M. Josse – *Ipsissima est*, c’est elle-même. O mérétricule, je veux ouïr ces colloques, pource que par aventure par là j’entendrai aisément quelque chose (I, 7).

Plus loin, il recommence à épier en se cachant :

M. Josse – Je veux entrer en ce sépulcral charnier, auquel étant je pourrai sans être vu, voir si Fidèle entrera en la maison de Victoire, et peut-être entendrai-je encore quelque propos (II, 2).

Ce genre de scène suscite, on peut s’en douter, un comique plaisant : un personnage vient à savoir ce que les autres pensent qu’il ne sait pas... D’ailleurs, M. Josse se servira plus tard de ce qu’il a appris lors d’une discussion avec Fidèle. Il l’instruira des pratiques de sorcelleries auxquelles a recours Victoire pour se faire aimer de Fortuné (II, 9). Ce qui donnera à l’action un autre tour.

2.2.3.3. Division en actes et en scènes

Nous en avons fait l’ébauche un peu plus haut et nous la reprenons ici pour la développer : la division en actes et scènes fait elle aussi partie de la structure de la comédie¹¹⁹. Dans son analyse, Dotoli observe une évolution entre le théâtre médiéval et la *commedia erudita*. Le premier étant limité dans l’organisation spatiale et réduit dans son spectacle sur scène (farces, mystères...) ; le second laissant libre cours au spectacle de la structure et au

¹¹⁷ *Ibid.*, pp. 30-31.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ C’est ce que G. Dotoli classe dans la structure externe de la vraisemblance. Voir G. Dotoli, « Teorie e pratiche del verosimile comico », in *Saggi e Ricerche sul teatro francese del cinquecento*, Olschki, 1985, pp. 17-39.

plaisir du langage. D'après lui, de manière générale le dramaturge du XVI^e siècle n'est pas aussi scrupuleux sur les règles de composition en actes et scènes que le sera celui du XVII^e siècle. Il ne se soucie pas particulièrement de les organiser de manière à atteindre un certain équilibre ; lequel fait, par conséquent, quelquefois défaut. Le nombre de scènes dans un acte peut par exemple être extrêmement variable, ce qui surprendra parfois, bien qu'un acte ne dépasse que rarement les cinq scènes. Or si cette constance s'observe pour de nombreuses comédies, on ne peut pas dire que ce soit le cas du *Fidelle*, où chaque acte propose un minimum de huit scènes et l'acte II culmine avec ses seize scènes ! Dans ses *Neapolitaines*, François d'Amboise n'a aucun scrupule à développer son intrigue sur cinq actes, dont le nombre de scènes pour chacun est extrêmement hétérogène¹²⁰. La longueur même des scènes, qui n'est apparemment soumise à aucune règle, peut passer de près de quatre-vingt répliques (I, 3) à trois répliques (III, 8), voire même à une simple phrase (I, 6). Dotoli pense surtout que Larivey s'intéresse à une organisation par mouvement et qu'il existe une vraie continuité entre chaque acte. Mais « più che la norma è il verosimile dell'azione a condurre il *découpage* delle scene. [...] Il commediografo umanista francese è un eccellente sperimentatore del rapporto tra retorica e verosimile »¹²¹ affirme Dotoli. Nous voyons donc que ce genre de découpage en actes et scènes est purement arbitraire puisque les auteurs dramatiques ne suivent pas vraiment de règle autre que celle de leur bon vouloir lorsqu'il ne s'agit pas de celle du mouvement. Le talent du dramaturge s'exprimerait alors peut-être à travers le découpage en actes et en scènes.

2.2.3.4. Monologues et apartés

Bien qu'ils soient considérés comme témoignant de la plus grande invraisemblance possible et soient largement contestés par la critique, les monologues et apartés figurent de manière non négligeable dans toutes les comédies du XVI^e siècle. Pourtant, ils ont une valeur essentielle pour la réception de la pièce et, comme le note Raymond Lebègue, « sont nécessaires pour la compréhension de l'action ». D'ailleurs, « nos auteurs suivaient l'exemple des Romains et des Italiens, sans se soucier de l'invraisemblance »¹²². Tandis que le découpage en actes et en scènes est au service de la vraisemblance, les monologues et apartés servent donc la compréhension de l'action. Dans *Les Neapolitaines*, François d'Amboise y a largement recours et la pièce ne présente pas moins de dix-huit monologues pour un total de quarante et une scènes. Les monologues ont plusieurs fonctions. Ils peuvent servir à raconter une action à laquelle le spectateur n'a pas assisté¹²³, commenter une scène qui vient d'avoir lieu¹²⁴, ou préparer une action à venir¹²⁵. Ils permettent encore une sorte d'arrêt sur image où

¹²⁰ L'acte I compte quatre scène, l'acte II, huit, l'acte III, treize, l'acte IV, quatre et l'acte V, douze.

¹²¹ *Ibid.*, p. 36.

¹²² R. Lebègue, *Le Théâtre comique en France de Pathelin à Mélite*, Paris, Hatier, 1972, p. 91.

¹²³ Nous citerons par exemple les monologues de Virginie (III, 9) – dans lequel la jeune fille fait le récit d'un événement passé aidant à mieux comprendre la situation –, de Corneille (IV, 1), et de Loys (IV, 4).

¹²⁴ C'est par exemple le cas du monologue de Camille (III, 1).

¹²⁵ Le monologue de Loys à la scène 6 de l'acte II annonce en quelque sorte l'entretien qu'il va bientôt avoir avec d'Ambroise. La fonction du monologue de ce même personnage sera identique à la scène 4 de l'acte III. Un peu

le personnage commente les événements, fait le point sur une situation avant de prendre une décision¹²⁶, quand ils ne trahissent pas simplement l'état d'âme d'un personnage¹²⁷ et/ou un sentiment d'impatience face à un événement dont la conclusion se fait attendre¹²⁸. Aussi, nous informent-ils souvent sur la véritable identité des personnages, leurs intentions réelles et cachées. Grâce à eux, on accède à leurs pensées les plus secrètes et les plus condamnables¹²⁹. Les monologues sont ces instants où les masques tombent, et où l'on parvient à accéder à la face cachée des personnages. Camille dit : « J'ay bien joué mon personnage » (III, 13). Jouissant d'une position de supériorité qui lui permet d'accéder à l'intériorité du personnage tout en en percevant le comportement, le spectateur est alors à même de le juger à sa juste mesure. Lorsque l'on s'interroge sur les raisons pour lesquelles nos dramaturges ont si souvent recours à cette forme d'expression, nous voyons que dans l'action, outre leur valeur informative ou moralisatrice, ces monologues permettent la prise de parole d'un auteur qui s'exprimerait alors presque en *voix off* à travers son personnage. Cette voix où s'épanchent les émotions devient ainsi le reflet d'une réalité dans laquelle l'homme dans son individualité et dans sa solitude est au cœur de toutes les interrogations. À travers eux, c'est toute la dimension que suggère un « Moi » mis en avant qui est évoquée. « Monologo come retorica adeguata di una visione del mondo : si riaffaccia il barocco nelle forme del verosimile »¹³⁰ ajoute Giovanni Dotoli. Dans *Les Neapolitaines*, c'est tout l'orgueil d'être français, la fierté d'appartenir à une nation qui n'a rien à envier à l'Italie ou l'Espagne, c'est tout le bonheur de vivre dans une ville comme Paris, bref tout le nationalisme de François d'Amboise qui s'exprime – certainement avec un peu de malice –, à travers les paroles du monologue de l'Italien Marc-Aurèle (V, 1), cet étranger venu d'outre-monts qui s'extasie devant les beautés qui s'offrent à lui. Dans un monologue de la comédie du *Fidelle*, Fortuné critique les amoureux, esclaves de leurs sentiments. Pour lui, ils sont misérables car ils courent en vain derrière les jolies filles. Par opposition, il vante son comportement auprès des femmes et tous devraient faire comme lui, c'est-à-dire : « aller à elles par la seule nécessité de generation, et pour prendre plaisir à les tromper » (II, 8). Les propos misogynes de Fortuné qui parcourent la pièce du *Fidelle* trahissent sa vision d'un monde désenchanté où l'amour n'a plus sa place dans son coeur, vision à laquelle s'opposent les monologues de jeunes amoureux tels Fidelle ou Victoire.

Quant à l'aparté, il n'a jamais été aussi présent que dans ces comédies de la Renaissance. Ce n'est pas un hasard si nous prenons souvent en considération la place du spectateur qui est alors prépondérante dans ces comédies. Ces dernières cherchent en effet à mettre en œuvre tous les moyens possibles pour établir un lien entre fiction et réel, texte et

plus loin (III, 13), Camille prémédite le viol de Virginie et nous fait part des ruses qu'il emploiera pour y parvenir.

¹²⁶ C'est le cas de celui d'Augustin (IV, 3) ou de Gaster (V, 9), ou encore de celui de Marc-Aurèle (V, 1).

¹²⁷ Comme dans le cas de celui de Gaster, II, 4, Camille (III, 1), ou Corneille (IV, 1), nous reviendrons plus tard sur cet aspect dans notre partie consacrée aux personnages enrichis psychologiquement.

¹²⁸ Par exemple celui d'Augustin, qui n'en peut plus d'attendre le retour de Loys (III, 1), ou de Loys qui attend Marc Aurel (V, 8).

¹²⁹ Cela vaut par exemple pour Gaster (I, 4 ; II, 2 ; V, 11) comme pour Camille III, 13.

¹³⁰ G. Dotoli, *op. cit.*, p. 37.

public. Les apartés apparaissent donc comme une autre solution pour faire participer activement le public à l'action et le rendre complice d'un personnage qui sollicite son soutien, lui révèle ses secrets, s'adresse à lui par des œillades qui en disent long...¹³¹ La comédie érudite est décidément bien résolue à tisser des liens avec son interlocuteur largement pris à parti. Nous reviendrons plus longuement sur l'aparté lorsque nous analyserons les ressorts du comique dans les pièces de nos auteurs.

¹³¹ Nous reviendrons plus en détails sur les apartés lorsque nous aborderons le comique de situation.

2.3. Modification de l'intrigue et processus de francisation des sources

2.3.1. Francisation

2.3.1.1. Transformation du titre

La première modification significative que fait Larivey consiste en la transformation du titre. Pour cela, notre chanoine procède de deux manières. Tantôt, et c'est le plus facile, il traduit naturellement le titre italien en français, tantôt il l'invente selon la caractéristique de la pièce qu'il cherche à mettre en évidence. Tandis que *Le Laquais* est une variante de la pièce que Lodovico Dolce intitule *Il Ragazzo*¹³², nous remarquons une traduction fidèle pour les comédies qui suivent : pour le premier groupe de 1579, *I Gelosi* de Vincenzo Gabiani devient *Les Jaloux* ; *La Vedova* de Nicolò Buonaparte, *La Vefve* ; et enfin, pour le recueil de 1611, *La Gostanza* de Girolamo Razzi est traduite par *La Constance* ; *Gl'Inganni* de Nicolò Secchi par *Les Tromperies* ; *Il Fedele* de Luigi Pasqualigo par *Le Fidelle*. Ici, l'adaptateur reprend naturellement son modèle italien. Mais il n'en va pas de même pour *L'Aridosia* de Lorenzino de' Medici, *La Gelosia* de Grazzini et *La Cecca* de Razzi, qui deviennent respectivement *Les Esprits*, *Le Morfondu* et *Les Escolliers*. Alors que Lorenzino de' Medici fait de son personnage éponyme « Aridosio » le titre de sa pièce, mettant ainsi l'accent sur celui-ci, Larivey déplace le centre d'intérêt de la comédie en choisissant celui des *Esprits*. Cette première transformation insiste tout d'abord davantage sur le côté mystérieux, insolite de la pièce en piquant d'emblée la curiosité des spectateurs, à une époque où la sorcellerie et la magie suscitent une certaine fascination. Choix plus judicieux donc ? Bien que l'avarice du vieux Séverin soit un des sujets principaux de la pièce, notre chanoine met en évidence la scène des esprits, la plus importante de cette comédie. Rappelons que notre auteur, également astrologue (astrophile : voir R. Cooper) et rédacteur d'almanachs était bien informé sur la pratique de la magie. Nous renvoyons à la Meduse du *Fidelle* qui détaille certaines pratiques. On peut donc supposer qu'il s'agit d'un thème qu'il affectionne particulièrement. Toutefois, ce choix a encore pour objectif la mise en évidence d'un comique de gestes et de mots. L'accent est ainsi mis non plus sur le caractère de Séverin mais sur la scène où il se fait duper par la fameuse invention des esprits. Freeman nous dit qu'il s'agit là d'un « épisode sans doute jugé d'un comique assez gros, plus apte à assurer le succès de cette comédie auprès d'un public français dont les goûts allaient encore aux clowneries de la farce »¹³³. C'est donc un titre accrocheur. Rappelons qu'au-delà de cet apparent coup de génie, Larivey emprunte son titre à une autre pièce, *I Fantasmi* d'Ercole Bentivoglio, auquel il reprend également le prologue,

¹³² Dans le prologue, l'explication du choix de ce titre est un prétexte pour en dévoiler l'argument : « L'auteur l'a voulu intituler le Laquais non sans cause, d'autant qu'en un mesme tems vous verrez par trois diverses tromperies decevoir un viellard, lequel, epris des beautez d'une jeune fille de laquelle son fils estoit amoureux, pensant la nuit estre couché avec elle trouve entre ses bras un laquais desguisé, ce pendant son fils joyt de ses amours, sa fille propre s'enfuyt avec son amy, et sa servante le desrobbe. Le faict se decouvre, et le trouble est grand et brouillé. En fin tout succede si bien que les amans sont espousez ensemble, le laquais recogneu pour frere de la fille amye du fils au viellard, et la servante rapporte son larcin, qui faict redoubler la feste. Mais quand j'y pense, je vous ay sans y penser dict l'argument de la Comedie ».

¹³³ Citation de M. J. Freeman dans son introduction aux *Esprits* de P. de Larivey, Droz, Genève, 1987, p. 32.

comme nous avons pu l'observer. Luigia Zilli remarque, au sujet des *Escolliers*, que « lorsque Pierre de Larivey choisit d'adapter cette comédie de Girolamo Razzi, il doit être sensible notamment à l'heureuse reconstruction de l'échantillon universitaire qu'elle dessine, car il intitule son texte *Les Escolliers* »¹³⁴. « Le milieu de la vie estudiantine avait déjà sollicité l'attention de l'Arioste, qui l'avait utilisé pour sa comédie restée inachevée *I Studenti*. C'est toutefois G. Razzi qui, le premier, fait de l'*écolier* un type de comédie, même s'il préfère attirer l'attention du public sur un personnage plus traditionnel comme la servante-maquerele, lui réservant l'honneur du titre et la rapprochant, dans son prologue, d'autres personnages féminins de la scène italienne. Larivey ne fait pas le même choix. Préférant *Les Escolliers* à *La Cecca*, il montre avoir percé le véritable enjeu comique de la pièce »¹³⁵. Là encore, Larivey décide librement de mettre en relief une des particularités parisiennes de l'époque, à savoir les mœurs du milieu universitaire de Paris, en lui attribuant comme titre le nom de ses représentants. Il en va de même pour *Le Morfondu*, titre préféré par l'auteur à *La Gelosia*, sans doute car il devait mieux illustrer, selon lui, le sujet de la pièce. Tous ces titres transformés sciemment par Larivey sont justifiés dans ses prologues¹³⁶. Aussi Larivey déclare-t-il à propos du *Morfondu* « je vous diray seulement que la comédie est nommée le *Morfondu*, à cause d'un vieillard amoureux d'une jeune fille qu'il vouloit épouser, de laquelle il devint si jaloux que, pour l'espier en une nuit, il pense mourir de froid, comme vous verrez par le progres de la comédie... ». L'accent n'est donc plus mis sur le côté jaloux du vieillard, mais sur l'infortune de celui-ci qui n'arrive pas à atteindre l'objet de ses désirs. Ce n'est plus la peinture de l'un des vices humain qui est ici mise en relief, mais le personnage lui-même à travers une de ses particularités ; l'intérêt se porte donc sur le personnage du vieillard amoureux, non plus sur sa jalousie. En outre, « le titre que Larivey donne à son adaptation joue sur la double signification du mot morfondu, « froid amoureux » et « gelé » : « le pauvre vieillard est bien froid amoureux puis qu'il craint tant estre morfondu » (I, 3)¹³⁷.

Le prologue des *Jaloux* renseigne également sur le choix du titre : « La comedie, qu'ores nous vous representons, est intitulée les Jaloux, pour-ce que les personnes qui interviennent en icelle, ou la plus part, sont molestées de variables, et diverses jalousies ».

Bien que nous n'ayons pas retrouvé de modèle précis et unique ayant inspiré directement Amboise, Turnèbe et Le Jars¹³⁸, il semble néanmoins intéressant de nous pencher sur le titre de leur pièce.

Avec *Les Contens*, Turnèbe donne d'emblée le ton de sa comédie. Avec ce titre engageant et optimiste, l'auteur met l'accent sur le sentiment positif qu'est la joie tout en

¹³⁴ L. Zilli, « Une querelle théâtrale : Larivey et Perrin face aux *Escolliers* », in *Pierre de Larivey (1541-1619), Champenois, chanoine, traducteur, auteur de comédies et astrologue*. Actes des sixièmes Journées rémoises et troyenne, 25-27 janvier 1991, sous la direction d'Y. Bellenger, Paris, Klincksieck, 1993, p. 40.

¹³⁵ Voir « Introduction » aux *Escolliers*, in P. de Larivey, *Théâtre complet*, t. II, *op. cit.*, [à paraître]. L. Zilli remarque qu'« En 1589 François Perrin, chanoine d'Autun, fait imprimer une comédie qu'il intitule lui aussi *Les Ecoliers*, mais dont la structure et la forme illustrent la volonté de retrouver l'esprit théâtral de la Pléiade » (voir *ibid.*).

¹³⁶ M. Lazard, « Le dessein de Larivey et son public », in *Pierre de Larivey (1541-1619), Champenois, chanoine, traducteur, auteur de comédies et astrologue*, *op. cit.*, p. 55.

¹³⁷ L. Zilli, « Introduction » au *Morfondu*, in P. de Larivey, *Théâtre complet*, t. II, *op. cit.*, [à paraître].

¹³⁸ Voir partie relative au rapport aux sources italiennes.

indiquant que son œuvre s'intéressera à un groupe de personnages qui partageront ce sentiment. En effet, tous les personnages de la pièce seront, à la fin, contents. C'est encore une fois de l'homme et de ses émotions dont il est question.

En mettant en avant les origines de quatre des quatorze personnages de sa pièce, Amboise offre un titre qui évoque automatiquement la thématique de l'étranger. Bien qu'elle aurait pu s'appeler *Les Neapolitains*, si l'on considère que les Napolitains de la pièce sont en réalité au nombre de six et sont représentés par les deux sexes (Angélique, Virginie, Camille, Beta, Corneille, Marc Aurele), l'auteur, par cette préférence, précise d'emblée que ce sont des personnages féminins qui retiendront son attention. Inutile de rappeler qu'à l'époque où Amboise compose son œuvre, l'Italie est toujours d'actualité, les flux d'immigration constants, et la capitale jouit d'une attractivité dont l'auteur rend bien compte. Ce choix n'est donc pas innocent et trahit une réflexion réelle de la part de l'auteur sur la thématique de l'étranger présent sur le sol français. Aussi, paradoxalement, ce n'est pas l'Italie qui sera mise en avant, mais bien la France, et plus précisément Paris, dont la pièce, empreinte d'un véritable nationalisme, vante les mérites et les grandeurs.

En intitulant sa tragi-comédie la *Lucelle*, Louis Le Jars attire l'attention sur ce personnage qui est en réalité le moins comique de tous. Nous verrons, dans notre partie consacrée à la dimension morale des œuvres de notre corpus, que c'est en effet sur lui que repose toute la dimension tragique et morale de la pièce.

En 1611, Larivey attire lui aussi l'attention sur le personnage féminin principal de la pièce, Constance, en le reprenant comme titre de la première des trois dernières comédies de 1611. Mais plus qu'un prénom, Constance incarne réellement cette vertu éponyme, matière première de l'œuvre, que l'auteur va s'attacher à louer et mettre en avant à travers ce personnage édifiant. En cela, se rapproche également le titre du *Fidelle*, à la fois prénom et qualité du personnage principal de cette pièce de 1611¹³⁹.

Qu'ils mettent l'accent sur un nom (la *Lucelle*), une qualité (*La Constance* ; *Le Fidelle*), une particularité, un défaut (*Le Morfondu*, *Les Jaloux*), représente une catégorie de personnages (*La Vefve*, *Le Laquais*, *Les Escolliers* ; *Les Contens* ; *Les Jaloux* ; *Les Neapolitaines*), nous pouvons ainsi remarquer que les titres de ces comédies ont un même dénominateur commun : c'est l'homme, avec ses travers, ses vices, ses états d'âme, mais aussi

¹³⁹ Donnant, comme pour *Le Laquais*, l'argument de la pièce en prétextant en justifier le titre, l'auteur, dans le prologue, explique que cette comédie est « intitulée le Fidelle, par ce qu'un sien amy ayant par sa mauvaise fortune esté induit à aymer une, qui sous l'apparence d'un beau corps, tenoit caché un esprit peut estre sorty d'Enfer, où l'on croit qu'ores il y soit retourné, ne se contentant de luy avoir desrobé son cœur, et oubliant sa longue servitude, et l'amour qu'il luy portoit, prenant occasion d'un bref esloignement, ceste bonne creature se donna en proye à Fortuné, et ainsi perfidement, abandonnant celuy qui tant l'aymoit, se mit à aymer un, qui non seulement l'avoit en horreur, mais sembloit estre né ennemy de toutes les femmes, de façon, que sa mauvaise langue deschiroit continuellement leur sexe. De ceste tant cruelle Victoire (car tel estoit son nom) advint que le pauvre et miserable Fidelle, esmeu de rage, communiqua le tout à Cornille mary d'elle, puis ne pouvant souffrir qu'icelle à son occasion endurast la moindre peine du monde, fit tant que son mary luy pardonna, et cela luy semblant peu, pardonna encores à Fortuné qui l'avoit tant offensé, et refusa l'amitié de Virginie noble Damoiselle, laquelle par le moyen de Meduse enchanteresse, fut deceue par iceluy Fortuné, puis apres avoir appaisé le pere d'elle, l'accorda à luy, et se l'osta à soy mesme ».

parfois ses vertus, qui est toujours¹⁴⁰ au centre des préoccupations de nos quatre auteurs, lesquels vont s'attacher à peindre, avec réalisme, les caractères.

2.3.1.2. Changements du nom des personnages

Mis à part le titre, la naturalisation passe par les noms des personnages italiens qui deviennent typiquement français. Il s'agit là d'un procédé que Larivey utilise à l'instar de le Baïf dans *Le Brave*, et Jacques de Lavardin dans sa traduction de *La Célestine* (1578), « tragi-comédie jadis espagnole », qui explique ce choix en ces termes : « Amy lecteur, rencontrant quelques noms des entre parleurs de cette tragi-comédie changer, comme trop ressentant leur comique Latin, je te supplie de ne t'en offenser »¹⁴¹. C'est donc pour cette même raison que dans les *Esprits* nous trouvons tout d'abord des noms courants et typiquement bourgeois, comme ceux d'Elizabet, Josse et Gerard. Pour ce nom de Gerard, ou Girard, Freeman remarque qu'il est souvent employé pour un vieux père dans les comédies françaises du XVI^e siècle, sans que l'on sache trop pourquoi¹⁴². Dans *Le Laquais*, Messer Cesare prend le nom bourgeois de Symeon.

Les personnages du maquereau Ruffo et de la servante Mona Pasqua des *Esprits*, se métamorphosent naturellement en Ruffin¹⁴³ et Pasquette, qui, tout en sonnant français, restent très proches de l'original. Nous observons la même chose dans *Le Laquais*, où nous retrouvons les noms des serviteurs par une simple traduction : Valère pour Valerio, Jacquet pour Giacchetto, et Belle-Couleur pour Belcolore. Dans ces cas là, Larivey se contente simplement de traduire en français son modèle italien. Nous ne ferons pas une liste de tous les noms changés par l'auteur dans l'ensemble de ses œuvres. Rappelons seulement que, lorsqu'il ne peut (ou ne veut) pas procéder à une traduction directe de l'italien, il a recours à la francisation. Notons en outre que celle-ci est utilisée pour la plupart de ses comédies, comme *La Vefve* (où seulement deux noms de personnages sont traduits), *Les Jaloux* (tous les noms sont francisés), *Le Fidelle* (quatre noms sont francisés)¹⁴⁴. Dans *Le Morfondu*, seuls Lazare, Joachim et Agnes sont des traductions littérales de Lazzaro, Giovacchio et Agnesa¹⁴⁵. Pour les autres personnages, Larivey trouve un équivalent beaucoup plus proche de la réalité française de son époque¹⁴⁶. Il est intéressant de remarquer que ce processus de francisation est presque systématiquement utilisé par notre auteur lorsqu'il a affaire à des valets, des servantes, un pédant ou un capitaine fanfaron. Pourquoi cette récurrence ? Sans doute car fréquemment,

¹⁴⁰ Avec une réserve pour *Les Esprits* et *Les Tromperies* qui ne l'évoquent pas directement mais l'impliquent.

¹⁴¹ Fernando, Rojas, *La Célestine fidèlement repurée, et mise en meilleure forme par Jacques de Lavardin, [...] Tragicomédie jadis Espagnole...*, Paris, G. Robinot, 1578.

¹⁴² Tandis que Girard est le père d'Eustache dans *Les Contens*, Gerard est l'ami d'Aurelian dans *La Constance*.

¹⁴³ Le Ruffin des *Esprits* vient de l'italien « ruffiano » qui a donné « ruffian ». Or Godefroy donne pour « rufian et rufien » la définition de « débauché, entremetteur » (complément au *Dictionnaire*).

¹⁴⁴ Celui du pédant, du capitaine fanfaron et de deux servantes. Respectivement : Onofrio devient M. Josse ; Frangipietra, Brisemur ; Attilia, Blaisine ; Panfila, Babille. Notons que Babille est le nom de la chambrière des *Escoliers* de François Perrin (1589).

¹⁴⁵ Bien que Larivey garde le nom francisé de Filippo, il l'attribue à un autre personnage, celui du jeune homme amoureux de la nièce de Lazare, à savoir Philippes.

¹⁴⁶ Alfonso, Camilla, Orsola, Zanobia, Riccio, Pierantonio, Il Ciullo, Filippo et Muciatto deviennent respectivement Philippes, Helaine, Claire, Agathe, Leger, Charles, Boniface, Loys, Lambert.

dans la *commedia erudita*, les personnages types qui reviennent au fil des comédies n'ont plus besoin d'être présentés au spectateur qui en connaît déjà les grandes caractéristiques. La seule évocation d'un nom parle d'elle-même, et, bien souvent, valets, pédants, capitaines, etc., sont ceux qui vont jouer sur scène des rôles leur permettant de rester fidèles à cette particularité qu'ils incarnent et que l'on n'oubliera plus. Nous pouvons voir dans cette tendance les prémices de l'apparition des caractères de la *commedia dell'Arte* comme « Arlequin », « Pantalone », etc. Ainsi, tous les noms que nous avons évoqués ne font sens que dans la réalité italienne où ils s'inscrivent. Conscient que tout ce poids culturel est incapable d'interpeller le spectateur français, et voulant effacer toute allusion à l'Italie, Larivey appauvrit la charge sémantique des noms italiens en leur donnant un substitut français qui sonnera juste à la France du XVI^e siècle. Citons l'exemple de *La Constance*, où la servante « Cecca » se transforme en français en « Barbe ». Ce même nom italien avait déjà été substitué par « Gillette » dans *Les Escolliers*. Le pédant italien « Opilio » du *Ragazzo*, et celui d'« Onofrio » dans *Il Fedele*, trouvent en le « Lucian » du *Laquais* et le « M. Josse » du *Fidelle*, des équivalents bien français. Toujours au sujet du *Laquais*, et plus particulièrement du maquereau Ciacco, Luigia Zilli précise que « ce nom est riche de mémoire dans la culture italienne : il renvoie au glouton que Dante a placé dans le chant VI de son *Enfer*, il rappelle encore plus le célèbre personnage homonyme du *Decameron* de Boccace. Thomas par contre reste dépourvu de toute mémoire historique, indiquant simplement l'appartenance sociale »¹⁴⁷.

À côté de noms neutres, qui semblent dénués de tout type de connotation, en figurent d'autres, sur la significations desquels l'auteur se plaît parfois à jouer.

Si certains noms évoquent une qualité ou une vertu, tels Constant, Constance, Clémence, Fidelle, d'autres sont évocateurs ou révélateurs d'un caractère. Severin (*Les Esprits*), par exemple, suggère tout à fait la sévérité de ce père avare. Larivey a su par ce choix rendre compte du côté rude, sec, suggéré par l'italien « Aridosio », pour qui « arido » signifie « sec, aride ». De même Hilaire, frère aimable et indulgent.

Certaines dénominations mettent encore l'accent sur la caractéristique du personnage qui le porte. Il en va de la sorte pour les noms de Frontin, d'Urbain (soulignant d'emblée l'urbanité de ce personnage qui, bien que contraint par son père à la vie aux champs, ne cesse de fuir en ville, symbole de plaisirs et divertissements), de Fortuné (fils bien heureux d'Hilaire, et donc chanceux), de Désiré (ne souhaitant qu'une chose : épouser sa maîtresse, la fille du vieil avare). Le nom du serviteur Braquet des *Tromperies* fait songer à « braque » qui, d'après Littré, désigne à la fois une « Race de chiens propre à la chasse, ayant le poil ras et les oreilles pendantes. Cette race a pour variétés le chien courant et le basset » et « Un étourdi, un écervelé. C'est un braque » (*Dictionnaire*). « Lubin », nom donné au laquais des *Escolliers*, est une « sorte de poisson, le bar ou le loup », tandis que le verbe « lubiner » signifie « niaiser », explique Godefroy (*Dictionnaire*). Frontin, serviteur de Fortuné dans *Les Esprits*, fait songer au verbe « fronter », qui, d'après Godefroy, signifie « maltraiter » (*Dictionnaire*). Dans son *Dictionnaire*, Littré indique que Nicaise (nom donné au vieillard des *Jaloux*) est un « nom propre qui s'emploie pour désigner un jeune homme simple, crédule et même niais ». Nivelet,

¹⁴⁷ L. Zilli, « Introduction » au *Laquais*, in P. de Larivey, *Le Laquais*, éd. M. Lazard et L. Zilli, *op. cit.*, p. 35.

laquais de Rodomont dans *Les Contens*, est un adjectif signifiant « niais, sot » (Godefroy, *Dictionnaire*). Dans son *Dictionnaire*, Littré renseigne sur le sens figuré et populaire de « croquet », soit : « Être comme un croquet, être irritable, impatient, à cause de quelque chose qui a contrarié ou blessé ». Larivey en fait le nom du serviteur de Bonadventure dans *La Vefve*.

Par ailleurs, dans *La Vefve* comme dans *Les Neapolitaines* ou encore *Les Contens*, le parasite est désigné par un nom particulièrement d'à-propos et riche de signification.

Dans *Les Neapolitaines*, Amboise choisit pour son parasite glouton le nom de Gaster qui, d'après Littré, signifie « l'estomac, le ventre » (*Dictionnaire*). Dans son *Dictionnaire*, Godefroy donne pour le verbe « gaster » le sens de « ravager, dévaster ; perdre ; violer ; dépenser, consommer ». Mais il emprunte sans nul doute ce nom, et tout ce qu'il connote, à Rabelais qui intitule le chapitre LVII de son Quart Livre « Comment Pantagruel descendit on manoir de Messere Gaster, premier maistre ès ars du monde »¹⁴⁸. Aussi lorsqu'il s'adresse à lui, Dieghos appelle-t-il son valet « maistre Gaster ». Gaster, c'est avant tout la célébration du corps, du ventre, du « bas » caractéristique de carnaval, auquel sont attribuées les inventions les plus hautes. Le nom de ce parasite, associé à ses caractéristiques, témoigne des liens d'intertextualité entre l'œuvre de Rabelais et la comédie d'Amboise.

Il semble nécessaire de bien saisir la portée du personnage rabelaisien afin de comprendre tout ce que ce nom renferme¹⁴⁹. D'après François Rigolot, « L'histoire de « Messere Gaster » fait [...] apparaître une double structure sémantique. D'une part, il y a les développements qui se rattachent au thème du Ventre, partie basse de l'homme. C'est le Gaster dont on se gausse, qu'on affuble du titre burlesque de « Messere » à l'égal de Coquage et de Priape. C'est le « dieu Ventripotent », sa statue ridicule et ses courtisanes grotesques. C'est lui que déteste Pantagruel. D'autre part, il y a le *thème de l'Art*. Gaster devient le champion de l'ingéniosité humaine et, en cela, il mérite bien les six chapitres qui lui sont consacrés. On comprend pourquoi son domaine ressemble au « manoir de Vertu », en donnant à Vertu le sens latin *Virtus* ou de l'italien *Virtù*. Gaster-Areté rejoint Gaster-Faber. Et Nature peut bien s'ébahir de ses merveilles. En outre, à l'intérieur de chaque catégorie sémantique, thème inférieur du Ventre ou thème supérieur de l'Art, Rabelais procède par glissements métonymiques successifs. Au début, Gaster c'est la tripe ; il se souviendra de son origine lorsqu'il renverra ses adeptes à sa « scelle persée ». Mais très vite on oublie le tube digestif. Uni à Dame Penie, et régenté par elle, il signifie la Faim, le cri du ventre. C'est elle qui fait sortir le loup du bois et fondre l'aigle sur la proie. Bientôt tout le règne animal est recensé pour clamer sa soumission. *Ventrem Omnipotentem*. Mais au-delà de la faim, il y a le désir, la nécessité de satisfaire les besoins primaires. Avec les Gastrolâtres, une nouvelle étape est franchie. L'excès du ventre est fustigé. Gaster devient l'allégorie de Goinfrerie, Paresse et Hypocrisie. À l'alliance Gaster-Penie succède l'alliance Gaster-Manduce. La jonction entre le thème du Ventre et celui de l'art se fait à l'occasion du menu gastronomique des chapitres 59 et 60 : d'un côté, le « premiers maistre des arts » qui sait appreter ces délicieuses nourritures ;

¹⁴⁸ Fr. Rabelais, *Le Quart Livre*, éd. R. Marichal, Genève, Droz, 1947.

¹⁴⁹ Voir plus loin notre partie sur le personnage du parasite.

de l'autre, le ventre vulgaire qui engloutit et digère. Gaster devient alors le symbole de la recherche d'un mieux-être, le principe moteur de toute économie, donc de toute société »¹⁵⁰.

C'est donc sous ce nom, qui désigne l'estomac, que Rabelais personnifie le ventre, l'appétit, la gourmandise. Messere Gaster est ce monarque tout puissant et craint des *gastrolâtres* « des quelz Ventre est le Dieu »¹⁵¹, et dont les sacrifices « représentent non pas la goinfrie bien connue des moines, mais le « judaïsme » formaliste et idolâtre de tous ceux pour qui la communion eucharistique est une cérémonie rituelle – c'est-à-dire une messe »¹⁵². Rabelais lui-même nous met sur la piste et suggère ce second niveau d'interprétation en citant le passage de l'Épître aux Philippiens « où le saint Envoyé » dénonce les « ennemis de la croix du Christ... des quelz Ventre est le Dieu » (*QL*, 58, 214, et *Phil.*, III, 18-19) »¹⁵³.

À partir de là, on se demande si Louis le Jars ne mettrait pas sur la piste de cette épître aux Philippiens et ne représenterait pas lui aussi cette lutte « anti-pharisienne » du « saint envoyé » reprise par Erasme et ses émules dans sa pièce, en donnant au parasite goinfre et sans scrupules de la *Lucelle*, qui fait de la cuisine l'art qui mène au paradis, le nom de Philippin. Le jeu sur l'assonance des deux noms constituerait alors une clef de lecture.

Si le nom Saucisson des *Contens* appartient au champ lexical de la nourriture et évoque inmanquablement la glotonnerie, trait distinctif du parasite, il renvoie également au membre viril, achevant de caractériser ce personnage par ses instincts primitifs et bas.

Dans la même veine que Saucisson, le nom du Gourdin de *La Vefve* joue sur le même genre d'allusion et renvoie à plusieurs réalités. Outre le sens de « Gros bâton court » de « gourdin », Littré en donne l'« étymologie Gourd, dans le sens de gros, épais. Gordin se trouve comme dérivé de gourd : XV^e s. », et rappelle que « Gourdin se trouve comme nom propre dès le commencement du XIII^e siècle » (*Dictionnaire*). Sans insister sur sa connotation érotique, notons que dans la *commedia dell'arte* la batte est l'accessoire que porte Arlequin en guise de gourdin. Raymond Lebègue explique en effet que « Le Zani portait à la ceinture une arme dérisoire, une courte latte de bois, le *botocchino*, que Guillaume Bouchet, dans ses *Serées*, appelle une “petite verge”. Cet accessoire grotesque fait partie du costume du Zani dans la célèbre gravure de Liefrinck : *comédie ou farce à six personnages*. Turlupin l'avait à sa ceinture. Dans les *Corrivaux*, comédie attribuée à Troterel (1612), un soldat fanfaron s'écrie : Mon coutelas de bois / De qui j'en ai tué déjà pour le moins trois »¹⁵⁴. Dans son *Dictionnaire*, Godefroy indique quant à lui que « gort » est une autre graphie possible de « gourd ».

¹⁵⁰ Voir Fr. Rigolot, *Les langages de Rabelais*, Genève, Droz, 2009, pp. 159-160.

¹⁵¹ « Ils tous tenaient Gaster pour leur grand dieu, l'adoraient comme dieu, lui sacrifiaient comme à leur dieu omnipotent. » (Pantagruel, livre IV).

¹⁵² Voir à ce propos E. M. Duval, « La Messe, la cène, et le voyage sans fin du Quart Livre », in *Rabelais en son demi-millénaire*. Actes du colloque international de Tours, 24-29 septembre 1984, éd. J. Céard et J.-C. Margolin, Études rabelaisiennes, t. XXI, Genève, Droz, 1988, p. 133 et 134.

¹⁵³ En effet, d'après E. Duval, « dans son contexte ce passage de saint Paul ne vise pas du tout les gloutons, mais très précisément les prédicateurs “judaïsant” qui veulent maintenir en vigueur certains usages et cérémonies de l'Ancienne Loi même sous le règne de la Nouvelle. Les humanistes chrétiens ne s'y sont pas trompés. La paraphrase d'Érasme explique les “ennemis” de ce passage ainsi : “qui au lieu de la vraie piété enseignent de petites *observations judaïques* de sorte qu'ils puissent eux-mêmes dominer ceux qu'ils chargent de tout ce poids, et vivre à leur aise comme s'ils n'attendaient pas d'autre vie après celle-ci” ». Voir *ibid.*, p. 133.

¹⁵⁴ Voir R. Lebègue, « Premières infiltrations de la *Commedia dell'Arte* dans le théâtre français », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1963, n°15, pp. 171-172).

signifiant : « golfe, baie, et par extension gouffre, abîme, pleine eau », mais également « gorgée ». « On le dit particulièrement d'un lieu disposé dans une rivière pour y attirer et prendre les poissons ». Cette traduction imagée de l'italien *Ingluvio* est donc particulièrement bien trouvée.

Nous remarquons donc que le choix, tout à fait conscient et précis de tels noms de personnages annonce, dès le départ, un comique de caractère.

Notons que la traduction littérale de Lazare pour Lazzaro, vieillard berné et grelottant du *Morfondu*, est certainement une manière pour l'auteur de maintenir l'allusion au Lazare biblique ressuscité par Jésus. Cette connotation est renforcée par le titre même de la pièce, *Le Morfondu*, qui annonce non seulement le mal d'amour qui consume, mais encore le froid du corps sans vie. On peut se demander si l'auteur ne s'est pas plus à y faire un autre clin d'œil dans sa pièce, dans l'épisode où la servante Agnes, croyant voir un esprit au lieu de son maître qu'elle aperçoit sur le pas de la porte de sa demeure sans le reconnaître, du fait de son déguisement, fait le signe de la croix et appelle Jésus (IV, 7). « Que sert la médecine à l'homme mort ? » (IV, 8), s'interrogera plus tard le vieillard amoureux qui n'aura de cesse de grelotter en rêvant d'amour tout au long de la pièce.

Relations d'intertextualité entre les pièces

C'est au final une vraie tranche de vie parisienne du XVI^e siècle qui est présentée à travers les noms choisis par nos auteurs français. Et il n'est pas rare qu'un même nom réapparaisse au fil des pièces de notre corpus, indépendamment de leurs auteurs, comme en témoigne le tableau suivant qui met en lien les douze pièces du corpus étudié :

Noms	Rôles/Pièces		
Ambroise	Vieillard amoureux (<i>La Vefve</i>)	Marchand de Paris (<i>Les Neapolitaines</i>)	
Ant(h)oine	Secrétaire (<i>Le Laquais</i>)	Jeune amoureux (<i>La Constance</i>)	Serviteur de Basile (<i>Les Contens</i>)
Bonadventure	Homme de chambre du Baron (<i>Lucelle</i>)	Marchant qui vient d'arriver à Paris (<i>La Vefve</i>)	
Constant	Jeune amoureux (<i>La Vefve</i>)	Nom masculin de Constance (<i>La Constance</i>)	Amoureux (<i>Les Tromperies</i>)
Elisabet	Femme d'Hilaire (<i>Les Esprits</i>)	Dame âgée amie de Constance (<i>La Constance</i>)	
Eustache	Compagnon de Vincent (<i>Les Jaloux</i>)	Fils de Girard (<i>Les Contens</i>)	
Fortuné	Amoureux	Amoureux misogyne	

	<i>(Les Esprits)</i>	<i>(Le Fidelle)</i>	
Francoise	Fille de Symeon <i>(Le Laquais)</i>	Vieille entremetteuse <i>(Les Contens)</i>	
Genievre (Larivey) / Geneviefve (Turnèbe)	Sœur de Fortunat qui cache son identité sous le nom de Robert <i>(Les Tromperies)</i>	Fille de Françoise <i>(Les Contens)</i>	
Gerard (Larivey) / Girard (Turnèbe)	Père de Feliciane <i>(Les Esprits)</i>	Ami d'Aurelian <i>(La Constance)</i>	Père d'Eustache <i>(Les Contens)</i>
Gillette	Servante d'Anastase <i>(Les Escolliers)</i>	Maquerelle <i>(Les Tromperies)</i>	
Leonard	Père de Constant <i>(La Vefve)</i>	Mari de Constance <i>(La Constance)</i>	
Loys	Serviteur d'Augustin <i>(Les Neapolitaines)</i>	Compagnon de Philippes <i>(Le Morfondu)</i>	
M. Josse	Pédant <i>(Le Fidelle)</i>	Prêtre exorciste <i>(Les Esprits)</i>	
Severin	Vieillard <i>(Les Tromperies)</i>	Vieillard amoureux <i>(Les Esprits)</i>	
Thomas	Maquereau <i>(Le Laquais)</i>	Marchant <i>(Les Contens)</i>	
Virginie	Jeune fille violée par Loys <i>(Les Neapolitaines)</i>	Jeune fille violée par Fortunée <i>(Le Fidelle)</i>	

Ne figurent pas dans ce tableau les noms à consonances proches, tels que Corneille (*Les Neapolitaines*) / Cornille (*Le Fidelle*) ; Louyse (*Les Contens*) / Loys (*Les Neapolitaines* ; *Le Morfondu*) ; Gillette¹⁵⁵ (*Les Escolliers* ; *Les Tromperies*) / Guillemette (*La Vefve*) ; Perrine

¹⁵⁵ Notons que dans *L'Enfer de la mere Cardine*, « Gillette la gaillarde » fait partie des « quatorze putains » (vérolées) que la maquerelle Françoise livre au monstre Bellial pour les conduire en enfer (voir [F. de Birague], *L'Enfer de la mere Cardine*, s.l.s.n., 1597, p. 20). L'ouvrage anonyme consulté, qui a été publié en 1597 sans nom d'éditeur ni de lieu, a pour titre exact : *L'Enfer de la mere Cardine, traitant de la cruelle et terrible bataille qui fut aux enfers, entre les diables et les maquerelles de Paris, aux nopces du portier Cerberus et de Cardine, qu'elles vouloyent faire royne d'enfer ; et qui fut celle d'entr'elles qui donna le conseil de la trahyson, etc. Outre plus est adioustée une chanson de certaines Bourgeoises de Paris, qui faignant d'aller en voyage furent surprinses au logis d'une maquerelle, à S. G. des Prez*. Dans cette œuvre satirique en vers, attribuée à Flaminio Birague, l'auteur s'en prend aux bourgeoises parisiennes aux mœurs dissolues de l'époque, qui ont notamment « mis des cornes sur la tête de leurs maris », et, plus généralement, au problème de la prostitution dans la grande ville à travers la figure de la mère Cardine, reine de toutes ces femmes, qui cherchera à régner en enfer avant d'en être chassé. Nous ne connaissons que deux éditions de *L'Enfer de la mere Cardine*, toutes deux publiées sans nom d'auteur, de lieu ni d'éditeur : la première paraît en 1583 et la seconde en 1597. P. Didot sauvera cet

(*Les Jaloux*) / Perrette (*Les Contens*), Fortunat (*Les Tromperies*) / Fortuné (*Les Esprits et Le Fidelle*), Philippin (*Lucelle*) / Philippe (*Le Morfondu*)¹⁵⁶, de même que n'y apparaissent pas les noms Augustin, jeune homme amoureux d'Angélique dans *Les Neapolitaines*, qui, dans les *Jaloux*, est simplement évoqué dans cette réplique de Jherosme : « Ce soir nous allons faire nos Rois, chez le sire Augustin, où il y aura fort bonne compagnie » (III, 2), Alfonse, amoureux dans *Les Jaloux*, qui, dans *Les Neapolitaines* est le défunt marchand napolitain Alphonse ; ou encore Louys, personnage des *Neapolitaines* et du *Morfondu*, chez qui Aurelian dans *La Constance* se rend pour retrouver son « grand ami » Gerard (III, 6).

Nous observons ainsi que sur les quinze personnages des *Contens*, six portent un nom figurant dans les pièces de Larivey (Eustache, Girard, Françoise, Antoine, Thomas, Genevieve(f)v(r)e). De même, sur les quatorze personnages des *Neapolitaines*, trois portent un nom que l'on retrouve dans les pièces de Larivey (Ambroise, Loys, Virginie).

Dans *Les Contens*, le nom d'Alix, jeune « belle garse » mariée à Thomas que Saucisson mène à Eustache, évoque toute de suite l'Alix de l'*Eugène* de Jodelle. Elle portera l'habit incarnat dupant son mari, Thomas, qui la croise sans la reconnaître. Là encore, et à l'instar de Larivey avec le Lazare du *Morfondu*, on peut supposer que l'auteur se plaît à jouer sur la connotation religieuse du nom Thomas, qui n'a cru que parce qu'il a vu.

Pour si banals qu'ils puissent paraître, certains de ces noms font écho à une autre œuvre plutôt originale et contemporaine à nos auteurs, et témoignent encore de la riche intertextualité des pièces. En effet, « Genevieve aux yeux vers » est le nom de l'une des filles parisiennes aux mœurs légères appartenant au « régiment » de la mère Cardine, célèbre maquerelle parisienne de l'époque de notre auteur qui fit l'objet d'un poème satirique assez curieux attribué, nous l'avons vu, à Flaminio de Birague¹⁵⁷. C'est toutefois dans la pièce intitulée « Ban de quelques marchands de graines à poil, et d'aucunes filles de Paris » (1570), que Pierre Didot insère dans son édition de 1793 (réimpression de l'édition de 1597), que l'on rencontre le nom de Genevieve :

Ça Cordonniere, avec vos blons cheveux,
 Qui avez tant d'amoureux,
 Point ne vous faut reculer ;
 Accompagnez vous de Genevieve aux yeux vers
 Qui souvent tombe à l'envers
 Jouant à serrefecier.¹⁵⁸

Dans ce « Ban » figureront encore « Barbe Noblet », surnommée « Barbe des deux boules », Gillette, Margueritte, Thomas et Camille (femme), soit autant de noms que l'on

œuvre de l'oubli par la réimpression, en 1793, de l'édition de 1597. Cet ouvrage a retenu d'autant plus notre attention que la chanson *de certaines Bourgeoises de Paris, qui faignant d'aller en voyage furent surprinses au logis d'une maquerelle*, à S. G. des Prez, qui y a été insérée, présente des liens entre les pièces étudiées que nous tenterons de mettre en évidence dans notre partie consacrée aux comédies moralisantes.

¹⁵⁶ Le nom de Philippe revient toutefois encore dans la pièce du *Laquais*, mais uniquement dans cette réplique de Symeon : « N'est-ce pas bien s'y entendre quand tu m'as dict qu'il estoit allé soupper chez Philippes ? voyla voyla le beau soupper que vous avez préparé, desloyaux meschans traitres et parjures, que le feu S. Antoine vous arde » (IV, 3). L'allusion au Philippin de la *Lucelle* est ici fort probable.

¹⁵⁷ Voir *op. cit.*

¹⁵⁸ Voir [F. de Birague], *L'Enfer de la mere Cardine*, éd. P. Didot, Paris, Didot, 1793, pp. 4-5.

retrouve dans les pièces de Le Jars (Marguerite), Larivey (Barbe, Genevieve, Gillette), Amboise (Camille) et Turnèbe (Thomas et Genevieve).

Souignons que, toujours dans *L'Enfer de la mere Cardine*, Françoise (Fille de Symeon du *Laquais* et vieille entremetteuse des *Contens*) est le nom d'une « garce [...] au col ridé, my mangé d'escrouelle, Ballaffrée au menton (marque de maquerelle) » chez qui le monstre Bellial, descendu d'enfer pour « querir celles [femmes] qui font des cornes aux maris », va loger¹⁵⁹. Parmi les personnages de la *Mere Cardine*, figurent encore Sainte et Anne, que l'on retrouve tous deux dans *La Vefve* de Larivey (Sainte et Anne), mais également Guillemmin, qui, avec Gillette, nous évoque la Guillemette de *La Vefve* avec laquelle Sainte échange des propos de nature obscène à la scène 6 de l'acte I. Dans la *Farce de Maître Pierre Pathelin*, Guillemette est le nom donné à la femme de l'avocat Maître Pathelin.

Par ailleurs, les noms Josse, Agnes, Anthoine, Gerard et Magdeleine des comédies de Larivey (et de celle de Turnèbe pour Anthoine) figurent tous dans *Les Esbahis* de Jacques Grévin, dont l'intrigue se déroule dans le quartier Saint-Séverin. *La Trésorière* du même Grévin propose, entre autres, les noms des personnages suivants : Loys, Richard, Marie, Boniface, Constance et Thomas. Larivey comme Amboise ou Turnèbe les reprendront par la suite.

Petite anecdote, « Le 24 décembre [...1615], on enterrait à Saint-Etienne, Hilaire, servante de M. de Larivey, chanoine en cette église »¹⁶⁰.

Pour autant qu'ils soient majoritairement francisés, c'est par souci de vraisemblance que l'auteur des *Neapolitaines* maintient la consonance étrangère de certains noms de personnages (italiens ou espagnols) qui ne sont pas appelés à rester sur le sol français. C'est le cas du noble espagnol Dieghos, qui quittera Paris à la fin de la pièce. Si les noms d'Angélique et Virginie ont vraisemblablement été francisés suite à leur arrivée à Paris, qui remonte à un an (V, 5), le Napolitain dont parle Marc-Aurèle reste en revanche Lelio de Cadua, « gentil-homme calabrois que le vis-roy aime fort » (V, 5), probablement parce qu'il demeure dans son pays.

Tandis que chez Larivey, Turnèbe, Amboise, le nom choisi pour les personnages met en évidence un trait de caractère, connote un aspect de la personnalité ou une caractéristique de tel ou tel personnage, dans la *Lucelle*, la distinction des personnages par leur nom ne semble pas répondre à un impératif : oui, les personnages ont un nom, mais ce n'est pas plus ce nom qui importe que ce qu'il représente.

Si certains personnages sont évoqués par leur prénom (Lucelle – dont on se demande s'il n'est pas tiré de Lucilla, héroïne de *L'Alessandro* de Piccolomini –, Bonadventure, Philippin, Marguerite, Claude, Baustrul ou Ascagne, sous le nom duquel se cache, on l'apprendra à l'acte V, « Monseigneur le Chastelain de Posnanie »), pour d'autres, c'est plutôt le titre ou la nature des liens qui les unissent à d'autres qui est mise en évidence : c'est le cas du Baron de Saint-Amour (souvent désigné simplement par son seul titre de Baron), dont le nom indique sa position sociale, son rang élevé, tout en ironisant sur le type d'amour “Saint” qu'il porte à Lucelle ; le sieur de Bel-accueil, ami intime du Baron qui ne manque pas d'éveiller dans les

¹⁵⁹ Voir [F. de Birague], *L'Enfer de la mere Cardine*, s.l.s.n., 1597, p. 16.

¹⁶⁰ Voir L. Morin, *Les trois Pierre de Larivey*, op. cit., p. 26.

consciences la figure allégorique du *Roman de la Rose*¹⁶¹, et le banquier Carpony (écrit aussi « Cappony » ou « Capony »), la plupart du temps désigné comme « (le Banquier) Capony », « le père de Lucelle », voire juste « le père » dans les didascalies. Il importe de souligner, pour ce dernier personnage de soixante quinze ans (I, 2), que derrière ce nom se cache vraisemblablement le vrai Lorenzo Capponi, baron de Crèvecoeur, Chevalier de l'Ordre (Florence, 7 mai 1502 – Lyon, 12 juillet 1573), lui aussi marchand-banquier florentin de Lyon qui exportait des chapeaux à Venise. Connu pour sa passion pour la table et les femmes, ce descendant d'une famille originaire de Toscane qui, après s'être établie à Lyon au XV^e siècle, devient l'une des plus riches et des plus puissantes familles de la ville, se marie avec Elena de' Guadagni en 1554. « Dans leur demeure furent alors organisées des fêtes somptueuses, avec des banquets, des concerts, des bals et des mascarades »¹⁶². Fille d'un riche banquier, Elena de' Guadagni est issue d'une famille dont la fortune considérable a été acquise dans le commerce. Ils eurent ensemble quatre enfants, deux fils (Alexandre et Charles¹⁶³) et deux filles (Lucrèce et Cassandre). Louis Le Jars a-t-il écrit sa pièce avant l'épisode au cours duquel ce riche banquier nourrit de trois à quatre mille indigents pendant plusieurs mois, durant la famine qui frappe Lyon en 1573, et qui lui vaudra tant d'honneurs à sa mort survenue le 12 juillet de la même année¹⁶⁴ ? La *Lucelle*, en effet, ne lui rend pas vraiment hommage.

Notons que lorsqu'il n'est plus Ascagne, le fils du Prince palatin de Valachie en Pologne se fait appeler « Monseigneur le Chastelain de Posnanie », sans que l'on soit plus renseigné sur son nom, restant en somme le simple Ascagne. Autre curiosité, Ascagne de Tortovelle est le nom donné au défunt père de Camille des *Neapolitaines*, qui, à sa mort, en devient l'« héritier universel ». C'est aussi la francisation d'Ascagnio, personnage brunien du *Candelaio* qui devient Ascagne dans le manuscrit anonyme français intitulé *Candelaio*¹⁶⁵.

La *Lucelle* trahit ainsi un certain flou, une sorte de confusion et de mélange curieux entre l'abstrait et le concret, entre la volonté de l'auteur de caractériser certains personnages, en leur conférant une identité précise, et de laisser une sorte d'imprécision à d'autres. Ce jeu des identités fictives qui renonce à toute individualité rappelle *La Tragédie du vengeur*, de Thomas Middleton publiée en 1607. L'auteur est en effet partagé entre anonymat, indétermination, tout comme Bonaventure Des Périers, et effort d'individualisation qui sera en revanche plus net chez Larivey, Amboise et Turnèbe.

En guise de conclusion, nous pouvons ainsi dire que, même sur le plan des personnages, Larivey, par son minutieux travail d'adaptation, parvient à effacer toute référence à l'Italie. Lorsque la francisation ne passe pas par une traduction littérale des noms italiens, il opte pour

¹⁶¹ Cela est d'autant plus vrai qu'à l'époque de l'auteur, l'œuvre de Guillaume de Lorris et Jean de Meung connaît un regain d'actualité avec l'édition en français moderne que Clément Marot propose en 1527.

¹⁶² L. Jacquemin, *Lyon, palais et édifices publics*, Montrevel-en-Bresse, La Taillanderie, 1987, p. 180.

¹⁶³ Émile Picot remarque que « C'est à Charles, seigneur d'Ambérieu, que Gabriel Chappuis dédie, en 1578, la traduction du *Seiziesme Livre d'Amadis* » (É. Picot, *Les Italiens en France au XVI^e siècle*. Introduction par Nuccio Ordine, Manziana, Vecchiarelli, 1995, note 3, p. 107).

¹⁶⁴ *Ibid.*, pp. 106-107. C'est en mémoire de cet épisode que l'une des rues de Lyon porte son nom.

¹⁶⁵ Au sujet de cette version manuscrite et française du *Candelaio* de Giordano Bruno, voir l'édition critique d'Alessandra Preda dans *Ilarità e tristezza, percorsi francesi del « Candelaio » di Giordano Bruno (1582-1665)*, pp. 189-319.

des noms qui, d'une part, entrent en résonance avec la culture française¹⁶⁶, et, qui, d'autre part, peuvent être riches de signification. Deux affirmations qui, nous l'avons vu, valent également pour Amboise et Turnèbe.

2.3.1.3. Changements de lieu

Un des autres procédés utilisés par Larivey afin de « rhabiller à la façon de ce pays » la comédie étrangère consiste à situer l'action en France. Pour les pièces du recueil de 1579, c'est la ville de Paris qui est préférée par l'auteur, alors qu'il choisit Troyes pour les dernières comédies de 1611. Ce procédé, somme toute simple et efficace, n'est pas à négliger lorsqu'il s'agit de donner à l'œuvre sa couleur locale. En témoigne la maladresse de Jean de la Taille, lorsqu'à l'acte I de la scène 2 du *Negromant*, alors que Cambien est qualifié de « Crémonois de corps et d'âme », celui-ci déclare à Lippe : « et maintenant mon amitié estant envers vous celle même qui souloit être, je ne veux que l'absence de deux ans ait eu tant de force que la fiance que j'avais en vous soit moindre en Crémone qu'en Florence »¹⁶⁷. Ce genre d'erreur portant préjudice au style même de l'œuvre, Larivey s'efforce de disséminer tout au long de ses comédies nombre d'indications topographiques renvoyant à des lieux précis de Paris (*Le Laquais*, *La Vefve*, *Les Esprits*, *Le Morfondu*, *Les Escolliers*, *Les Jaloux*) ou de Troyes (*La Constance* et *Les Tromperies*)¹⁶⁸.

Pièces parisiennes

Nous pouvons donc tout de suite opposer et apprécier la comparaison de ce passage de Jean de la Taille avec le suivant, tiré des *Esprits* de Larivey à la scène 5 de l'acte II, lorsque Ruffin dit au sujet d'Urbain : « il m'a voulu engeoller d'une happelourde qu'il me vouloit faire croire estre un ruby de trente escus, mais je m'asseure qu'il ne sçauroit valloir trois sols, car je n'en voy ordinairement donner d'aussi beaux pour six blancs et sur le pont aux musniers et sur petit pont »¹⁶⁹ (III, 5). Dans cette pièce adaptée de l'*Aridosia* de Lorenzino de'

¹⁶⁶ Larivey – mais aussi Turnèbe et Amboise –, emploie des noms bien français que l'on rencontre facilement dans d'autres œuvres littéraires de l'époque. Dans *Les Abusez* de Charles Etienne (1543) par exemple, nous retrouvons ainsi les noms de Gerard (vieillard), Clemence (nourrisse), Pasquette (chambrière de Gerard), Isabelle (fille de Gerard), etc. Le nom de l'Angélique des *Neapolitaines* n'est pas sans évoquer l'Angélique du *Roland furieux*.

¹⁶⁷ J. de La Taille, « Le Negromant », éd. Fr. Rigolot, in *La Comédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX. Première Série. Vol. 9 (1566-1573)*, Olschki (« Théâtre français de la Renaissance »), 1997, p. 151 et 152.

¹⁶⁸ *Le Fidelle* étant la seule pièce dans laquelle les indications fournies ne permettent pas de situer le lieu de l'action dans une ville quelconque, bien qu'elle soit française. Nous y reviendrons plus loin.

¹⁶⁹ « Il y avoit autrefois auprès du *Pont-au-Change*, un autre Pont aussi de bois, qui fut appelé le *Pont-aux-Colombes*, parce qu'on y vendoit des pigeons. On le nomma ensuite le *Pont-aux-Meüniers*, parce qu'ils avoient fait construire plusieurs moulins entre ces arches » (Hurtaut et Magny, *Dictionnaire historique de la ville de Paris*, t. IV, pp. 96-97). À l'époque de Larivey, on y faisait le commerce de la quincaillerie. Ce pont fut détruit par une crue de la Seine en 1596 » (voir P. de Larivey, « Les Esprits », in *Théâtre complet*, t. I : *Les six premières Comédies facecieuses (Le Laquais, La Vefve, Les Esprits)*, éd. L. Zilli, Paris, Garnier, 2011, note 6, p. 456). L. Zilli note également, au sujet du petit Pont, qu'« Avec ses 40 mètres de long, le *Petit Pont* (ainsi appelé par rapport au grand Pont, aujourd'hui Pont Notre-Dame) a toujours été le plus petit de Paris. Situé dans le prolongement de la rue Saint-Jacques, il reliait l'île de la cité et l'Université, sur la rive gauche, ce qui en faisait

Medici, si la ville de Lucques est systématiquement remplacée par « Paris » ou « ceste ville », Larivey évoque encore de manière plus subtile et implicite le décor parisien à travers divers endroits qui le représentent. Les apparitions ponctuelles et parfois fréquentes de la « Rue Saint-Denis »¹⁷⁰ ; du « Palais »¹⁷¹ (dans l'original « *piazza* ») ; des « charniers de Saint Innocent », servent alors à créer et maintenir la vraisemblance d'un décor purement parisien. De même les transformations : « le conseil des Huit » en « aller trouver le lieutenant criminel » ; « Me faire tenir pour une bête par tout Florence » par « Me faire la fable de tout Paris ». Martin Joseph Freeman ajoute que « c'est sans doute pour la même raison qu'il remplace le « *E' c'è di molti ladri in fra costoro* » de l'original par « Jésus ! Qu'il y a de larrons en Paris ! »¹⁷².

Freeman fait une analyse très pointilleuse au sujet des changements de lieux par lesquels, notamment, se révèle l'indépendance de notre chanoine par rapport au texte d'origine. Il soutient ainsi que les nombreuses allusions au Palais de justice parsemées dans le texte de Larivey ne seraient pas innocentes. Aussi, lorsque Marcantonio déclare qu'il souhaite « *andare insino in piazza* », notre Champenois choisit de troquer cette indication de lieu par celle d'un Hilaire qui, au contraire, se rend « jusqu'au Palais ». Nous rapporterons ces quelques lignes de Freeman, lequel donne une explication possible concernant le choix du Palais par Larivey. « Le Palais, dit-il, était, il est vrai, un des endroits les plus fréquentés de Paris. Cependant, il ne serait pas étonnant, étant donné les relations de notre auteur dans le monde de la justice, qu'il ait voulu faire de ce bourgeois éclairé et souriant un homme de loi »¹⁷³. Cette analyse va tout à fait dans le sens de la teneur que Larivey semble vouloir attribuer au personnage d'Hilaire et de sa comédie en elle-même. Car au fond, ce bon père de famille apparaît un peu comme un excellent redresseur de torts. Il incarne la sagesse et, à sa manière, conduit l'intrigue vers son dénouement heureux. Il est possible que Larivey ait, par conséquent, accentué ce côté « justicier » d'Hilaire, notamment par ces références au Palais de Justice auquel il se rend et qui le figure avec finesse, pour conférer à sa comédie tout une tonalité aux accents moralisateurs¹⁷⁴ parfois absents chez Lorenzino de' Medici qui se veut plus ironique et satirique. Nous verrons pourquoi au cours de cette étude.

Selon Luigia Zilli, le fait d'avoir voulu faire naître un théâtre français bourgeois explique les raisons de la francisation du *Ragazzo* de Lodovico Dolce, qui, en outre, proposait à l'auteur français « un milieu aristocratique et un milieu populaire, dans un contexte romain », Rome étant en effet le lieu de l'action de la pièce italienne. Ainsi, poursuit-elle, « Larivey déplace l'action dans un milieu bourgeois et parisien, ayant soin d'ajouter deux références, presque obligatoires, à la vie quotidienne de la capitale : le Palais, et le

le pont le plus fréquenté de Paris. Voir aussi *La Vefve*, note 53 » (voir P. de Larivey, « Les Esprits », in *op. cit.*, note 7, p. 456).

¹⁷⁰ « Elle est de la Rue Saint Denis » (*Les Esprits*, I, 2), remplace « *Ell'è de' Cennami* » de l'*Aridosia* (I, 2).

¹⁷¹ Le Palais, remarque L. Zilli, « était un des centres les plus importants de la vie urbaine de l'époque, siège du commerce des articles de luxe et lieu de rendez-vous » (voir P. de Larivey, « Les Jaloux », in *Théâtre complet*, t. II : *Les six premières Comédies facécieuses*, éd. L. Zilli, Paris, Garnier [à paraître], note relative au f. 250v^o).

¹⁷² Voir son introduction aux *Esprits* de Pierre de Larivey, p. 26.

¹⁷³ P. de Larivey, *Les Esprits*, éd. M. J. Freeman, Genève, Droz, 1987, p. 26.

¹⁷⁴ Larivey défend en effet la valeur morale et pédagogique de ses pièces et de la comédie en général.

Châtelet »¹⁷⁵. Nombreuses sont alors les indications de lieu renvoyant à toute la réalité du public français, lesquelles sont évoquées par Luigia Zilli dans son étude comparative entre la pièce de Dolce et son adaptation française intitulée *Le Laquais*. Venise et Florence de la pièce italienne, par exemple, sont remplacées par la ville de Lyon avec ses marchands. L'« *abate di Gaeta* » devient le plus crédible « Abbé de saint Denys », et « si la vie corrompue de la capitale italienne se déroule près du pont Sisto, celle de Paris se situe au Huleu et au Champ Gaillard »¹⁷⁶.

Dans *La Vefve* « comme dans *Le Laquais*, la naturalisation du décor est soignée jusqu'aux moindres détails. L'action de Buonaparte se passe à Venise, avec des références à l'île de Candie, à Alexandrie d'Égypte et au Levant. Larivey la déplace à Paris, avec des renvois à la Bretagne, à Poitiers, à l'Écosse et à l'Angleterre. La « *gondola* » et le « *canale* » (I, 3) sont remplacés par le Quai des Augustins et un bateau (I, 2) ; l'église de Santo Stefano cède la place à Notre-Dame (I, 4) ; l'expression « *la fame fa altrui fantastico* » (III, 5) laisse la place à « la faim fait mourir les chiens en Beausse » (III, 8) »¹⁷⁷. Outre les multiples mentions explicites de Paris¹⁷⁸, le texte de *La Vefve* propose diverses allusions aux quartiers et lieux de la ville. Dans cette réplique : « Si je vas au Palais, tous ces clerz sont alentour de moy, l'un me mene aux Trois poissons, l'autre à la Pomme de pin, cestruy cy veult que je l'accompagne chez sa maistresse, cet aultre que je l'aille voir dancier, bref je suis tousjours parmy eux, chacun est à mon commandement » (II, 6), le « Palais » remplace le Rialto vénitien, et Les Trois poissons et la Pomme de pin sont, note Luigia Zilli, « des noms probables de tavernes dans le Paris de l'époque »¹⁷⁹. En adaptant l'italien « *Mi spinse fuori di camera, e giù per la scala con tanti urlì, e con tante minacce, che io sono più morta che viva* » (II, 1) par « Il m'a chassée de la chambre et poussée si rudement qu'il m'a faict descendre plus de demie douzaine de degrez sans conter, me disant plus d'injures et de villenies qu'il ne passe d'eau sous le petit pont » (II, 1), Larivey introduit un « Terme de comparaison bien parisien, puisqu'à cette époque-là, le Petit Pont était le pont le plus fréquenté par le menu peuple »¹⁸⁰. La courtisane Clemence rappelle que la femme de Bonaventure s'est rendue à Nantes, après le naufrage de son bateau, avant d'aller vivre à Paris (II, 3), et Bonaventure se présente ainsi : « J'ay nom Bonaventure de Nantes en Bretagne » (II, 5). Dans le monologue de d'Ambroise, entièrement du cru de Larivey, l'auteur se plaira à comparer les joues de Clemence à « une conserve de Provins » (III, 7).

¹⁷⁵ P. de Larivey, *Le Laquais*, éd. M. Lazard et L. Zilli, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1987, p. 43.

¹⁷⁶ Voir L. Zilli, « Introduction » au *Laquais*, in P. de Larivey, *Le Laquais*, éd. M. Lazard et L. Zilli, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1987, p. 43. « Le Huleu et le Champgaillard sont de hauts lieux de la prostitution parisienne du XVI^e siècle », note L. Zilli (P. de Larivey, *Théâtre complet*, t. I : *Les six premières Comedies facecieuses*, éd. L. Zilli, Paris, Garnier (« Bibliothèque du théâtre français »), 2011, note 1, p. 105).

¹⁷⁷ Voir L. Zilli, « Introduction » à *La Vefve*, in *ibid.*, pp. 231-232.

¹⁷⁸ I, 1 : 2 fois ; I, 2 ; III, 2 ; III, 4 ; III, 5 ; V, 3.

¹⁷⁹ Voir P. de Larivey, *La Vefve*, in *ibid.*, note 9, p. 285. C'est l'adaptation de l'italien : « *Se io vado in Rialto, tutti quei giovani mi accerchiano, chi mi chiama à mangiare seco, chi vuole, che io l'accompagni alle dame, e chi una cosa, e chi una altra. Se io vado in Pescheria, mi si fanno incontra Pescatori, Pollaiuoli, Becchai, Treconi, Cuochi, e simil gente* » (*La Vedova*, II, 10).

¹⁸⁰ Voir P. de Larivey, *La Vefve*, in *ibid.*, note 1, p. 268. Larivey le mentionnait déjà dans la pièce des *Esprits* (III, 5).

Dans *Le Morfondu*, « l'effort de naturalisation semble moins poussé que dans les trois premières comédies. Il faut toutefois souligner, à la décharge de notre auteur, que la pièce italienne lui offre un texte mal ancré dans les menus détails de la vie quotidienne, à la langue pauvre et peu structurée, où seul l'agencement de l'intrigue compte. À l'instar de *La Gelosia* d'Anton Francesco Grazzini, les indices topographiques du *Morfondu* sont rares. Ils se réduisent à la citation des matines des Cordeliers (I, 5), de la porte Saint-Jacques (III, 3) et des tours de Notre-Dame (IV, 1). Larivey ajoute une allusion en forme de comparaison au « pont aux musniers »¹⁸¹ (IV, 7) et une autre aux bons vins de l'époque (V, 1) »¹⁸². Nous nuancerons toutefois ce jugement en soulignant que les quelques interventions de l'auteur témoignent néanmoins d'un réel souci de réalisme et d'une précision accrue par rapport au texte d'origine dans lequel « On n'y trouve qu'une citation du son des cloches de l'église de San Francesco et de la porte de San Gallo, une allusion précise au fait que les personnages évoluent dans un quartier de Florence et l'expression proverbiale "*cercar dei funghi in Arno*" »¹⁸³. En effet, il n'est pas rare que Larivey, de manière générale beaucoup plus précis que Grazzini dans la localisation de sa pièce, introduise des indices topographiques qui ne figurent pas dans le texte italien. Ainsi, la réplique « aussi ceste chose me semble quasi impossible car la fille est de trop honnestes parens, son pere est l'un des hommes de bien de Paris, sa mere la meilleure femme de France, son frere tant honneste que rien plus » (I, 5) est une adaptation de l'italien « *egli mi pare impossibile, buon padre, buona madre : il fratello è costumato' giovine* » (I, 5). Le nom de la ville de Paris revient encore en IV, 8 ou en III, 5. Par ailleurs, *e poi l'altra mattina egli va di fuori* (*Gelosia*, I, 5) devient « il doit demain aller aux champs » (I, 5). En traduisant « *Parole che non si direbbono a un facchino* » (*La Gelosia*, IV, 12) par la locution « j'ay ceste nuict endured plus d'injures qu'il ne passe d'eau soubz le pont aux musniers » (IV, 7), Larivey introduit une comparaison adaptée à son public par le renvoi bien parisien au Pont-aux-Meuniers déjà utilisé dans *Les Esprits*¹⁸⁴. Elle fait écho à celle de *La Vefve* (II, 1) mentionnée précédemment, avec comme différence que le Petit pont est remplacé par le Pont aux Meuniers. Plus loin, Larivey adapte l'italien « *Ha à far mille pazzie* » (IV, 12), par l'expression « Il fera le diable de vauvert » (IV, 8), qui, explique Luigia Zilli, « signifiait "s'agiter comme un beau diable" ». Selon Antoine Oudin (*Curiositez*) « Vauvert était une habitation fort déserte, située non loin de Paris, à peu près vers l'endroit où se trouve aujourd'hui l'entrée du Luxembourg du côté de l'Observatoire. Des diables, qui y séjournèrent, y faisaient, dit-on, un bruit épouvantable jusqu'au moment où saint Louis, en 1258, sollicité par le grand prieur des Chartreux de Grenoble, donna cette maison de Vauvert à la communauté, qui y établit une maison et en chassa bientôt le démon ». La Curne de Sainte-Palaye propose, plus vraisemblablement, que « le bruit que faisoit le vent dans les carrières de Vauvert avoit fait imaginer au peuple qu'elles étoient habitées par un diable »

¹⁸¹ Voir P. de Larivey, « Le Morfondu », in *Théâtre complet*, t. II : *Les six premières Comédies facecieuses*, éd. L. Zilli, Paris, Garnier [à paraître], note relative au f. 210v°.

¹⁸² Voir L. Zilli, « Introduction » au *Morfondu*, in *ibid.*

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ Voir P. de Larivey, « Les Esprits », in *Théâtre complet*, t. I : *Les six premières Comédies facecieuses*, *op. cit.*, note 6, p. 456 et P. de Larivey, « Le Morfondu », in *Théâtre complet*, t. II : *Les six premières Comédies facecieuses*, *op. cit.*, [à paraître], note relative au f. 210v°.

(*Dictionnaire historique*) »¹⁸⁵. Le texte de Larivey propose encore plusieurs allusions à la Champagne, Lazare étant censé interpréter le rôle du soi-disant frère de Lambert venu de Champagne. « Qu'as-tu affaire avec ce Champenois ? » (IV, 3) remplace ainsi l'italien « *C'hai tu che far con quel Romagnuolo?* » (*La Gelosia*, IV, 4) et « [il] me fit responce [...] qu'il estoit du pays de Champagne » (IV, 3) est l'adaptation de l'italien « *ci rispose [...] ch'era di Romagna* » (IV, 4). « *Quasi che i Romagnuoli non s'intendessero dai Fiorentini* » (I, 5) devient « comme si les Parisiens n'entendoient les Champenois » (I, 5). Notons enfin que « mais je ne sçay qu'il veut dire par ce frere, et ce pays de Champaigne » (II, 3) est l'adaptation de l'italien « *ma di quella Romagna, et del fratello, io non so quel ch'ei s'abbaia* » (II, 3) ; le « marchand de Florence » (IV, 8) remplace le « *mercatante veneziano* de la *Gelosia* » (IV, 13), et en traduisant l'italien « *Non siamo a Baccano* » (IV, 13) – qui faisait « allusion à la vallée de Baccano, près des Monts Sabatins, déboisée au début du XVI^e siècle sous les pontificats de Jules II et de Léon X pour ne pas offrir d'abri aux malfaiteurs »¹⁸⁶ –, par « Ha, je sçay que nous ne sommes entre les Turcz » (IV, 8), « Larivey s'en tire par une citation générique, soulignant la diversité d'habitudes culturelles »¹⁸⁷.

Dans *Les Jaloux*, « Alors que la pièce italienne situe son action dans l'île grecque de Chios, Larivey la déplace à Paris et en soigne autant que possible la naturalisation. Les allusions au Palais (III, 3), au Louvre (III, 5), au Pont Saint-Michel (V, 3) ancrent le récit au réseau de la topographie parisienne. [...] Mais il n'y a pas que Paris. Des personnages ont fait le trajet entre Poitiers et Paris, un autre est originaire d'Angers, un faux soldat est censé arriver de Bourdes, dans les Flandres, d'autres personnages sont censés se rendre à La Villette (II, 1) »¹⁸⁸. Ajoutons que Paris est par trois fois explicitement mentionnée¹⁸⁹, et « Blois » remplace « *Metellino* », tandis que « *Napoli* » devient le « pont saint Michel » (V, 4). À nouveau, Larivey trahit son souci du détail en insistant sur les origines angevines de Magdelaine par le recours à l'adjectif l'« Angevine » qui figure à plusieurs reprises dans la pièce¹⁹⁰ et remplace le simple nom de Rodietta du texte italien. Aussi, « Mon pere, comme je vous ay autresfois dict, estoit un fort riche marchand d'Angers » (I, 2) est une adaptation des *Gelosi*, où est écrit simplement « *fu un gran gentilhuomo* » (I, 2). Par ailleurs, la double comparaison du passage « Paincher, est une place en Venise, comme pourriez dire Realte, ou la Banque [...] Ainsi appellée, par-ce qu'on y vend le pain plus cher que la chair, et n'y trouve on moins de ceste marchandise que de sablon à Estampes et de febves aux marets de ceste ville » (III, 4) naturalise efficacement l'italien « *della qual mercantia non vi è minore spacciamento, che sia delle armi di Brescia, o de panni di Londra* » (III, 5). L'évocation du « champ d'Albiac » (III, 4), qui remplace l'italien « *Murano* », renvoie à l'un des hauts lieux de la prostitution parisienne de l'époque¹⁹¹. Notons enfin que par cette réplique de Gotard qui dit,

¹⁸⁵ *Ibid.*, note relative au f. 212r^o.

¹⁸⁶ *Ibid.*, note relative au f. 211v^o.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ Voir L. Zilli, « Introduction » aux *Jaloux*, in P. de Larivey, *Théâtre complet*, t. II : *Les six premières Comedies facecieuses*, op. cit. [à paraître].

¹⁸⁹ II, 3, et deux fois à la scène 6 de l'acte II.

¹⁹⁰ II, 1 ; II, 2 ; IV, 2 (trois occurrences).

¹⁹¹ Voir P. de Larivey, *Les Jaloux*, in op. cit., note relative au f. 252r^o.

en parlant de Magdelaine et Vincent : « Vous avez passé sur le pont de Gournay » (IV, 3), Larivey remplace le texte italien correspondant « *deh, andate oltre, che vi dovreste vergognare. Voi non avete riguardo a perigli che ci potrebbono venire* » (IV, 3) en ajoutant une allusion à une réalité topographique et culturelle bien française¹⁹².

Dans les *Escolliers*, « Pise cède la place au Paris du quartier universitaire et de ses alentours. De la rue Saint-Jacques au mont Saint-Hilaire (III, 1), de la rue des Bernardins à la rue de la Tournelle (V, 2), en passant par les *escolles* de médecine (III, 1), le collège de Navarre (II, 3), les librairies de l'université (III, 1), ou encore le Palais (II, 1), les serviteurs arpentent la ville à la recherche de leurs jeunes maîtres, plus adonnés aux plaisirs de la chair qu'aux études et oublieux du déshonneur qu'ils jettent sur leurs parents. Au lieu d'être enlevé par des pirates, un personnage est censé être tombé prisonnier au siège de Poitiers (I, 2). Pour préparer un repas copieux, un serviteur est envoyé chercher la nourriture dans une métairie à Coudray (III, 2). On se plaint de la cherté de la vie et de l'impossibilité d'obtenir un prêt de dix écus sans donner de gages (I, 3) ; on a recours à un commissaire (V, 1) pour avoir justice et mener un coupable au Châtelet (V, 2) ; on s'arme de rondaches et de casques à la sicilienne pour se défendre (V, 3), ou bien on vole des brigantines et des manches de maille (V, 6) »¹⁹³. Ajoutons que l'allusion au couvent des Carmes¹⁹⁴ (« Nous allons jusques aux Carmes », I, 2), remplace l'italien « *Hora noi andiamo fino al Carmine, e forse fino in duomo* » (I, 2).

Comme pour les pièces de ce premier recueil de 1579, Amboise et Turnèbe situent l'action des *Neapolitaines* et des *Contens* dans le Paris du XVI^e siècle dont ils font une peinture à la fois réaliste, précise et vivante.

À l'instar de Larivey, avec ses *Escolliers*, l'auteur des *Neapolitaines* nous plonge dans le milieu estudiantin du Paris mi-bourgeois de son temps avec ses quartiers, ses collèges, ses jardins, ses lieux saints. Les indices topographiques abondent. Pour les lieux saints, ce sont les églises de « nostre Dame » (I, 3) et de Saint-Sulpice (V, 12) – où devrait être célébré les « solennitez de saintes Eglise », soit le mariage de Camille et Virginie –, qui sont mentionnées. C'est aussi « Aux Cordeliers, oyant la messe » (II, 7), que Loys dit au Sire Ambroise, marchand de Paris, qu'il pourra trouver son fils. Loys rappelle par ailleurs que près du Palais sont logés les gens de cour que fréquente Augustin (II, 7). On sait encore qu'Angélique habite « au fauxbourg Saint-Germain »¹⁹⁵ (II, 5) – « C'était alors le quartier des étrangers, surtout du côté du Pré-aux-Clercs », renseigne Édouard Fournier¹⁹⁶ –, dont les jardins sont le lieu de prostitution où Camille conseille à Augustin de se rendre afin de consommer son amour pour Angélique : « Il y a des jardins, en ce faux-bourg Saint-Germain, accompagnez de logis et de chambres pour se retirer à part. Vous en trouverez aisement pour y mener la seignore, et là

¹⁹² Au sujet de ce pont bien français (jeté sur la Marne) dont les mœurs de ceux qui le fréquentaient, en ont fait, dans la langue proverbiale, le synonyme de plaisir, voir *ibid.*, note relative au f. 262r^o.

¹⁹³ Voir L. Zilli, « Introduction » aux *Escolliers*, in P. de Larivey, *Théâtre complet*, t. II : *Les six premières Comedies facecieuses*, *op. cit.* [à paraître].

¹⁹⁴ Il « occupe tout l'emplacement rectangulaire compris entre la rue des Carmes, des Noyers, de la Montagne-Sainte-Geneviève et le collège de Laon » (voir *ibid.*, note relative au f. 286v^o).

¹⁹⁵ Encore évoqués en II, 7.

¹⁹⁶ Voir Fr. d'Amboise, « Les Neapolitaines », in *Le Théâtre français au XVI^e et au XVII^e siècle, ou choix des comédies les plus curieuses antérieures à Molière*, éd. E. Fournier, *op. cit.*, note 1, p. 373.

serez en seureté sans rien craindre. Ce sont choses, comme savez, qui se font ordinairement en ceste ville » (III, 11).

La ville, le lieu de débauche, de la prostitution par excellence – la réplique de Camille, que nous venons de citer, le souligne assez bien¹⁹⁷ –, suscite aussi l'émerveillement. Nous reviendrons sur ce point un peu plus loin, dans notre partie concernant les transformations d'ordre culturel. Notons simplement que le monologue de Marc-Aurèle, lapidaire de Naples qui vient d'arriver dans la ville afin de retrouver Camille, est l'occasion pour l'auteur de donner libre cours à son nationalisme et, en faisant de Paris la capitale du savoir, de la culture et du négoce où affluent de nombreux étrangers, de développer le topos de la cité idéale chère aux humanistes. Y est peint le portrait d'une ville séduisante, admirable, superbe, dont le napolitain célèbre « sa grandeur, le peuple, le nombre des somptueux edifices, tant eglises, palais, ponts, que maisons privées ; les richesses qui s'y voyent, les beautez, les commoditez » (V, 1).

Le milieu universitaire de la ville est, trois scènes plus loin, bien représenté et décrit topographiquement à travers une sorte de visite guidée de la ville que l'hôtelier de l'Écu de France (auberge réelle du Paris de l'époque située dans le quartier Latin) fait faire à Marc-Aurèle pour l'emmener jusqu'au logis de Camille situé rue des Carmes. Loys avait déjà indiqué le lieu de résidence de « ce jeune Neapolitain, qui est eschollier et se tient [...] au collège des Lombards » (II, 8), dans la scène où il suggérait à Augustin de faire appel à lui pour l'aider financièrement. Édouard Fournier explique que le collège des Lombards « était situé rue des Carmes, et s'appelait aussi collège de Tournai à cause de son fondateur, en 1338, le Florentin Ghini, évêque de Tournai »¹⁹⁸. Ici, en lui expliquant que les grandes maisons qu'il voit sont autant de collèges, l'hôtelier ne manque pas de susciter chez Marc-Aurèle, frappé par le nombre de ces maisons dans lesquelles se trouve « un nombre infini d'escholliers et docteurs de toutes les nations du monde », un sentiment d'infériorité : « C'est une chose merveilleuse. En toute l'Italie il n'en y a pas tant ». L'hôtelier renchérit : « Encores ne voyez-vous pas tous les collèges, et si ils sont garnis, à ce qu'on dit, d'un bon nombre des plus doctes et célèbres hommes du monde » (V, 4). Édouard Fournier note, à propos de ces collèges que « dans quelques rues du quartier latin, notamment la rue de la Harpe, la plupart des principales maisons étaient en effet des collèges »¹⁹⁹. Lieu des plaisirs, lieu suscitant l'émerveillement, lieu de culture, donc, le Paris que peint Amboise témoigne aussi d'un incroyable dynamisme. Dans ses quartiers en pleine effervescence, qui s'animent avec leurs collèges, leurs jardins, leurs boutiques, leurs hôtels, les voyageurs arrivant de toutes parts vont et viennent, se rencontrent, se lient d'amitié, puis se séparent. Émile Chasles explique qu'à cette époque, Paris

¹⁹⁷ Tout comme *Les Neapolitaines*, la pièce des *Escolliers* décrit Paris comme une ville corrompue, un lieu idéal pour les « coureurs et batteurs de pavé » que sont les écoliers, sur le compte desquels Anastase met en partie cette dépravation des mœurs. Ainsi ce père, qui se préoccupe pour sa fille, dit-il à sa femme Lisette : « Il me semble que Paris est conduit à telle misere par ces coureurs et batteurs de pavé, qu'il faut tenir les pouletz sous la cage » (II, 1).

¹⁹⁸ Voir Fr. d'Amboise, « Les Neapolitaines », in *Le Théâtre français au XVI^e et au XVII^e siècle, ou choix des comédies les plus curieuses antérieures à Molière*, éd. É. Fournier, vol. 1, Paris, Laplace Sanchez, 1874, note 2, p. 384.

¹⁹⁹ *Ibid.*, note 1, p. 411.

« était déjà une sorte de rendez-vous où les peuples du midi se rencontraient, chacun avec son costume particulier et sa langue. L'auteur s'amusa de cette bigarrure et entreprit de la mettre en scène. La morgue des Espagnols, le raffinement d'élégance et d'esprit des Italiens, la politesse naissante de la jeune bourgeoisie parisienne qui commençait à "se sublimer", formaient un contraste piquant, et d'une autre part, le diplomate ne voyait pas sans fierté Paris s'agrandir tous les jours comme la capitale future, et déjà trop étroite, de l'Europe »²⁰⁰.

Lieu de passage²⁰¹, Paris est cependant une ville dangereuse. Loys rappelle le danger qu'il y a à se promener seul par les rues de Paris le soir, surtout pour les étrangers qui viennent d'arriver : « Se seroit-il point esgaré ? Ceste ville est dangereuse pour les nouveaux venuz. Sur tout il se faut donner de garde de la bourse : il n'y a point de lieu où les coupeurs de pendans, les matois et les tirelaine ayent tant d'impunité et de vogue qu'à Paris » (V, 7). Cette image inquiétante de la ville, qui correspond encore une fois à la réalité du Paris de l'époque, revient de manière plus ou moins explicite – notamment par la présence du substantif « tirelaine » –, et à plusieurs reprises dans les pièces de Larivey. Il figure par exemple dans cette réplique du Brisemur du *Fidelle* : « Je vous mettray tous en pieces, et vous hachera menu comme chair de pasté, assassins, rodeurs de pavé, tireurs de layne²⁰², guetteurs de chemins ! » (IV, 10). Dans *Les Jaloux*, Nicaise s'exclame : « ô cité plaine de voleurs ! » (V, 1). Dans le théâtre de Larivey, il est courant que les pérégrinations nocturnes d'un personnage suscitent l'étonnement et l'interrogation de ceux qu'il croise, du fait des dangers qu'il encoure à se promener le soir sans épée. Dans *Le Morfondu*, l'action se déroulant la nuit, la rencontre entre des personnages se promenant dans les rues tard le soir donne lieu à des questionnements. Si le fait d'errer seule la nuit dans les rues de Paris suscite la peur de Claire (« Vray Dieu, que j'ay pœur! aussi n'est-ce pas grand charge de conscience me faire demeurer icy toute nuict, seule, et sans chandelle, ny aucune clairté? », II, 1), c'est surtout en raison des mauvaises rencontres qu'elle pourrait y faire : « mais folle que je suis, je ne devroy estre à ceste heure icy! que sçay-je, si j'estoy rencontrée à l'improveuë par ces rufiens et tireurs de laine qui ne demandent que chappe cheute, ils me pourroient faire quelque chose, hélas je seroy fille perdue » (II, 2). À travers *Les Neapolitaines*, Amboise fait donc le tableau d'un Paris cosmopolite, actif, attractif, bouillonnant, où la vie bat son plein, notamment grâce aux universitaires qui la peuple, aux hôteliers, étrangers, mais aussi « tous les gens de mestier, comme tailleurs, cordonniers, pasticiers, taverniers, rotisseurs, drappiers et autres marchans » (I, 4). L'effet de réalisme est saisissant, et à la lecture de la pièce, on a l'impression de vivre une journée dans le Paris de la fin du XVI^e siècle.

²⁰⁰ Voir É. Chasles, *La comédie en France au seizième siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1969 [réimp. de l'édition de 1862], p. 178.

²⁰¹ Marc-Aurèle, qui rappelle avoir fait une halte à Lyon avant de se rendre à Paris, ne reste pas dans la ville et renseigne sur ses prochains déplacements : « Demain je partiray pour m'en aller en Flandres, à Anvers et Bruxelles, exploiter ma marchandise » (V, 5). Notons, puisque nous évoquons les lieux autres que Paris, que la ville de Marseille figure dans les propos de Beta (I, 2).

²⁰² La locution « tirer la laine » signifie « desrober les manteaux de nuit » (Oudin, *Curiositez françoises*, p. 294). Voir également notre partie relative à la langue comique.

Dans *Les Contens*, l'allusion à Paris est explicite dès la scène d'exposition, et le nom de la ville reviendra à plusieurs occasions²⁰³. Les personnages en fréquentent les lieux saints²⁰⁴, notamment Louyse et Françoise (du moins à en juger par leurs propos), comme les lieux mal famés²⁰⁵ – dont le Pont au Meuniers fait partie²⁰⁶ –, quand il ne font pas montre de s'éloigner de Paris pour un soi-disant pèlerinage, telle Alix, « marchande de la ruë Saint-Denis²⁰⁷, qui a fait accroire à son mary qu'elle alloit en pèlerinage à Nostre-Dame de Liesse »²⁰⁸ (II, 5), ou Girard, qui souhaite se rendre à Charenton²⁰⁹. Tandis que le mauvais temps retiendra Girard à Paris, pour Alix, ce sont les plaisirs de la chair qui prévaudront sur ceux de la foi et l'empêcheront de renoncer à la ville. Outre le « Chasteau de Saint-Prix »²¹⁰ (V,1), extérieur à Paris, avec la « Conciergerie » (V, 3), le « Chastelet » (IV, 1) – où des sergents emmènent Rodomont avant qu'un gentilhomme riche ne le délivre en payant une partie de sa dette –, et la « court du Parlement »²¹¹ (III, 7), c'est le milieu judiciaire, bien connu de l'auteur qui y exerça la fonction d'avocat, qui est représenté. Ainsi, les altercations entre les personnages sont-elles l'occasion pour Turnèbe de rappeler, avec insistance, qu'en cette ville règne la « bonne justice »²¹². Cet éloge de la justice sous le règne d'Henri III apparaissait déjà très clairement dans *Les*

²⁰³ Allusions à « la plus heureuse fille de Paris » (I, 1) ; aux « filles de Paris » (I, 3), à « un citadin de Paris » (I, 4) ; à « un jeune homme de Paris » (I, 6) ; à la France et à Paris (II, 2) ; à « la plus vertueuse fille de Paris » (II, 8) ; à « la plus galante femme de France » (II, 8) ; à « la meilleure fille et la plus obeissante qui soit possible dans Paris » (III, 7) ; à Paris (V, 2) ; au « plus miserable homme de la France » (V, 5) ; « Par tout Paris » (V, 6). « Il sera donc dit qu'un petit bourgeois de Paris ayt parlé tant au desavantage d'un tel homme que moy » (V, 4).

²⁰⁴ « Ceux qui disent devotement l'oraison de Monsieur Saint-Roc ne doivent rien craindre », explique Louyse à Geneviefve (I, 1). Plus loin, Françoise dit à Antoine que Basile la « trouvera en la chapelle de Monsieur Saint-Roc » (I, 7). « Erigée en 1521 à l'emplacement de la chapelle Sainte-Suzanne-de-Gaillon et de la chapelle des Cinq Plaies, 296, rue Saint-Honoré. L'église du XVI^e siècle était une succursale de Saint-Germain-l'Auxerrois. Elle fut remplacée par l'édifice actuel à partir de 1653 » (voir O. de Turnèbe, *Les Contens*, éd. N. B. Spector, Paris, M. Didier, 1964, note 667, p. 39).

Lorsqu'il énumère tous les lieux de dévotions où il s'est rendu dans l'espoir d'y trouver Françoise, Antoine dresse une liste tout à fait réaliste des églises de la ville.

« J'ay esté en son logis, où j'ay trouvé une petite fille qui m'a dit qu'elle estoit allée ouïr le salut au Saint-Esprit. Où je me suis allé en toute diligence, pensant l'y trouver, mais elle n'y estoit pas. De là j'ay esté à Saint-Jean, Saint-Gervays, Saint-Paul, Saint-Antoine, l'Ave Maria, pour voir si je la trouverois, d'autant qu'elle est plus souvent aux eglises qu'à sa maison. Après, j'ay passé par les Blancs-Manteaux, les Billetes, Sainte-Croix, et m'en suis venu à Saint-Merry, Saint-Jacques, Saint-Eustache, Saint-Germain, et autres eglises et lieux de devotion » (V, 1).

²⁰⁵ Il suffit de lire le journal de l'Estoile pour voir combien Paris peut être est dangereuse (P. de L'Estoile, *Registre-Journal du regne de Henri III. Tome IV (1582-1584)*, éd. M. Lazard et G. Schrenck, Genève, Droz, 2000)

²⁰⁶ « [Je] pense que toute l'eau qui passe sous le Pont-aux-Meusniers ne seroit suffisante à laver mon peché si je recompensois de traison une faveur si segnalée » (III, 9).

²⁰⁷ On trouve une autre allusion à la rue Saint-Denis dans la réplique de Louyse en IV, 6.

²⁰⁸ « Nostre-Dame-de-Liesse » est à nouveau mentionnée à la scène 1 de l'acte IV.

²⁰⁹ On apprend que le père d'Eustache se rend là-bas (II, 6). Gentilly dit à Louyse que son maître Girard se trouve à « Charanton » (III, 8). Girard mentionne plus loin « Charanton » et « la Rapée » (IV, 3).

²¹⁰ Il s'agit du château de la Chasse qui a appartenu aux Montmorency. Il se situe au nord de Paris, au cœur de la forêt de Montmorency, sur la commune de Saint-Prix.

²¹¹ Le Parlement, rappelle L. Zilli, « est la plus ancienne cour souveraine de la monarchie française, chargée depuis toujours des affaires civiles et criminelles » (voir P. de Larivey, « Les Jaloux », in *Théâtre complet*, t. II, *op. cit.*, [à paraître], note relative au f. 269v^o).

²¹² « Par sentence du Prevost de Paris » (Thomas, III, 1) ; « Et aussi que nous sommes en une ville où la justice regne » (Thomas, III, 1) ; « si la justice regne à Paris » (Loyuse, IV, 6) ; « il y a bonne justice en ceste ville, Dieu

Jaloux de Larivey où, « pour demander justice, on s'adresse à l'autorité du Roi (V, 8), à la Cour du Parlement (V, 1), ou au capitaine des gardes françaises »²¹³ (V, 4). La réplique de Timeo « *Et ringratio Messere Giesu Christo, che habbiamo tali Signori, che faranno giustitia* » (*I Gelosi*, V, 1) devient : « Je remercy Dieu, que la Cour de Parlement est composée de tant de gens de bien qui me feront justice » (*Les Jaloux*, Nicaise, V, 1), et la réplique de Zacharie « Mon capitaine, je veux que sachez que nous vivons sous l'autorité d'un tel prince, que par la grace de Dieu, nous ne vous craignons gueres » (V, 8) est une adaptation de l'italien *noi viviamo sotto all'ombra di tali Signori* (V, 12).

On ne s'étonnera pas que François d'Amboise, alors étudiant en droit ou déjà avocat à l'époque de la composition de la pièce, se soit également attaché à représenter le milieu de la justice dans lequel il fit une carrière florissante. Ouvrons une parenthèse pour préciser que si *Les Neapolitaines* nous apprennent que le vol n'est pas suffisamment sanctionné à Paris²¹⁴, l'auteur rappelle, à travers Augustin, qu'il y a en revanche fort à craindre du viol. Aussi est-ce par crainte de la justice que Camille et Fortuné, violeurs de la Virginie des *Neapolitaines*, pour le premier, et du *Fidelle*, pour le second, consentiront à épouser leur victime. Augustin, qui ne doute pas un instant que, vu la sévérité et grande rigueur de la justice en la matière, Camille optera pour un mariage réparateur, explique ainsi à Angélique :

Augustin – Vous ne dites pas aussi le danger en quoy il est de la vie, pour avoir offensé les loix, les ordonnances et la justice, laquelle en ce royaume est autant rigoureuse en tels cas qu'en nuls autres. On en a veu pour moindres crimes estre executez à mort par arrest de Parlement ; et par ainsi, il sera par adventure bien aise de satisfaire à la faute, et, pour se mettre en seureté, se delivrer du danger de ceste poursuite extraordinaire (IV, 2).

Dans *Le Fidelle*, le personnage éponyme de la pièce a recours au même type d'argument pour convaincre Fortuné d'épouser Virginie :

Fidelle – Laissez faire à moy. Seigneur Fortuné, puis qu'avez fait la folie, il vous faut resoudre jouyr encores des fruits qui naissent d'icelle, vous avez deshonoré ceste pauvre fille et à ceste occasion estes retenu. Si allez en prison, il est tout clair et evident que la justice vous donnera un tres-severe chastiment, et pour l'honneur d'elle vous contraindra l'espouser, et peut estre pour donner exemple à autruy vous osera la vie, de façon que je vous conseille la prendre dès maintenant pour vostre femme, et ainsi vostre vie et l'honneur d'elle seront conservez en un mesme temps (V, 7).

mercy » (Alfonse, IV, 4) ; « il est prisonnier en la Conciergerie ou au Chastelet » (Basile, parlant de Rodomont, V, 3).

²¹³ Voir L. Zilli, « Introduction » aux *Jaloux*, in *op. cit.*, [à paraître]. Notons que l'allusion au « cappitaine des gardes françoises » est un ajout de Larivey (V, 4).

²¹⁴ Du moins si l'on s'en tient à ce qu'affirme Loys. Lorsqu'il rappelle le danger qu'il y a à se promener seul par les rues de Paris le soir, surtout pour les étrangers qui viennent d'arriver, celui-ci affirme en effet qu'« il n'y a point de lieu où les coupeurs de pendans, les matois et les tirelaine ayent tant d'impunité et de vogue qu'à Paris » (V, 7).

Bien qu'il n'affiche pas le même élan nationaliste qu'Amboise, Turnèbe fait au final, à l'instar de Larivey et de l'auteur des *Neapolitaines*, une peinture très réaliste, non fardée et non idéalisée du Paris de son époque.

D'où le constat lucide et désenchanté de Girard : « J'ay tousjours ouy dire que Paris estoit le purgatoire des plaideurs, l'enfer des mules et le paradis des femmes » (IV, 6).

Ajoutons qu'au réalisme des indices topographiques se joint, dans cette réplique de Nivelet, celui des allusions au climat et aux conditions météorologiques propres au Paris d'un mois de janvier de l'époque. La plainte de Nivelet, qui reproche à son maître de ne lui donner que de vieux souliers qui ne lui protègent pas les pieds, semble tout à fait justifiée : « Cela me tourmenteroit peu si c'estoit en autre temps qu'en hyver et en autre lieu qu'à Paris, là où ces vieux escarpins tous descousus qu'il me donne, après les avoir portez un an ou deux, ne me peuvent gueres bien remparer la plante des pieds contre le froid et les boues » (I, 2). En effet, « Pour un mois de janvier il fait merueilleusement villain » (IV, 4).

À ce tableau parisien, il nous faut ajouter les pérégrinations, au-delà de Paris, du soldat Rodomont qui évoque, à travers le récit de ses exploits militaires, l'Espagne (I, 3) ; Issoire, Maëstricht, Milan, Corfou, la Goulette, Anvers (III, 2) ; Montcontour, Jarnac, Lépante, Damas, Alexandrie, Cypre, Damiette, Venise (IV, 2) ; la Flandres et le Portugal (V, 5).

Pièces troyennes

Dans le recueil de 1611, Larivey procède de la même manière que pour son recueil de 1579, sauf que notre chanoine, à cette époque résidant à Troyes, décide d'en faire le lieu d'action de deux de ses comédies (*La Constance* et *Les Tromperies*). Prenons l'exemple de *La Constance*, où les références italiennes de la comédie de Razzi, qui situait son action dans une maison de campagne à Fiesole, deviennent, comme à l'accoutumée, françaises. Larivey fait ainsi de « *la volta di Napoli* » le « chemin de Bourgogne » (II, 2). La ville de « Besançon » est évoquée par la suite, et un peu plus loin, Aurelian, que les affaires « contraignent aller en Bourgogne », déclare : « C'est pourquoy, avant mon partement, je laisseray en la banque de Lyon, pour vostre fils ainé, cinq cens escus... »²¹⁵ ; il était question de la banque « dei Ricci » dans l'original italien. C'est encore la Franche-Comté qui est évoquée à travers cette réplique d'Aurelian : « Pour vous en parler franchement, un Bourguignon qui est en ceste ville, lequel au Conté luy fut bien grand amy et plus que frere, m'a affirmé par ses lettres, et depuis dit de bouche à plusieurs, qu'il a receu certains advis qu'Anthoine est mort en Allemagne » (II, 2). Nombreuses sont encore les allusions à une géographie bien française. À la scène 4 de l'acte II, par exemple, c'est celle au « drap de Berry »²¹⁶, puis le pédant Fidence affirme qu'il veut mettre une robe « magnifique qui me fust donnée par un mien disciple, lorsque je fus passé docteur à Tholose »²¹⁷. À la scène 2 de l'acte IV, le valet Siret déclare avoir laissé son maître Leonard mort « un peu plus loin que Dijon »²¹⁸.

²¹⁵ Haut-lieu de la banque, on y trouvait bon nombre de banquiers issus de riches familles florentines, comme celle de la famille Cappony dans *La Lucelle*.

²¹⁶ Bien connu pour ses draperies.

²¹⁷ À l'époque Toulouse est réputée pour les études de droit qui y sont enseignées par de célèbres professeurs. Voir P. de Larivey, « La Constance », in *Ancien Théâtre français. Collection des ouvrages dramatiques les plus*

Les allusions très précises à la ville de Troyes, qui revient au fil de la pièce tel un leitmotiv, avec ses rues et ses quartiers, remplacent les lieux italiens et accentuent l'effet de réalisme. Lorsque Spinette demande à Aurelian « mais quand pensez-vous retrouver à Troyes ? », celui-ci répond : « Ce soir, ou demain de grand matin. J'envoyerai mon laquais devant querir mon cheval et dire qu'on m'attende à la Trinité, pour ce que, passant par là, je desire veoir un mien amy qui est demeuré malade aux fauxbourgs ; puis je m'en retournerai à la ville » (II, 2). « S. Domenico » de la pièce italienne est ainsi remplacé par la « Trinité » (II, 2) chez Larivey. Luigia Zilli remarque qu'« Au XVI^e siècle la Trinité était un couvent du faubourg Saint-Jacques de Troyes, tenu par des religieux qui étaient aussi des seigneurs fonciers [...]. Incorporée à la ville, la rue de la Trinité est aujourd'hui une rue parallèle à la rue Larivey »²¹⁹. Plus loin, c'est le Pont Sainte-Marie, aujourd'hui commune qui fait partie de l'agglomération du Grand Troyes, qui est mentionné dans une réplique de Marguerite (V, 4) que nous reproduirons plus bas.

Par ailleurs, à la scène 5 de l'acte IV, Fidence s'exclame : « Il n'y a pas trois mois que la Champagne n'eut une famille plus heureuse que ceste-cy, et aujourd'hui ! », et à la fin de la pièce, Blaise de dire : « Qui doncques d'entre les hommes ne pourra entrer en la ville, qu'il demeure aux faux-bourgs Saint-Jacques, en la grande maison, ou à l'image Sainte-Anne, et nous logerons volontiers les dames avec nous ou chez nos voisins ». Patrizia De Capitani propose l'exemple de la scène 1 de l'acte I de cette même pièce où, dit-elle, « le lieu de l'action est [...] transposé dans un « bourg » situé dans les environs de Troyes »²²⁰.

Blaise – Doibt-on demeurer toute ceste année en ce bourg.

Elisabeth – On a accoustumé d'y estre quelque partie de l'an, et, les jours gras passez, retourner à Troyes (I, 1).

La réplique de Blaise « Mon doux maistre vous estes plus heureux et plus fortuné amant, qui soit *in totum orbem terrarum*, depuis Cronceaux²²¹ jusques à Troyes » (Blaise à Fidence, II, 4) permet de supposer que les personnages se trouvent dans l'actuel faubourg Croncels, autrefois bourg indépendant au sud de Troyes. Sans être excessive, la distance qui sépare la ville de Troyes de ce bourg semble en effet suffisante pour justifier le va-et-vient constant entre ces deux mondes distincts – dont nous avons pu voir un exemple plus haut à travers la réplique où Aurelian annonce son départ pour la Trinité (II, 2) –, suggéré par les propos suivants²²² :

Elisabeth – Toutesfois, pource que la suivez ainsi, je ne dis pas par les églises de Troyes, pour ce que ce vous est une chose ordinaire, mais au village, et quasi par tout où elle va, luy pourroit causer

remarquables, depuis les *Mystères jusqu'à Corneille*, t. VI. Publiés avec des notes et éclaircissements par M. Viollet Le Duc, Paris, Jannet, 1855, pp. 232-233.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 271.

²¹⁹ Voir P. de Larivey, « La Constance », in *Théâtre complet*, t. III : *Trois comedies des six dernieres (La Constance, Le Fidelle, Les Tromperies)*, éd. L. Zilli et C. Lombi, Paris, Garnier [à paraître], note relative au f. 29v^o.

²²⁰ P. De Capitani, *op. cit.*, p. 316.

²²¹ Petite ville au sud de Troyes. Dans la pièce italienne, la ville nommée est Bergame.

²²² L'affirmation de Blaise n'en est que davantage comique, car à l'idée d'une vaste étendue « *in totum orbem terrarum* », il associe celle d'un champ limité : « de Cronceaux jusqu'à Troyes ».

quelque infamie et donner occasion de parler, aux mauvaises langues qui ne cherchent qu'à mesdire (Elisabeth à l'Espagnol, III, 1).

Le bourg dans lequel évoluent les personnages de la pièce se trouve en effet suffisamment près de la ville de Troyes pour qu'ils puissent s'y rendre aisément et la fréquenter. Aussi, Elisabeth ajoute-t-elle :

Elisabeth – Nous ne vous requérons de cela, et ne sommes tant sottes que voulions empescher aucun d'aller par les ruës publiques, ou par les eglises. Il nous suffit seulement qu'en certains lieux, comme au village, vous alliez avec un peu plus de respect (III, 1).

Plus loin, c'est Spinette qui, dans cette réplique adressée à Aurelian, rappelle les fréquents déplacements de Leonard, lequel semble passer aisément de la ville au village :

Spinette – Leonard estant ce pendant assez long temps aux champs, tantost environ un an à Lyon, tantost six mois en un autre lieu, avec diverses excuses, et souvent, ains la plus part du temps, au village et en ses mestairies, et l'autre à la ville, vous riez ? (Spinette à Aurelian, IV, 1).

Spinette commandera encore à Aurelian de rester proche de ses amis afin qu'il puisse leur venir en aide en cas de nécessité :

Spinette – Allez vous en donc pour quelque peu de temps avec vostre amy qui demeure icy pres, affin que si avons affaire de vostre secours en si grande necessité, nous sçachions où vous trouver. En effect, c'est affaire aux gens des champs et aux bestes de demeurer presque tousjours au village, vous voyez en quelle extremité aucuns se trouvent quelque fois (Spinette à Aurelian, V, 1).

Dans ce dernier exemple, Marguerite fait comprendre que seule l'heure tardive l'empêche de rejoindre le Pont Sainte-Marie.

Marguerite – Je feray tout ce qu'il vous plaira. Et s'il n'estoit si tard je pourroy aller ce soir avec ma tante, jusques au pont sainte Marie, mais pourquoy dites vous que je n'auray perdu mes pas ? (V, 4).

Mais des trois pièces de 1611, celle de *La Constance* est la seule à fournir autant de renseignements sur la topographie de la ville de Troyes, renseignements qui, notons-le, définissent un public averti, capable de les comprendre.

Dans *Les Tromperies*, en revanche, Troyes « n'y est suggérée que par les renvois au « coin des Malheureux » (II, 6), à la « rue des muets » (II, 6), l'« hostellerie des cinges » (II, 6) et à la croix qui ornait l'hôtel de ville (III, 1) »²²³. En outre, s'il n'est pas impossible que l'action du *Fidelle* se situe à Troyes, rien, en réalité, ne permet de l'affirmer, le texte gardant, à l'instar de son modèle, la même imprécision quant au lieu de l'intrigue qui se déroule dans une ville dont on ne sait pas le nom²²⁴.

²²³ Voir L. Zilli, « Introduction » aux *Tromperies*, in Pierre de Larivey, *Théâtre complet*, t. III, *op. cit.*, [à paraître].

²²⁴ Voir à ce sujet notre introduction à la pièce en appendice.

Pièce lyonnaise

Dans la *Lucelle*, bien que les indices topographiques soient discrets, l'auteur prend soin de glisser dans son texte un ensemble d'allusions et de renvois à des lieux de l'action qui ancrent la pièce dans une réalité toute française et témoignent du souci de réalisme de l'auteur. C'est en effet tout d'abord dans le « royaume de France » (IV, 4) que les personnages évoluent, et plus précisément dans la ville de Lyon qui compte parmi ses habitants Lucelle, la jeune femme « la plus belle et accomplie de tout le Lyonnais » (I, 1). Parfois vague (« ceste ville », II, 1²²⁵, V, 3 et III, 4), le lieu de l'action devient très précis lorsqu'entre en scène le Capitaine Baustruld, courrier de Pologne qui vient chercher Ascagne et déclare : « J'ay sceu qu'il se tient maintenant en ceste ville de Lyon rue saint Jehan, pres le change, chez un banquier, nommé Capony, luy servant de facteur » (V, 1). La rue Saint-Jean, située dans le vieux Lyon actuel, débouche, côté sud, sur la cathédrale Saint-Jean-Baptiste, qui doit être l'église où Lucelle ira « lever un enfant »²²⁶ et qui servira de lieu de rencontre au Baron et Lucelle. S'il est possible que le jardin du « Sieur de saint Romain », où Bel-acueil propose au Baron d'aller se divertir²²⁷, se trouve sur le côté droit de l'église et corresponde à l'actuel jardin archéologique de Saint-Jean situé non loin du Quai Romain Rolland, nous ne disposons pas d'informations suffisantes pour l'affirmer. Il y a en tout cas fort à parier qu'il représentait à l'époque un lieu de rencontre et de prostitution, au même titre que le Huleu et le Champ Gaillard parisiens du *Laquais* de Larivey ou, nous l'avons vu, que les jardins du faubourg Saint-Germain de Paris auxquels Camille fait allusion dans *Les Neapolitaines*.

Caen, le Poitou, Haubervilliers et la Bretagne sont également mentionnés par Bonadventure lorsqu'il évoque une série de plats associés – nous le verrons dans notre partie relative au comique de gestes –, à un ensemble de pas de danse²²⁸. Mais, loin de décrire une micro-société repliée sur elle-même, qui ne regarde que la France, la pièce témoigne d'une grande ouverture sur le monde, à l'image du siècle dans lequel elle s'inscrit. Aussi l'auteur multiplie-t-il les renvois à la Pologne (tel qu'en V, 1 et V, 3), à l'Italie, et même au Pérou. Cette réplique d'Ascagne à Cappony donne une idée des échanges bancaires et commerciaux entre Lyon et l'extérieur, des liens existants entre ces villes, et de l'apparente facilité avec laquelle ils s'effectuaient : « J'ay respondu toutes les lettres pour Milan parce que le courrier ordinaire fait estat de partir demain. J'ay veu celuy de Florence, qui m'a dit avoir beaucoup de

²²⁵ Notons que la réplique du père de Lucelle, qui déclare à propos du Baron de Saint-Amour : « c'est le meilleur party de ceste ville pour ses facultez et bonnes alliances » (II, 1), rappelle une réalité de la noblesse de l'époque laquelle, par d'habiles mariages, pouvaient acquérir de nombreux domaines et devenir de plus en plus puissante.

²²⁶ Le texte l'évoque par deux fois. À Bonadventure qui demande à Philippin quand son maître pourra voir Lucelle, Philippin lui répond : « Demain à une heure apres midy elle va lever un enfant à Saint Jean » (II, 4). Dans la scène suivante, Bonadventure dit au Baron : « J'ay veu Philippin, qui vous mande que demain à une heure apres midy, elle va lever un enfant en la grande Eglise de saint Jean » (II, 5).

²²⁷ « Allons passer nostre temps au jardin du Sieur de saint Romain où il y a bonne compagnie » (Bel-acueil au Baron, III, 2).

²²⁸ Bonadventure voulant se moquer de Philippin, lui demande : « Et vien ça, sçay tu bien le chapitre des fricassées, comme mettre un bransle de Caën à la saulse d'Allemagne, les bransles de Poitou aux navets de Haubervilliers, des voltes à la composte, le passe-pied de Bretagne en salmigondis, et des courrantes à la dodine. N'es tu point allié ou parent de Maistre Jean l'Ordoux ? » (II, 4).

pacquetz pour vous, et que demain il les vous apporteroit : et d'ailleurs ma assuré que vostre vaisseau du Perou sera dans deux jours icy sans faute » (I, 4).

Tandis que les pièces italiennes se déroulent dans des lieux géographiques très variés, dans les adaptations françaises de Larivey, mais aussi chez Amboise et Turnèbe, c'est Paris qui a le monopole. Cette divergence s'explique en fait par le morcellement de la péninsule en plusieurs centres de pouvoir et de culture qui contraste avec l'homogénéité du découpage français, où Paris demeure le grand pôle d'influence dominant sur tous les autres²²⁹. Ce choix semble également motivé par la volonté de représenter un univers que ces trois auteurs connaissent particulièrement bien, puisqu'ils y ont évolué en tant qu'étudiants, du moins Turnèbe et Amboise²³⁰. D'où la minutieuse description du quartier des collèges des *Neapolitaines*, ou l'évocation des difficultés liées à la condition d'étudiant de la pièce d'Amboise²³¹ et de celle des *Escolliers* de Larivey, à laquelle se joint la peinture des mœurs douteuses et blâmables des « escolliers », à travers leurs plaisirs et divertissements dissolus. On peut se demander si Larivey, Turnèbe et Amboise ont vécu ainsi cette vie d'écoliers, avec son lot de distractions et de difficultés²³². Le Paris peint par ces auteurs apparaît aussi divers et bigarré qu'il l'est dans la réalité. Les pièces qui y concentrent leur action rendent bien compte de cette pluralité d'univers qui s'y côtoient, tel que le monde des marchands, de la justice, des étudiants, ou encore celui des prostituées, etc.

Paris, nous l'avons dit, n'a pas l'exclusivité des pièces de Larivey. Mais que les comédies de 1579 de Larivey s'inscrivent dans le Paris fin de siècle ou que l'auteur lui préfère la ville de Troyes pour ses pièces de 1611, Larivey témoigne pour toutes, avec un degré différent dans le cas des *Tromperies* et hormis celle du *Fidelle*, du même souci de réalisme dans la peinture des lieux topographiques, particularité qui est aussi celle de Louis Le Jars,

²²⁹ P. De Capitani, *op. cit.*, p. 296.

²³⁰ Si aucun élément ne permet d'affirmer que Larivey y ait fait ses études, nous savons en revanche qu'il y a passé sa jeunesse, fréquentant notamment, avec ses amis, les salons de Monsieur de Pardessus (dont il était le secrétaire), ou de Gilles Bourdin. Voir notre biographie de Larivey.

²³¹ Amboise, qui connaît bien le milieu étudiant, ayant étudié avec son frère Adrian – grâce à deux bourses créées par Charles IX pour les fils de son chirurgien –, au « collège de Navarre berceau de la noblesse française et l'honneur de l'Université de Paris [...] ne manquera pas de souligner, avec une pointe d'orgueil, sa condition de boursier, en signant ses premières compositions poétiques "François d'Amboise escolier du Roy" » (D. Ughetti, *François d'Amboise (1550-1619)*, Roma, Bulzoni, 1974, p. 15). À partir de 1568, il enseigne au collège de Navarre dans les classes qui précèdent celles de la Rhétorique, et en 1572, il est élu « procureur de la Nation de France, l'une des associations libres d'étudiants et de professeurs qui s'administrent de façon autonome » (*ibid.*, p. 17). Les soucis d'argent des étudiants ne lui sont pas étrangers, aussi a-t-il fait lui aussi un emprunt à la Nation de France en 1572. Voir *ibid.*, pp. 17-18.

²³² Dans *Les Escolliers*, Fremin revient du « college de Navarre » (II, 3). « *Vengo di sapientia da far un servitio* », déclare Trebbia dans *La Cecca* (II, 4). « Le collège de Navarre, fondé en 1304 par Jeanne de Navarre, épouse de Philippe le Bel, s'élevait sur un terrain de la Montagne Sainte-Geneviève, pas loin de la porte de Bucy, où la reine avait son hôtel. Sur son organisation, voir E. Pasquier, *Recherches* (livre IX, chap. XVI, pp. 1774-1777) » (P. de Larivey, « Les Escolliers », in *Théâtre complet*, t. II, *op. cit.*, [à paraître], note relative au f. 299r^o). Notons que le collège de Lisieux, rue (Saint-) Jean-de-Beauvais, où Odet de Turnèbe fit ses études, se trouve lui aussi sur la Montagne Sainte-Geneviève, à Paris. La rue Saint-Jean-de-Beauvais est parallèle à la rue des Carmes où Camille, écolier au collège des Lombards, réside dans *Les Neapolitaines*. Ajoutons enfin que c'est aussi jusqu'au couvent des Carmes, situé « entre la rue des Carmes, des Noyers, de la Montagne-Sainte-Geneviève et le collège de Laon », que se rendent Hippolite et Lactance dans *Les Escolliers*.

Amboise et Turnèbe. Les exemples évoqués ci-dessus prouvent que « le processus de francisation que Larivey fait subir aux six *commedie erudite* concerne tout particulièrement le cadre géographique »²³³. Ils soulignent en outre l'omniprésence d'une réalité tout autre qu'italienne, comme c'était autrefois le cas pour les comédies reprises par Larivey, et mettent nettement en évidence un réel effort d'adaptation de la part de l'auteur. Mais le travail d'adaptation de l'œuvre italienne à la réalité française que fait Larivey ne concerne pas seulement la topographie.

2.3.1.4. Transformations du contexte politique et historique

Un autre changement nécessaire à l'origine de l'effet de réel est celui du contexte politique et historique. Charles Mazouer nous dit que « guerres extérieures, guerres religieuses, troubles et déchirures apportés par la Réforme sont évoquées avec quelques insistances ». Or ce n'est pas là un heureux hasard, car en fait « les allusions à l'actualité française constituent une sorte de toile de fond historique et réaliste »²³⁴ qui participe du projet de l'auteur.

Tandis que chez Dolce le présent corrompu, largement dénoncé de manière satirique par les comiques italiens de son siècle, ne fait que des apparitions discrètes, Larivey choisit de faire rentrer dans son texte la réalité historique d'une France qui devient la scène préférée des luttes acharnées entre catholiques et protestants. Au cours de ce théâtre barbare, évoluent l'hérésie, la violence, l'injustice... Un chaos brutal qui met en scène la folie humaine. C'est ce présent qui constitue le cadre des comédies de Larivey et qui vient se superposer à celui des pièces italiennes, de manière à le franciser et à l'amplifier, comme il en va du *Laquais* pour le *Ragazzo* de Dolce. L'évocation des guerres de religion est ici toutefois plus suggérée qu'explicite. Le Messer Cesare du texte italien déclarait : « *Pare a me che non si conoscano molto i gentiluomini dai plebei, a questo tempo* » (III, 5). Avec Larivey, Symeon s'exclame « On ne cognoist aujourd'hui le gentilhomme auprès le savatier, tant chacun est maintenant brave ». Thomas de lui répondre alors : « Que voulez-vous, c'est la guerre » (III, 3). Luigia Zilli remarque de plus qu'il remplace « Luther par Calvin ; il introduit, presque par mégarde, une allusion aux hérétiques et aux huguenots... Aucune insistence, il est vrai, mais à bien y regarder, une attention consciente aux épreuves terribles que la France connaît se devine dans la pièce, se doublant d'un renvoi rapide à une autre plaie de la vie sociale du moment : les procès qui ruinaient beaucoup de familles »²³⁵. Nous voudrions revenir sur la réplique du pédant Lucian – dans laquelle « Calvin » remplace « *Lutero* » et « *Sua reverendissima Signoria* » devient simplement « sa grandeur », conformément au pouvoir royal en place dans la France de l'époque –, et la confronter au modèle italien afin d'apprécier le travail d'adaptation de Larivey.

Pedante – *Accade forse a Sua reverendissima Signoria di prevalersi dello acume de mio spirito circa la Bibbia o contra Lutero ? o pure*

²³³ P. De Capitani, *op. cit.*, p. 296.

²³⁴ Ch. Mazouer, *Le Théâtre français de la Renaissance*, Paris, Champion, 2013, p. 320.

²³⁵ P. de Larivey, *Le Laquais*, éd. M. Lazard et L. Zilli, *op. cit.*, p. 43.

che io la informi di qualche bella esortiva « ad regnem Francorum in Turcas ? (Il Ragazzo, IV, 7).

Lucian – Seroit il bien advenu que sa grandeur se voulust ayder de l'acuité de mon esprit touchant la Bible ou contre Calvin, ou bien que je luy dresse quelque belle oraison? (*Le Laquais, IV, 5*).

Luigia Zilli explique que « La dernière tentative de sauvegarder la paix entre protestants et catholiques est celle des colloques de Poissy, voulus par Catherine de Médicis en 1561, où les théologiens des deux camps débattent sur leur interprétation de la Bible. La réplique du Pédant rappelle de près l'esprit de l'époque, côté catholique. “Qu'il vienne un peu de nouveaux Collampades, Calvins et Bezes, planter leurs heresies et faire accroire aux assemblées de Poissy qu'ils ont raison par leurs fardez discours”, lit-on dans “La Chasse au vieil grognard de l'antiquité” »²³⁶. Aussi précise-t-elle, au sujet de cette réplique, que « le texte d'origine de Larivey, corrigé par l'auteur lui-même dans son *errata*, disait « quelque belle exhortation in hugnotos »²³⁷.

Voyons ce qu'il en est des autres comédies de Larivey. Alors que dans l'*Aridosia* sévissent les « *guerre di Milano* », Larivey réactualise la pièce d'origine et la replace dans le contexte politico-historique de son époque et de son pays, c'est-à-dire les guerres de religion. Paris devient donc la capitale d'une France bouleversée par de nombreux troubles sociaux, et les problèmes religieux ne lui laissent pas de trêve. Ainsi, en supprimant toutes les allusions aux événements politiques de son modèle italien, Larivey modernise sa pièce et lui substitue un passage où figurent les événements français du moment. Alors que Fiammetta était Tortonaïse, chez Larivey, la jeune fille dont Urbain est amoureux a pour père Gerard, un réformé qui prend la parole dans un monologue plutôt intéressant, si l'on considère que c'est lui qui nous renseigne sur la situation du pays. Le retour de ce personnage qui, « voyant recommencer les troubles pour la quatriesme foys, se retira a la Rochelle » (IV, 3), permet de marquer une sorte de suspension dans le déroulement de l'intrigue, puisqu'il fait part de ses préoccupations et de son désir de retrouver sa fille telle qu'il l'avait laissée. Mais autre que nous renseigner sur les sévices des guerres de religion en France, il semblerait que cette évocation puisse fournir une information non négligeable quant à la date de composition des *Esprits*. D'après Martin Joseph Freeman, « selon Fortuné, Gerard avait quitté Paris deux ans plus tôt ; puisque la quatrième guerre de religion éclata en 1572, nous sommes donc en 1574, 1575 ». Or, dit-il, « Il n'est pas impossible que Larivey ait commencé à faire sa traduction vers cette date. En 1579, dans son épître à Amboise, il déclare avoir « long temps » hésité à « faire veoir le jour à » son recueil, ce qui donne à croire que certaines comédies au moins

²³⁶ L. Zilli tire cette citation d'Éd. Fournier, *Variétés historiques et littéraires*, t. III, p. 51 (voir P. de Larivey, *Théâtre complet*, t. I, *op. cit.*, note 3, p. 193). É. Fournier explique que c'est une « allusion aux assemblées dites *colloques de Poissy*, qui eurent lieu du 9 au 26 septembre 1561, entre les catholiques et les réformés, mais qui n'amenèrent aucun résultat pacifique » (É. Fournier, *op. cit.*, note 1, p. 51).

²³⁷ Voir P. de Larivey, *Théâtre complet*, t. I, *op. cit.*, note 4, p. 193.

étaient rédigées depuis quelques temps »²³⁸. Larivey sans le savoir, ou peut être consciemment, nous livre là un détail instructif.

Dans *Les Jaloux*, « Des échos d'évènements historiques sont parsemés entre les vantardises du soldat fanfaron, que ce soit la bataille de Moncontour (II, 5) ou les guerres aux Pays Bas (III, 5) et les multiples alliances qu'elles ont suscitées »²³⁹. Notons que dans cette réplique de Fierabras « On vous a dict vray, je n'ay plus que faire de tant de train, ayant reconquis au roy la plus part de son royaume, tellement que je n'en veux retenir qu'un, pour m'aller quelquesfois pourmener » (I, 3), « La vantardise du soldat fanfaron n'ayant aucun rapport avec la réalité historique, Larivey peut traduire presque au pied de la lettre le passage italien »²⁴⁰ « *avendo io racquistato il regno alla Maestà del Re* » (I, 3). La réplique de Fierabras « Je gagnay ce beau roussin qu'avez veu, à la journée de Moncontour, lors que, la cuyrasse sur le dos, et le coustelas au poing, je rompy et descousy les ennemis de sa Majesté, encores qu'on tirast sur moy plus de deux mille coups d'artillerie, qui toutesfois ne me peurent jamais offenser » (II, 5) est en revanche une adaptation de l'italien « *Che ditu di pacesse ? Vorrò, che habbiano di gratia a poterla vedere. Ma ben ti apponi. Io la guadagnai (se il saperlo ti aggrada) quel di con le arme indosso, che io fracassai, e sconfissi i nimici di sua Maestà, nella quale giornata furono scaricate piu di ducento artiglierie, ne da alcuna mai fui colto* » (II, 5), dans laquelle « Larivey cite un évènement historique marquant, explique L. Zilli. La bataille de Montcontour, qui a lieu le 3 octobre 1569, voit s'opposer les forces huguenotes, guidées par Gaspard de Coligny, et les forces royales, commandées par Henri d'Anjou. La victoire des royaux, sept mois après celle de Jarnac, met fin à la troisième guerre de religion »²⁴¹. Dans *Les Contens*, le capitaine Rodomont y fait lui aussi allusion en s'exclamant : « Je vous puis assurer que à la bataille de Moncontour, d'un seul coup donné en taille ronde j'ai coupé deux hommes par la ceinture » (IV, 2) ».

Déjà abordé dans la pièce à travers le personnage de Magdelaine, Angevine à Paris²⁴², le thème de l'étranger à Paris sert de prétexte à Gotard qui, frappant chez Fierabras déguisé en « cagnardier », demande au bravache s'il peut passer la nuit chez lui (ce qui lui permettrait d'introduire Vincent enveloppé dans la couverture qu'il porte) car, dit-il « Je suis estranger, qui ne sçay où aller » (III, 5). Cette scène où Gotard se fait passer pour un étranger venu de Bourdes, soi-disant « assis au conté de Flandres », est l'occasion d'évoquer avec le soldat (qui lui pose des questions) des nouvelles sur le contexte politique de l'époque. Gotard parle ainsi du « Roy Catholique » qui, d'après Luigia Zilli, pourrait désigner le roi d'Espagne Philippes II²⁴³, et, lorsqu'il déclare que « Sa Majesté, et les Estats du Pays Bas ont faict une bonne paix ensemble » (III, 5), il fait une « allusion générique aux soulèvements et aux répressions qui marquent l'histoire des Pays-Bas dès le succès de la Réforme protestante dans le Nord du pays. En 1568, notamment, Guillaume d'Orange guide une révolte générale contre la

²³⁸ Voir L. Zilli, « Introduction » aux *Esprits*, in *ibid.*, p. 26.

²³⁹ Voir L. Zilli, « Introduction » aux *Jaloux*, in *Théâtre complet*, t. II, *op. cit.*, [à paraître].

²⁴⁰ Voir P. de Larivey, « Les Jaloux », in *Théâtre complet*, t. II, *op. cit.*, [à paraître], note relative au f. 235r°.

²⁴¹ *Ibid.*, [à paraître], note relative au f. 245r°.

²⁴² Elle déclare à Vincent : « Ah mon cher thresor, vous voyez que je suis jeune, nue, et seule, vous voyez que je n'ay icy parent ny amy » (II, 4).

²⁴³ *Ibid.*, [à paraître], note relative au f. 254r°.

politique anti-protestante de Ferdinand Alvare de Tolède, duc D'Albe, représentant du roi d'Espagne. Cette date marque le début de la guerre de Quatre-vingts ans, interrompue de temps en temps par des conférences et des pourparlers, comme ceux de 1575, ou par des édits de pacification, comme celui dit de Gand, en 1576 »²⁴⁴. Par la suite, quand Fierabras lui demande ce que pense le peuple de cette paix, Gotard répond : « Aucuns disoient que ce sera une paix desmanchée, et les soldats desiroient que ce fust celle du Moyne » (III, 5). Alors que « Moyne », traduit littéralement de l'italien « *monaco* » (III, 6), fait dans *I Gelosi* « sans doute allusion à Luther [...] Dans le nouveau contexte historique de Larivey, l'image peut renvoyer, plus génériquement, à l'affrontement entre Catholiques et Protestants »²⁴⁵. La question que Fierabras pose à Gotard « mais dy moy, est il vray qu'à ce renouveau, on met une armée en campagne contre le grand Seigneur ? » « peut faire allusion à la naissance de la Sainte Ligue (prônée par le pape Pie V, avec la participation de l'Espagne et de Venise), qui, en 1571, remporte la bataille de Lépante contre la flotte ottomane »²⁴⁶. Aussi Fierabras demande-t-il encore un peu plus loin « Mais la seigneurie de Venise, et autres grands seigneurs, et princes chrestiens, se joignent ils point avec eux ? » (III, 5).

La pièce des *Escolliers*, peinture fidèle de la vie de la bourgeoisie parisienne de l'époque, témoigne d'un réalisme important. Si Nicolas se plaint du coût de la vie (« tout est si cher en ceste ville [...] Je viens du marché où j'ay employé plus de quatre francs, toutesfois je n'apporte pas dequoy passer une journée entiere », I, 1), c'est en raison des fluctuations du système monétaire de l'époque. Comme le souligne Luigia Zilli, « Le problème de la variation du pouvoir d'achat revient souvent dans les comédies de Larivey »²⁴⁷ et correspond à une réalité historique. En effet, « Après la réforme de 1577, ajoute-t-elle en citant B. Bennassar et J. Jacquart (*Le 16^e siècle*, p. 348), “le taux monétaire reste théoriquement stable jusqu'à la dévaluation de 1602. En vérité, le cours commercial des espèces s'écarte sans cesse davantage de leur valeur légale, la bonne monnaie se cache, tandis que l'on frappe, en quantités croissantes, de mauvaises pièces de cuivre, surévaluées, mais dont personne ne veut. L'anarchie monétaire semble totale après 1585” »²⁴⁸.

Toujours dans la même pièce, en remplaçant Palerme par Poitiers, où Lactance a fait ses études²⁴⁹, « Larivey peut gommer sans conséquences l'attaque de corsaires de *La Cecca* (I, 2) et introduire un renvoi à l'histoire réelle de la France de son époque »²⁵⁰. La réplique suivante du texte italien

²⁴⁴ *Ibidem*.

²⁴⁵ *Ibidem*.

²⁴⁶ *Ibid.*, [à paraître], note relative au f. 254v°.

²⁴⁷ Voir *Le Morfondu* (IV, 5), *Les Escolliers* (I, 2), mais également *La Constance*, comme en témoigne la réplique suivante d'Aurelian : « Ils ne valloient lors gueres moins que cinq mille escus. Mais ils vallent maintenant d'avantage, à cause du rehaut des monnoyes, et que les heritages sont de meilleur revenu » (II, 2).

²⁴⁸ Voir P. de Larivey, « La Constance », *Théâtre complet*, t. III, *op. cit.*, [à paraître], note relative au f. 24r°. Au sujet des fluctuations du système monétaire européen au XVI^e siècle, voir également P. de Larivey « Le Morfondu », in *ibid.*, [à paraître], note relative au f. 206r°, et P. de Larivey, « Les Escolliers », in *ibid.*, [à paraître], note relative au f. 286r°.

²⁴⁹ « Un jeune homme de ceste ville, lequel estant aux estudes à Poitiers » (*Les Escolliers*, I, 2) remplace l'italien : *Fu un giovane Pisano, al quale essendo in Palermo (La Cecca, I, 2)*.

²⁵⁰ P. de Larivey, « Les Escolliers », in *ibid.*, [à paraître], note relative au f. 287v°.

Lattantio – *Hor fa l'anno appunto, parendo à suo padre di scoprire il parentado, e dar compimento alla cosa, mandò per il giovane, e come volse la fortuna avvenne, che la barca, in sù la quale sene tornava, fu presa da corsari, e nel volersi difendere, alcuni de mercatanti affogarono, altri perirono di ferro, e d'acqua in un medesimo tempo, e certi pochi di loro furono presi, e fra essi si dice per cosa certissima, che il giovane sposo fu fatto prigionero, e che poco appresso per esser ferito gravemente rimase morto esca de' pesci (I, 2).*

devient ainsi :

Lactance – Il y peut avoir un an, qu'au siege de la ville de Poitiers, luy et quelques autres ses compagnons firent une sortie sur l'ennemy pensans le charger, mais la fortune voulut qu'ils se trouverent eux mesmes chargez, de mode qu'apres quelque foible resistance, une partie fut taillée en pieces, et l'autre prise à rançon, entre lesquels on tient pour tout certain que ce jeune escollier fut faict prisonnier, mais qu'il estoit blessé en tant d'endroits, que trois jours apres il en mourut (I, 2).

Luigia Zilli note qu'« Entre juillet et septembre 1569, les armées huguenotes de l'amiral Gaspar de Coligny assiègent la ville de Poitiers, sans toutefois obtenir sa reddition (voir M. Liberge, *Histoire, et ample discours*). L'adaptation des *Escolliers* doit donc être postérieure à cette date »²⁵¹. À la scène 3 de l'acte I, « Larivey efface l'allusion à l'usure exercée par les Juifs, explicite dans la pièce italienne : « *all'ebreo non ho che portare, e in sulla fede non presta* » (I, 3) »²⁵², en traduisant ce passage par : « D'aller au frippier, je n'ay aucun gage » (I, 3). La réplique d'Hubert à Anastase « Fuyez mon maistre, ce sont Espagnols » (V, 5), traduction de l'italien « *fuggite padrone, che sono Spagnuoli* » (*La Cecca*, V, 5), fait l'apologie de la valeur militaire de ce peuple²⁵³.

L'époque de *Gl'Inganni* est celle du Milan des années 1540. Dans *Les Tromperies*, il s'agit en revanche de celle du Troyes de la dernière décennie du siècle. Une ville donc dominée une fois encore par les guerres de religion et de nombreux troubles politiques. Rappelons, par exemple, la fameuse date de 1588, lorsqu'Henri III fait assassiner le Duc de Guise au cours de la tenue des États Généraux. Cet événement provoque une vraie rébellion contre l'assassin, organisée par les supporters de la Ligue. Keith Cameron nous relate toutes ces tensions qui ont marqué le XVI^e siècle de Larivey dans son introduction aux *Tromperies*²⁵⁴. Nous savons ainsi qu'en 1589, au moment où Larivey s'apprête à publier son second recueil de comédies facétieuses, les Huguenots menacent Troyes. Les allusions à une France brouillée sont donc ici plus explicites dans le texte même de notre auteur. À la scène 5 de l'Acte V, Anselme revient à Troyes en narrant brièvement ses aventures :

Anselme – [...] je pense qu'on ne saurait trouver un exemple plus miserable que le mien, ny homme plus travaillé que moy qui pour

²⁵¹ *Ibid.*, note relative au f. 288r^o.

²⁵² *Ibid.*, note relative au f. 289r^o.

²⁵³ *Ibid.*, note relative au f. 332r^o.

²⁵⁴ P. de Larivey, *Les Tromperies*, édition critique par Keith Cameron et Paul Wright, texte établi par K. Cameron, Exeter, University of Exeter Press, 1997, p. IV.

éviter les guerres plus que civiles, allumées en la France par les François mesmes, j'ay par sept ans entiers esté detenu prisonnier entre les lyens de divers voleurs et à diverses fois, où j'ay vescu une vie sans vie. Et ce qui me tuoit le plus en ma captivité estoit le regret que j'avois d'avoir laissé à la mercy des Tirans et de la famine deux miens enfans sous la conduite d'une bonne vieille qui mourut incontinent apres mon depart.

Anselmo – *Credo che non si possa trovare esempio più miserabil del mio che, per commettermi alla fede del vento e del mare, dodici anni ho sentito durissima cattività nella Natolia e se l'Amica forte non m'aiutava, poteva morir tra quelle genti barbare, tra quei cani.*

Attaqué par des corsaires turcs et constitué prisonnier en Syrie, Anselmo est séparé de sa femme et de ses enfants, qui sont par la suite rachetés par des Napolitains. Aucune référence à des tensions politiques ou religieuses n'apparaît dans le texte italien, contrairement à Larivey qui fait mention des guerres civiles, de la famine, de la tyrannie qui régnaient en cette sombre période dans son pays. Aussi, lorsqu'il se présente comme étant un marchand, à la question de Gillette qui lui demande « Quel est vostre trafic ? », Anselme répond : « Nul à cause des troubles, mais auparavant je trafiquois à Paris, à Lyon, par toute la France et l'Italie et mesmes jusques en levant », alors que l'italien disait simplement « *Io traffico per Levante* » (scène 4 de l'acte V). Plus loin, à la scène 6 de l'Acte V, Regnier accuse les guerres d'avoir empêché Anselme de s'enrichir encore plus en déclarant : « sans ces maudites guerres icy, et sa prison il seroit deux fois plus riche qu'il n'est ». Toujours relatifs à la réalité d'une époque, certains passages dans cette pièce nous montrent que notre chanoine n'hésitait pas à apporter au texte d'origine des modifications visant à « ménager la sensibilité nationale, comme par exemple l'élimination de toute allusion désobligeante à l'encontre de la France et de son peuple »²⁵⁵. C'est en outre le cas du « *mal francese* » qui revient souvent dans les comédies italiennes. Cette expression est en fait employée pour évoquer la Syphilis qui prend son nom en 1530 dans l'ouvrage de Girolamo Fracastoro, *Syphilis sive de morbo gallico*, où est décrite la maladie. Qu'est ce que la France a à voir avec tout cela, pourrions-nous nous demander ? Rien de plus que l'introduction de cette maladie ravageuse en Italie... Elle se serait en effet développée suite au siège de Charles VIII à Naples en 1494. La réaction des Italiens n'est donc pas surprenante et voilà le genre de sous-entendus que nous pouvons rencontrer :

Ruffiana – *O bella cosa farsi serva di uno spelatello fallito, che gli venga il mal francioso* (II, 3).

Gillette – [...] que voilà qui est beau se rendre ainsi serve d'un saffrannier !
(II, 2)

Larivey élimine ainsi toute allusion à cette obscure réalité pour ne pas choquer les mentalités.

Dans *La Constance*, le contexte historique est celui de la guerre qui oppose la France à l'Espagne. En 1595, les Espagnols prennent Cambrai qui leur revient de nouveau avec les

²⁵⁵ P. De Capitani, *op. cit.*, p. 150.

Ardes en 1596 par le massacre d'une bonne partie de leurs habitants. Les Calaisiens sont des protestants maltraités par ces « *conquistadores* ». Ainsi, Larivey adapte-t-il à la réalité française le lieu et la toile de fond historique de cette réplique d'Aurelio « *Madonna sì quando papa Paulo Caraffa era poco meno che assediato in Roma da gli Spagnuoli, già parecchi anni sono, Lionardo, marito di mona Gostanza fu preso, e ferito a morte da una iboscata (sic)* » (*La Gostanza*, II, 2), qui devient : « Ouy Madame : lorsque le roy faisoit la guerre pour le recouvrement de la principauté de Luxembourg, il y a quelques temps, Leonard, mary de madame Constance, fut prins en une escarmouche et blessé à mort par quelques Espagnols » (*Aurelian, La Constance*, II, 2). Luigia Zilli rappelle que « Les hostilités entre le roi d'Espagne Philippe II et Henri IV commencent vers 1593, quand le duc de Bouillon s'empare de quelques places fortes du duché du Luxembourg, à l'époque province espagnole. La guerre n'est toutefois officiellement déclarée que le 16 Janvier 1595. À partir de ce moment, Henri IV décide d'envahir les provinces espagnoles les plus proches de son royaume, c'est-à-dire le Luxembourg, l'Artois et la Franche-Comté. La réaction du roi d'Espagne est immédiate. Il ordonne à son armée des Pays-Bas de s'employer à chasser les Français du Luxembourg et de l'Artois (voir A. Poirson, *Histoire du règne de Henri IV. Tome II*, pp. 10-15). Dans *La Gostanza*, il s'agit du siège mis par les Espagnols à Rome contre le pape Paul IV, en 1557 »²⁵⁶.

Par ailleurs, dans les comédies italiennes, de manière générale, nous pouvons observer la reprise du thème de l'enlèvement des habitants par les Turcs ou les Corsaires qui revient comme un leitmotiv et constitue une des réalités des années 1530-1564. Cette période est en effet marquée par l'avancée turque sur la Méditerranée. Or cette expansion connaît un coup d'arrêt par la défaite de Lépante en 1571. Il n'est donc pas singulier de constater à quel point les œuvres des auteurs dramatiques italiens aient pu être imprégnées de cette réalité historique²⁵⁷. Mais celle-ci ne se résume pas à la menace turque.

Nombre de pièces sont encore caractérisées par un sentiment anti-espagnol et anti-français, telles les premières comédies des *Intronati* de Sienne, notamment celle des *Ingannati*. Le fait que l'Italie soit souvent le théâtre ou l'enjeu de ces luttes entre la France et l'Espagne pourrait en être l'origine. Parmi les six pièces italiennes auxquelles s'intéresse Larivey, trois rappellent l'inimitié entre les deux pays : il s'agit du *Ragazzo* de Dolce, qui désigne la cible espagnole à travers les propos du pédant, tandis que *La Vedova* et *I Gelosi* laissent libre cours à un sentiment anti-français. Lorsqu'il transpose ces comédies, Larivey choisit de substituer ces deux cibles par celle des Italiens²⁵⁸. Une préférence qui ne se fait pas sans raison, puisqu'à l'époque de notre chanoine, l'Italie, par sa suprématie culturelle, s'imposait comme une rivale de taille face à laquelle les Français « confirmaient la nécessité d'une émulation avec un rival en tout point admirable [...], la réflexion sur la langue passait

²⁵⁶ Voir P. de Larivey « La Constance », in *Théâtre complet*, t. III, *op. cit.*, [à paraître], note relative au f. 25r°.

²⁵⁷ En France, les guerres de religion qui font rage dans la seconde moitié du XVI^e siècle se substituent à la réalité de l'avancée turque marquant l'Italie.

²⁵⁸ Notons toutefois que dans *La Vefve*, la réplique de Gourdin « Il n'y avoit autre remede que cet assault à l'espagnolle » (III, 8) est une allusion ironique au modèle espagnol, objet de dérision au XVI^e, reprise de l'italien qui, comme le souligne L. Zilli « se justifie par le climat culturel de la Toscane de l'époque » (voir P. de Larivey, « La Vefve », in *Théâtre complet*, t. I, *op. cit.*, note 4, p. 314).

par la méditation constante sur l'exemple italien ; mais cette référence n'était ni simplement polémique ni naïvement admirative ; l'italianisme pouvait ne pas être servile et l'anti-italianisme, injurieux »²⁵⁹. Les Français devaient logiquement répondre en prouvant à leur tour qu'ils étaient capables d'arriver à la création d'une langue et d'une littérature nationale respectable. L'Italie était alors considérée comme un vrai modèle, dans le sens où elle représentait la quête réalisée, mais aussi comme adversaire à partir du moment où la France cherchait à s'affirmer autant qu'elle, si ce n'est plus qu'elle. Ainsi peut s'expliquer une telle réticence et hostilité de la part des Français voguant entre un italianisme qui voudrait imiter ce qu'elle a de meilleur, et un anti-italianisme qui naît du sentiment d'infériorité dont souffre la France, tel que l'a démontré Jean Balsamo²⁶⁰. Chez Larivey, cet anti-italianisme est toutefois nuancé et n'apparaît qu'en filigrane, si on le compare à un Grévin qui ne retient pas certains propos virulents.

Cette nuance est aussi semblable chez Amboise, qui, dans ses *Neapolitaines*, parvient à élever la France et marquer sa supériorité sur le modèle italien (et espagnol), sans toutefois aller jusqu'à humilier les Italiens – contrairement à l'Espagne –, pour lesquels il affiche un respect sincère et amical.

Comme dans *Les Jaloux*, *Les Escolliers*, *La Vefve* ou *Le Morfondu* de Larivey, Amboise reprend, en la développant davantage, la thématique de l'étranger à Paris, de l'immigration, en s'intéressant à toutes les conséquences que cela implique tels l'éloignement, la solitude, le désir de rencontrer des personnes de même nationalité, les difficultés linguistiques, ou d'insertion, les différences du point de vue culturel²⁶¹, le sentiment d'infériorité, etc.

Tandis que le Bonadventure des *Jaloux* fait part à Anselme de ses difficultés en tant qu'étranger (« J'y trouve une difficulté, c'est que je suis étranger et ne suis en ceste ville gueres cogneu d'autres que vous », I, 1), l'Angélique des *Neapolitaines* explique à Augustin que si elle a répondu aux avances du soldat, c'est parce qu'elle craignait d'autant plus les menaces proférées par Dieghos d'attenter à la vie de ses « parens et amis à Naples » qu'elle est « seule et estrangere », surtout qu'« on sçait assez quelle puissance les Espagnols ont, et comme ils usent de tyrannie ». Si l'on s'interroge sur l'authenticité de ces paroles – n'est-ce pas plutôt par intérêt, pour les dons qu'il lui fait, que la jeune rusée minaude ? –, il n'en demeure

²⁵⁹ J. Balsamo, *Les Rencontres des Muses. Italianisme et anti-italianisme dans les lettres françaises de la fin du XVI^e siècle*, Genève-Paris, Slatkine, 1992, p. 81.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 29.

²⁶¹ Comme pour *Les Neapolitaines*, dans *Les Jaloux*, la thématique de l'étranger à Paris interroge les mœurs des habitants de la ville. Fierabras demande ainsi à sa sœur : « Est ce la coutume de ceste ville, que les femmes soient tout le jour à la porte de leur logis, devisans avec tous ceux qui vont et viennent? » (I, 4). Cette allusion aux femmes qui discutent constamment sur le pas de la porte apparaît plusieurs fois dans la pièce (I, 4 ; II, 6 et III, 2). Dans *Le Morfondu*, le fait de faire passer Lazare pour un Champenois, frère de Lambert, permet le jeu sur le thème de l'étranger. « Ah Dieu! est-ce la façon de faire en Paris? », demande Lazare (IV, 8). Notons qu'Amboise n'hésite pas à glisser dans sa pièce certaines allusions à des coutumes propres aux Italiens de son époque afin d'accroître l'effet de réel et de souligner la différence culturelle entre les deux pays, telle que la manière de se sécher les cheveux au soleil pour obtenir le fameux blond vénitien (II, 1). De même Beta rappelle à Augustin que son maître, le défunt Alfonse, lui « laissoit user de grande familiarité envers sa femme, ce qu'il n'avoit pas à coutume de faire, ny aussi l'usage de nostre pays de Naples ne le permet point » (Beta à Augustin, I, 2).

pas moins qu'elles soulignent la vulnérabilité de la jeune femme en tant qu'étrangère. Augustin rappelle bien à Beta en quelle position d'infériorité se trouve Angélique du fait de ses origines napolitaines : « Je le di pour ce que je l'aime parfaitement, et suis seur et fidèle, et n'ay faulte de bien, ny de riches parens, ny de support en ceste ville ; de quoy elle, qui est estrangière et mal-aisée, se pourra servir, et mesme de ma personne, comme de chose sienne » (I, 2), réplique que l'on ne manquera pas de rapprocher de celle de Magdelaine, l'Angevine des *Jaloux*, qui déclare à Vincent : « Ah mon cher thresor, vous voyez que je suis jeune, nue, et seule, vous voyez que je n'ay icy parent ny amy » (II, 4). Ce sentiment d'infériorité apparaît également dans les paroles prononcées par Beta à Augustin : « En quoi pourriez-vous avoir affaire de moy, pauvre servante, vous qui estes riche en vostre cité, et je suis indigente en païs estranger ? » (Beta à Augustin, I, 2). C'est d'ailleurs la raison de la méfiance du seigneur Alphonse qui, s'il rencontrait de nombreuses personnes qui « vouloient se mettre en sa compagnie (Augustin à Beta, I, 2), « trouvoit en envers eux quelque excuse pour s'en deffaire, comme soupçonneuse, ainsi que sont tous estrangiers au pays d'autruy » (Beta à Augustin, I, 2).

En plus de ce sentiment de fragilité et d'infériorité que l'on perçoit chez ces étrangers, la pièce évoque les difficultés d'intégration que ceux-ci peuvent rencontrer et le thème de la solitude qui les guette, laquelle n'est toutefois pas réellement vécue, les Napolitains faisant preuve d'une sociabilité qui les rend affables, d'une part, et, d'autre part, ceux-ci témoignant – tout comme l'Espagnol d'ailleurs –, d'une maîtrise du français qui les rend participants à la vie parisienne.

Dès son arrivée dans la ville, Marc-Aurèle, lapidaire de Naples à la recherche de compatriotes (Camille en l'occurrence), partage, avec l'hôtelier de l'Écu de France, des préoccupations très concrètes et réalistes pour un étranger. Aussi demande-t-il : « Et où soupperois-je donc ? Je ne fais guères qu'arriver ce matin, et suis un estrangier qui ne connois personne en ceste ville » (V, 2). L'hôtelier de lui répondre, en rappelant le grand carrefour des nations qu'est Paris à cette époque : « Quelque estrangier que vous soyez, si y en a-il, comme je pense, de vostre nation ; car il abonde icy gens de toutes les parts du monde, et les François ont parmy eux tousjours des nations estranges » (V, 2) car, ajoute Marc-Aurèle : « Il est vray que marchans et voyageurs courent par tout ». Inutile de rappeler que les grandes découvertes de la Renaissance ont été favorisées par l'incroyable mobilité de l'homme à cette époque ; mobilité qui est aussi celle des marchands, comme en témoigne l'exemple de Marc-Aurèle. Lorsqu'il explique à Ambroise la raison pour laquelle Augustin fréquente Angélique, Loys prétexte : « pour ce que la profession des marchans est d'aller en diverses regions chercher leur aventure, et estant l'Italie voisine et plus commode à son trafic, à cause des soyes, il a desiré en sçavoir le langage pour plus dignement et commodement faire son estat. C'est la cause qu'il hante chez ceste Neapolitaine, pour prendre, je voulois dire pour apprendre la langue italienne, et non pour autre chose » (II, 7).

Dans un monologue de la scène 3 de l'acte 5, Marc-Aurèle affirme : « Il vient tousjours des rencontres que l'on ne pense point. C'est grand cas de la nature des hommes, qui sont si curieux de voir choses estranges et lointaines de leur païs ».

La grande mobilité de l'homme de la Renaissance pose par conséquent forcément le problème de l'immigration, thème d'actualité à l'époque. On songe notamment à Catherine de Medicis et la cour du roi Henri III, constituée pour une grande part d'Italiens. Dès François I^{er}, mais encore sous Henri III, ces derniers étaient fort sollicités, à l'instar de la troupe des *Gelosi*, dirigée par Flaminio Scala et invitée à la cour par ce dernier. Le problème de l'immigration et les difficultés qu'un étranger peut rencontrer lorsqu'il arrive en terre étrangère sont ici accentués par la grande ville qu'est Paris, qui affiche un individualisme marqué : « 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 celui que je demande [...] Chacun entend à son propre faict, ne se souciant d'autrui », déclare le messager de Naples (V, 10).

Parfois, la nostalgie du pays laissé force les liens d'amitié et donne lieu à une entraide naturelle et spontanée entre personnes de même nationalité²⁶² qui tendent à se regrouper dans des quartiers²⁶³. Lorsqu'il explique à Augustin pourquoi, d'après lui, Camille sera content de l'aider lui et Angélique, Loys explique que « 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 » (II, 8). D'après Loys, outre l'amitié qu'il porte à Augustin, c'est donc parce qu'il est napolitain, tout comme Angélique, que Camille aidera les jeunes gens à évincer Dieghos. Ce dernier, pourtant, souhaite se rapprocher d'autant plus d'Angelique qu'elle est d'origine napolitaine, ville dans laquelle « il avoit faict si bonne chère [...] et y avoit receu tant de plaisir, qu'il aymoît comme ses propres frères ceulx qui en estoient, prenant grand plaisir quand il en trouvoit quelqu'un » (II, 3). Ils partagent donc le même attachement à la ville de Naples. Lorsqu'il invite Marc-Aurèle à se rendre chez Angelique, Camille précise : « Aussi bien n'est-il pas tems de soupper, et vous serez peut-estre bien content de la [Angelique] voir, car en païs estrange, c'est grand plaisir de trouver des connoissances de sa nation » (V, 5). On note donc chez ces étrangers une même volonté de se rapprocher de leurs compatriotes leur permettant d'éviter l'isolement.

Être étranger n'est toutefois pas forcément synonyme de solitude. L'écolier Camille, lui aussi napolitain mais non dépourvu d'amis, en est l'exemple. Ainsi envoie-t-il Loys dire à Augustin de ne plus se soucier de l'Espagnol, car « il a assez d'escolliers à son commandement » (III, 2) qui l'aideront à le chasser.

À la nostalgie, à la solitude, au sentiment de non-appartenance à un groupe qui guette tout étranger risquant l'enfermer dans l'isolement et d'en faire une victime (tel L'Espagnol), aux difficultés d'adaptation causées par la barrière de la langue ou de la culture²⁶⁴, la pièce

²⁶² Ce lien qui unit des écoliers venus d'un autre lieu se vérifie également dans *Les Escolliers*. Hippolite rappelle à Lactance les événements qui ont marqués leur arrivée à Paris : « Je croy qu'avez bonne souvenance, que si tost que fusmes logez en ce quartier, qui fut au commencement qu'arrivasmes en ceste ville je n'y demeuray long temps, que je devins si fierement amoureux de la femme du medecin nostre voisin, que depuis je n'ay eu repos » (I, 1). Plus loin, il sert de prétexte à Hippolite qui réclame son argent à Nicolas en ces termes : « Mon hoste, hier au soir un mien amy escollier arriva en ceste ville, lequel m'a prié aller demeurer avec luy. Et pource qu'il est de mon pays, et mon parent, je ne luy ay peu refuser » (I, 2).

²⁶³ Comme nous l'avons déjà souligné dans notre partie relative aux changements de lieu, si Angélique habite « au fauxbourg Saint-Germain », c'est parce que c'était alors le quartier des étrangers.

²⁶⁴ Nous le verrons dans notre partie consacrée aux changements d'ordre culturel.

donne la réponse de l'entraide et de l'amitié. Mais plus que ce genre de problématiques que pose la présence des étrangers sur le sol français, c'est la célébration de la France et de ses grandeurs qui intéresse l'auteur. Aussi, le nationalisme d'Amboise passe-t-il par une exaltation des merveilles et richesses de la ville parisienne qui ne manque pas de rabaisser ou du moins susciter chez les Italiens un sentiment d'infériorité. Bien que la victoire sur l'Espagne – incarnée par le soldat Dieghos, personnage peu craint dont on se joue facilement –, soit autant française qu'italienne²⁶⁵, c'est bien la France que la pièce célèbre : en abaissant l'Italie et l'Espagne, celle-ci s'élève.

En ce qui concerne l'Espagne, elle directement est explicitement visée, et fait l'objet des critiques les plus virulentes. La pièce en rappelle l'hégémonie, mais aussi la puissance (voir II, 8), la tyrannie des Espagnols, tout en s'en moquant et en la biaisant, comme en témoigne le traitement réservé à Dieghos qui l'incarne, victime plumée et moquée par Gaster, mais élément perturbateur peu craint et chassé facilement par Camille, Augustin, Angélique et Virginie.

Mettant en garde Augustin contre son rival, précisant qu'« il vaudrait beaucoup mieux estre seul », Loys lui demande : « ne cognoissez-vous point le naturel de sa nation ? [...] Pour peu d'entrée que les Espagnols ayent en une maison, ils s'en font à la fin maistres, si on leur permet. Et d'avantage, je vous veux bien advertir d'une chose : vous n'aurez plus le moyen que vous avez eu jusques icy de donner à la seignore, et vous tenir bien en poinct, si Dieu ne nous aide » (II, 8). Angélique dit elle aussi à Augustin : « on sçait assez quelle puissance les Espagnols ont, et comme ils usent de tyrannie » (II, 8). Comme nous l'avons vu précédemment, Angélique se sert d'ailleurs de cette excuse pour justifier le fait qu'elle le fréquente.

Il faut dire que le contexte historique dans lequel la pièce s'insère n'est pas à l'honneur de l'Espagne. Dans un monologue, Virginie évoque les événements qui lui ont fait quitter Naples et ont précipité sa mauvaise fortune : pour être entré dans la Ligue qui, en 1555, veut enlever Naples à l'Espagne, son père a été banni de Naples et a perdu tous ses biens (III, 9). Édouard Fournier précise 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 »²⁶⁶. Mais plus loin, Marc Aurele, qui porte des nouvelles de Naples à Camille, lui dit que désormais « Tout se porte bien ; les troubles sont appeiez, et vit-on en bonne paix et tranquillité, qui est un grand bien pour nous tous » (V, 5). Aussi le charge-t-il d'en informer les Napolitains qui se trouveraient à Paris. Camille lui dit qu'il connaît une Napolitaine dont le mari est mort à Paris. Lorsque Marc Aurele lui demande pourquoi ils ont quitté Naples, Camille répond : « A ce que j'entends, ils partirent de Naples pour les seditions que vous dictes estre appeiez » (V, 5). On peut donc supposer que la pièce se situe durant la trêve conclue avec l'empereur, en 1556, à Vaucelles et qui, bien que programmée pour durer cinq ans, sera rompue cinq mois plus tard.

²⁶⁵ C'est à l'aide d'Angélique qu'Augustin et Camille parviendront à chasser le bravache, évitant ainsi d'éveiller ses soupçons (III, 11).

²⁶⁶ Voir Fr. d'Amboise « Les Neapolitaines », in *Le Théâtre français au XVI^e et au XVII^e siècle*, éd. É. Fournier, *op. cit.*, note 1, p. 395.

Cette peur qu'inspire le modèle Espagnol ne trouve toutefois pas sa correspondance en le personnage du soldat fanfaron, qui, comme nous le verrons plus loin dans notre étude du personnage, est loin de constituer une réelle menace. Vantard et couard, ce bravache pris pour cible est rabaissé par le parasite qui en connaît toutes les facettes.

Dans un monologue, Gaster déclare au sujet de Dieghos : « l'on dict que ceux de son pays sont avaricieux et marranes » (I, 4). Or « marranes » signifie « Traîtres. C'est le nom qu'on donnait en Espagne aux Juifs et aux Maures convertis » au catholicisme, renseigne Édouard Fournier²⁶⁷. Ce terme injurieux désignant les Espagnols revient plus loin dans cette réplique de Loys : « le langage et le pais 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* » (II, 8).

Le portrait grotesque qu'en brosse le parasite dans son monologue de la scène 12 de l'acte III l'humilie davantage. En voici un extrait :

Gaster – Vrayement j'ay laissé nostre homme bien à son aise depuis que Angelique luy a baillé ce canard à moitié. Il a esté tout un long temps assis parmy les dames à faire des comptes ; mais c'estoit plus de luy que d'autre chose, et les faisoit bien autant rire de ses sots propos qu'un autre eust fait des plus plaisans du monde. Son chant à la castillane ne demendoit point le reste, avec sa guitarre assez mal accordée. Il est vray que sa grace accoustre tout, et y sert de saulce à gens degoutez. Sans cela, il seroit si fade qu'il ne sentiroit ny sel ny sauge. Le bon a esté quand il s'est mis à danser la pavane avec la cappe retroussée sur l'espaule et la main sur la hanche. Vous eussiez dit qu'il menassoit les estoilles et quelquefois qu'il vouloit devorer sa demoiselle de son regard. Quand c'est venu à la gaillarde, vous pouvez croire qu'il ne s'espargnoit point : il prenoit beaucoup de peine, et si ne faisoit rien qui vaille (III, 12).

Dès la scène 4 de l'acte I, en expliquant que son avenir est assuré, Paris regorgeant de niais à plumer, Gaster rappelle l'importance de la ville de Paris en matière de formation. Ville attractive, passage obligé de tout homme instruit de l'époque, Gaster en célèbre la suprématie culturelle : « Paris produict assez de pareilles adventures, car il n'y a guère gentilhomme ne autre qui n'y vienne faire son apprentissage, soit François ou estranger. Il faut payer son bec-jaune, c'est la cause que je m'y trouve si bien » (I, 4). Comme nous l'avons déjà souligné, l'un des phénomènes lié à l'arrivée de tout étranger à Paris est son inévitable vulnérabilité qui le place en position d'infériorité et le pousse à chercher de l'aide. Gaster, qui se trouve là où il faut et quand il faut, offre alors ses services en assurant ainsi ses finances. En effet, l'expression « Payer son bec-jaune » signifie, « Régaler ses amis lors de son arrivée dans un groupe »²⁶⁸.

²⁶⁷ *Ibid.*, note 1, p. 360.

²⁶⁸ Voir « Les Neapolitaines », in ATILF/Équipe “Moyen français et français préclassique”, 2004. *Base de lexiques du français préclassique*, site internet (<http://www.atilf.fr/preclassique>).

On sent donc, chez Ambroise, cette volonté de mettre la France en avant. Et il n'est pas anodin que ce soit justement un Italien, fraîchement venu de Naples, à vanter les grandeurs d'une ville suscitant un réel émerveillement, comme en témoigne le monologue de Marc Aurele (V, 1)²⁶⁹, dont nous avons déjà cité un extrait dans notre partie relative aux changements de lieux et que nous transcrivons ici intégralement :

Marc Aurele – L'opinion que j'avois de ceste ville de Paris estoit bien grande pour en avoir ouy parler, mais la presence me l'augmente. Je suis tout estonné de la voir : sa grandeur, le peuple, le nombre des somptueux edifices, 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 veritablement sans pair et sans second, Paris seul se peut dire un abrégé de tout le monde. O heureux le debonnaire 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 voudrait vendre ses coquilles à ceux qui viennent de Saint-Michel (V, 1).

Édouard Fournier note que « Ce sentiment d'admiration pour Paris était déjà universel, et il ne fit que grandir. Un demi-siècle après, J. du Lorens disait dans sa IX^e satire : Tout ce qu'il vous plaira, mais il n'est qu'un Paris »²⁷⁰. La visite guidée que l'hôtelier fait faire à Marc Aurele du quartier où sont concentrés les collèges et maisons d'étudiants est l'occasion de souligner la supériorité de la France par rapport à l'Italie dans le domaine de l'instruction : lorsque l'hôtelier conduit Marc-Aurèle jusqu'au logis de Camille, Marc-Aurèle est en effet ébahi de voir que toutes ces maisons représentent autant de collèges, et éprouve un sentiment d'infériorité, comme en témoigne cette réplique : « C'est une chose merveilleuse. En toute l'Italie il n'y en a pas tant. Il ne faut s'esbayr s'il en sort tant de doctes et admirables personnages »²⁷¹ (V, 4). Enfin, la réplique de Gaster, qui clôt la pièce des *Neapolitaines*, est encore une fois l'occasion de rabaisser Naples (donc l'Italie) au profit de la France. Le parasite dit aux spectateurs que personne ne voudra suivre l'Espagnol à Naples et qu'il cède volontiers sa place à quiconque voudrait manger avec lui, car il aime mieux « soupper à la Française » et préfère se rendre aux festivités organisées par Augustin, Angélique, Camille, Beta, etc. « Au reste, dit-il, je ne pense pas qu'il y ait personne de vous qui, pour accompagner Dieghos, veuille aller gagner le mal de Naples ; il y fait trop chaud [...] Mais qui voudra mander quelque chose à Naples, qu'il se haste de faire sa depesche tout le soir, tandis que nous autres beurons du meilleur, de peur qu'il empire » (V, 12).

²⁶⁹ Nous l'avons déjà cité dans notre partie relative aux changements de lieux.

²⁷⁰ Voir Fr. d'Amboise « Les Neapolitaines », in *Le Théâtre français au XVI^e et au XVII^e siècle*, éd. É. Fournier, *op. cit.*, note 1, p. 409.

²⁷¹ Nous avons déjà cité quelques répliques de ce dialogue dans notre partie consacrée aux changements de lieu.

Si l'auteur témoigne d'une hostilité certaine pour les Espagnols et met en avant la France en soulignant sa supériorité vis-à-vis des Italiens, il n'en éprouve pas moins de la sympathie pour ces derniers parmi lesquels, comme le souligne Augustin – qui, comme l'a démontré Dante Ughetti peut représenter l'auteur lui-même²⁷² –, « se trouve [...] des meilleurs amis du monde » (I, 2).

Nul doute que l'amour et le respect du prochain sont des valeurs que l'auteur des *Neapolitaines* devait partager avec Larivey qui, à travers le prêtre M. Anselme des *Jaloux* rappelle – à Bonaventure qui lui fait part de ses difficultés à se trouver dans une ville dont il n'est pas originaire : « [...] Et si vous estes estranger, elle n'est naturelle de ce pays. Et puis nous estans tous hommes tous de ce monde et tous chrestiens, l'on ne doit regarder à cela quand les parties s'entrayment bien, ny souffrir que la diversité des nations rompe une bonne alliance » (I, 1). Cette exhortation à l'apaisement, à la réconciliation, trahit le désir de mettre fin aux guerres qui déchirent les pays et les peuples.

Dans *Les Contens*, c'est le soldat bravache – dont les origines remontent « aux fanfarons de la *commedia erudita* et, derrière eux, au Centurio de la *Celestina* »²⁷³ et qui, avec Larivey, trouve une place bien affirmée dans la nouvelle comédie française –, qui, par ses fanfaronnades, renseigne sur le contexte historique dans lequel se situe la pièce. Là encore, le sentiment anti-espagnol règne, et les propos de Rodomont évoquent la domination Espagnole et les nombreuses guerres qui touchent l'Europe entière dans la deuxième partie du XIV^e siècle.

Il affirme par exemple ne pas craindre de se mesurer au « camp du roy d'Espagne »²⁷⁴, bien qu'il en reconnaisse la puissance. Plus loin, dans la réplique « Il me souvient de la prise d'Issoire ou de Mastric. Encor je suis seur que la place où je vay donner l'assaut est de plus difficile accès et plus malaisée à gagner que ne sont les chasteaux de Milan, de Corfou, de la Goulete ou la citadele d'Anvers » (III, 2), Rodomont fait allusion à la prise d'Issoire, en Auvergne, et de Maëstricht, en Hollande. Issoire a été « pris par le duc d'Anjou et le duc de Guise en 1577, après un siège de vingt-deux jours », note Norman Spector, avant d'ajouter que Maëstricht « subit des sièges en 1576 et en 1579. Le premier fut dirigé par le duc d'Albe, nommé gouverneur des Pays Bas par Philippe II. Le deuxième et plus célèbre siège commença le 8 mars 1579. Le duc de Parme entreprit de reprendre la ville, qui cette fois s'était ralliée à l'étendard de Guillaume d'Orange. Maëstricht tomba après une résistance de plus de quatre mois »²⁷⁵. Spector précise encore que « Milan » est « Peut-être une allusion à la vaine tentative de François I^{er}, à la bataille de Pavie, en 1525, de prendre la ville de Milan », et que « Corfou » a été, « Assiégé sans succès par les Turcs en 1537 »²⁷⁶. La mention de la

²⁷² D. Ughetti, *François D'Amboise (1550-1619)*, Roma, Bulzoni, 1974, p. 225.

²⁷³ N. B. Spector, « Introduction », in O. de Turnèbe, *Les Contens*, éd. N. B. Spector, Paris, Marcel Didier, 1964, p. XIX.

²⁷⁴ « Et pour l'amour que je luy porte, je ne craindrois d'affronter le camp du roy d'Espagne [...] Plust à Dieu qu'il ne tient qu'à tuer dix ou douze mille hommes d'armes ou à prendre quelque ville imprenable que je feusse en ses bonnes graces. J'aurois bientost faict un bon service au roy » (I, 3).

²⁷⁵ O. de Turnèbe, *Les Contens*, éd. N. B. Spector, *op. cit.*, note relative à la ligne 1472, p. 73.

²⁷⁶ *Ibid.*, note relative à la ligne 1476, p. 73.

Goulette renvoie en revanche au port de la ville de Tunis, tandis que celle d'Anvers évoque son saccage par les Espagnol en 1576²⁷⁷.

Outre les allusions faites au roi de France (par exemple en III, 2), qui rappelle le pouvoir monarchique en place, le soldat mentionne nombre de batailles auxquelles il affirme s'être illustré. Dans le récit qu'il fait à Eustache à la scène 2 de l'acte IV, il assure avoir participé à la bataille de Montcontour, « Où le duc d'Anjou, plus tard Henri III, vainquit Coligny en 1569 »²⁷⁸ ; à la rencontre de Jarnac, « Bataille gagnée par le duc d'Anjou et les forces catholiques sur le prince de Condé et les Protestants en 1569 »²⁷⁹ ; à la journée de Lépante, « grande victoire navale remportée par Don Juan d'Autriche sur les Turcs, le 7 octobre 1571 »²⁸⁰, mais aussi à la défaite du « Sangiach d'Alexandrie », dans une bataille navale entre Cypre et Damiette, suite à laquelle furent délivrés « plus de deux mille chrestiens qu'il avoit faits chevaliers de la chiorme de ses galeres » qu'il a, dit-il, « mené à Venise » (*Les Contens*, IV, 2).

Ajoutons que l'auteur, qui n'omet pas de représenter le milieu judiciaire de son époque et lui accorde une place tout à son honneur – nous l'avons vu dans notre partie sur les changements de lieux – fait « Deux allusions aux procès et à leurs suites malheureuses, et la mention d'un avocat célèbre, auquel l'auteur a donné le nom du grand juriste du XIV^e siècle, Bartole » dans cette réplique : « Mon frère, allons trouver ce fameux advocat Monsieur Bartole, qui demeure tout icy-contre, pour avoir de son conseil »²⁸¹.

Dans la *Lucelle*, les quelques renvois à la toile de fond politique et historique sont un curieux mélange d'époques différentes qui situent la pièce dans un contexte peu vraisemblable, bien que l'on puisse le rattacher, de manière générale, à celui des guerres de religion qui sévissent dans la France d'Henri III. Le passage où le père de Lucelle remercie Fortune de lui avoir toujours été favorable n'est pas sans faire songer aux guerres civiles qui déchirent la France au moment où Louis Le Jars écrit sa tragi-comédie : « Mes creanciers m'ont tous païé : et n'ay receu dommage d'aucune banqueroute : ny du civil orage, qui est cause que les François mutins demolissent la France, par le fer et le canon rompant les fortes villes dont ils font des villages » (I, 2). Il n'y a donc pas de référence à un événement particulier, mais en même temps, l'auteur n'aurait aucune raison de le faire, puisqu'ici le but est de présenter un personnage qui remercie la bienveillante Fortune de l'avoir épargné du grand nombre de périls traversés. On y verra donc une allusion à l'ensemble des troubles qui ravagent la France de l'intérieur.

Plus loin, après qu'Ascagne ait révélé à Philippin sa véritable identité, il se moque de lui en ces termes : « Sont voz raisons que cela. N'est-ce pas doncq ? [...] Et ventre saint Picault, pour qui me pense-tu, mon amy ? pour quelque jeune homme ? Pus, pus, le beau Gentil-homme. Ha il se peut faire que ton pere ayt esté Lieutenant general du venerable Ragot, jadis colonnel et commandant à tous les Gueux du Royaume de France. Il me semble d'avoir leu en

²⁷⁷ *Ibidem*.

²⁷⁸ *Ibid.*, note relative à la ligne 2029, p. 95.

²⁷⁹ *Ibid.*, note relative à la ligne 2034, p. 96.

²⁸⁰ *Ibid.*, note relative à la ligne 2036, p. 96.

²⁸¹ N. B. Spector, « Introduction », in O. de Turnèbe, *Les Contens*, éd. N. B. Spector, Paris, M. Didier, 1964, note 3, p. xxxv.

sa Cronique pouilleuse d'un nommé Ascagne : je ne sçay s'il estoit ton ayeul, pere ou parent qui fit un si grand carnage et occision de sappinettes, qui ont le visage fait comme des poux, sur le rivage de la Greve, que leur sang rendit la riviere toute rouge plus d'une heure durant : et depuis ce temps il porta en ses armes trois poux en champ de puce » (IV, 4).

Peut-on voir derrière cette moquerie de Philippin une allusion précise à Henri III et, particulièrement, au massacre de la Saint-Barthélemy ?

Il faut rappeler qu'à l'époque où la *Lucelle* sort des Presses, Henri III est déjà roi de Pologne depuis 1573 : ce futur roi aux trois couronnes²⁸² règne alors sur un pays dévasté, ravagé par la peste et rempli de rats, qui aurait bien besoin de "bon chats" pour assainir un royaume ressemblant plus au « champ de puce » (IV, 3) dont parle Philippin lorsqu'il se gausse d'Ascagne à l'article de la mort. Il fait en effet de ce dernier le descendant d'un aïeul qui aurait porté en ses armes « trois poux en champ de puce » suite à un « si grand carnage et occision de sappinettes [...] sur le rivage de la Greve, que leur sang rendit la riviere toute rouge plus d'une heure durant » (IV, 3) qui pourrait bien trouver sa correspondance dans l'épisode de la Saint-Barthélemy. L'affirmation « je ne sçay s'il estoit ton ayeul, père ou parent » de Philippin à Ascagne renforce encore les liens entre Ascagne et Henri III, son frère Charles IX ayant assumé la responsabilité cet épisode tragique.

Notons encore que, comme on peut supposer qu'il en ira pour Ascagne, c'est élu par l'aristocratie polonaise qu'Henri III deviendra roi de Pologne. Nous renvoyons à l'épisode où le courrier Baustruld explique les raisons de sa venue à Lyon au père de Lucelle dans une sorte de scène de reconnaissance, où il explique que :

Baustruld – Le Prince Palatin d'Vualachie en Pologne père de Monseigneur le Chastelain de Posnanie, que vous nommez Ascagne, m'a despesché en toute diligence pour luy apporter nouvelles, comme Vladislaus Roy de Pologne, celui qui le tenoit banny de son pays, a esté deffait luy et son armee à Vernes par les Turcs qu'il poursuivoit : et qu'il s'acheminast en toute diligence vers luy, qui est party pour aller à l'election d'un autre Roy, qui se fait en Lithuanie, avec deux mil chevaux, que son père envoie sur les confins de Pologne pour l'accompagner jusques là (V, 3).

2.3.1.5. Transformations d'ordre culturel

La dernière modification bienvenue due à la francisation des œuvres par nos auteurs français, est d'ordre culturel. Elle s'intéresse autant aux problèmes d'argent qu'au système de mesure du temps, à la nourriture, aux divertissements et centres d'intérêt de la bourgeoisie parisienne du XVI^e siècle tels que le sport, le théâtre ou la littérature, voire même à leur tenues vestimentaires et artifices en matière de beauté.

L'argent étant l'un des thèmes les plus à la mode dans la comédie régulière du XVI^e siècle, l'importance capitale qui lui est accordée devient parfois le moteur même de l'intrigue

²⁸² Voir N. Ordine, Nuccio, *Tre Corone per un re : l'impresa di Enrico III e i suoi misteri*, Milano, Bompiani, 2015.

de ces pièces. Il est traité à travers l'avarice de certains pères, marchands, avocats, clercs... dans les allusions à leur vie professionnelle. Mais bien souvent, c'est dans les rapports opposant parents et enfants que l'argent apparaît, ainsi que dans le conflit de génération entre jeunes gens et vieillards. Dans *Les Esprits*, Severin était un obstacle réel à la réalisation des amours de ses enfants à cause de sa cruelle avarice. Il refusait de marier sa fille en raison de la dot qu'il aurait dû donner, et s'opposait à ce que son fils devienne l'époux d'une fille qui n'en avait pas. Ces problèmes trouvent finalement leur solution lorsqu'il apprend notamment que Gerard est prêt à offrir une bonne somme pour que sa fille Féliciane épouse Urbain, fils de Severin. Tel que le souligne Madeleine Lazard, aux yeux des parents, le mariage devient un « contrat d'affaires » et nous en avons là un bel exemple²⁸³. Pour Patrizia De Capitani, « au moment même du dénouement, lorsque tous les obstacles ont disparu, il convient de préciser le prix du bonheur »²⁸⁴. C'est donc bien le cas ici dans la pièce des *Esprits*. Mais quelle est la raison de cet intérêt pour ce thème tant développé ? Selon la même critique, « cette attention à l'argent qui caractérise la comédie du XVI^e siècle a sans doute une relation avec l'augmentation de la circulation d'espèces dans le courant du XVI^e siècle à la suite de l'affluence de métaux précieux du Nouveau monde. Toutefois ce motif assume dans chaque dénouement une signification spécifique en raison des problématiques qui traversent l'intrigue »²⁸⁵. Il est certain que les mariages entre les enfants de Severin et ceux de Gerard et d'Hilaire auront une autre teneur que ceux des personnages de la comédie du *Laquais*, compte tenu des événements qui précèdent et qui sont de nature différente. Dans cette pièce aussi l'argent a son importance. Dès le début, le valet Thomas fait bien entendre à Symeon qu'il l'aidera dans ses amours à condition d'être bien payé. Ce même Thomas multiplie les ruses pour obtenir d'Horatio, amoureux de Françoise, la fille de Symeon, une récompense nécessaire et déterminante à son entrée en action en faveur de leurs desseins amoureux. Vers la fin de la pièce (V, 2), le pédant Lucian, par son intervention auprès de Symeon, donne une autre tournure aux choses : il révèle au père avare qu'Horatio est de noble condition et que le cardinal, qui souhaite rétablir la paix, a l'intention de « douer votre fille de 10 000 francs sur le plus beau et meilleur de son bien ». Symeon retrouve la joie et finalement son intérêt lui fait accepter presque avec bonheur l'union entre Françoise et Horatio. Que l'on songe un instant aux *Tromperies* pour nous rappeler combien la perfide Dorothée était prête à tout pour profiter de ses victimes qu'elle dépouillait progressivement par la ruse, sur les conseils de sa mère Gillette dont le goût pour l'argent paraît encore plus vif. « La comédie du XVI^e siècle, nous dit Madeleine Lazard, fait au contraire de l'avarice paternelle la nécessité dramatique la plus contraignante (*Les Contents* seuls font exception). Les questions d'intérêts, de revenus, d'héritages, de sacrifices financiers consentis pour l'éducation des fils sont débattues avec insistance dans presque toutes les pièces »²⁸⁶.

La Constance n'en déroge pas. Dans cette pièce, Anthoine étant pauvre, le père de Constance refuse de lui accorder la main de sa fille et décide de la marier avec Léonard, un de

²⁸³ M. Lazard, *Le Théâtre en France au XVI^e siècle*, Paris, PUF, 1980, p. 199.

²⁸⁴ P. De Capitani, *op.cit.*, p. 304.

²⁸⁵ *Ibid.*, pp. 304-305.

²⁸⁶ M. Lazard, *op. cit.*, p. 199.

ses riches amis. Ici nous sommes parallèlement en présence du thème de la mal mariée (II, 2). Lorsqu'Aurelian parle plus loin à Spinette des « mille escus »²⁸⁷ que lui a remis son ami Anthoine, également frère de Spinette, avant de partir de Troyes, il déclare : « Il me fit par contract, que je porte, une libre et franche donation entre vifs de tous les biens et facultez qui luy estoient escheuz par succession de son père » (II, 2). Puis : « Ils ne valloient lors guères moins que cinq mille escus, mais ils vallent maintenant d'avantage, à cause du rehaut des monnoyes, et que les heritages sont de meilleur revenu ». Anthoine souhaitait qu'Aurelian se souvienne de sa sœur, dans le cas où il ne reviendrait pas d'ici dix ans. Dans la comédie du *Fidelle*, lorsque Méduse propose son aide à Victoire qui souhaite se faire aimer de Fortuné par le biais de la sorcellerie, elle promet : « je le trouverai, mais il ira de la dépense » (acte I, scène 8). L'argent est encore une fois ce qui va déclencher l'action et décider Méduse à faire une conjuration. Omniprésent, il gouverne et fait agir les personnages dans ces comédies régulières. Larivey reprend donc un thème cher à son époque et francise ce qui est relatif à l'argent dans les comédies italiennes qu'il adapte. Rien d'étonnant, donc, à considérer « l'abominable avarice » de Severin qui constitue un des principaux sujets de l'intrigue. Ainsi, les monnaies italiennes évoquées dans le texte de l'*Aridosia* sont elles remplacées par celles de la France. Les « *soldi* », « *ducati* », et « *scudi* », deviennent, avec Larivey et à l'instar de la *Lucelle*²⁸⁸, des *Contens*²⁸⁹ ou des *Neapolitaines*, des « francs », des « liards » des « livres » ou des « escus » (dans le cas de *La Constance*). L'avarice d'Aridosio semble redoubler avec Severin, ou du moins prendre une dimension différente de celle, primaire ou sans profondeur du protagoniste de Lorenzino. Larivey amplifie une des caractéristiques la plus saillante de ce personnage. Aussi, nous pouvons remarquer qu'au discours d'Aridosio qui déclare : « *Ma io me la porterò [c'est à dire, sa bourse] prima meco alla fossa che lasciargnene* », fait place un Severin qui s'exprime dans une langue plus claire et typique d'un bon bourgeois : « Mais j'emporterai plustost tout en la fosse avec moy que laisser la valleur d'un double rouge à ce belistre qui me tourmente en tant de façons ». Cette expression substituée à la première a beaucoup plus de teneur que la première qu'elle substitue. Plus loin dans le texte, à cette lamentation de l'avare italien : « *Oh borsa mia ! Que pagherei io d'averti in seno* », Larivey choisit de lui suppléer celle d'un Severin peut-être encore plus matérialiste que son modèle, quand il s'écrie : « O ma bourse ! Je voudrais qu'il m'eust cousté un bon carolus, et te tenir ». En témoigne le fait qu'il s'en réfère sans cesse aux sous pour exprimer ses désirs. L'argent devient ainsi singulier, presque personnalisé, et symbolise le lien étroit que l'avare entretient avec lui.

D'autres changements du domaine culturel et représentatifs de la France du XVI^e siècle apparaissent également dans les comédies de notre chanoine. Ainsi, dans *Le Laquais*, transforme-t-il naturellement le personnage du « grand signore » italien en un « vieil avocat fameux ». Ce sont encore des « sergents » que rencontrent les brigands et non plus le

²⁸⁷ « *Mille cinquecento scudi* », dans *La Gostanza*.

²⁸⁸ Dans cette pièce, où la monnaie est française, le Baron dit à Bel-acueil que le père de Lucelle fait « valoir son bien six vingts mil francz » (I, 1). Plus loin, Cappony vient de recevoir « neuf mil escuz » de « Messire Paulle » (I, 4).

²⁸⁹ Rodomont doit par exemple « deux cens escus » (III, 2) au marchand Thomas.

« *barigello* » italien. La monnaie française, comme dans la pièce des *Esprits*, remplace celle de l'*Aridosia*. Ainsi il n'est plus question de « *giuli* » mais de « testons ». Madeleine Lazard voit dans ces modifications autant de preuves qui viseraient à démontrer que « notre auteur a voulu faire naître un théâtre français *bourgeois* »²⁹⁰.

Système de mesure du temps

La naturalisation des pièces concerne également le système de mesure du temps, que Larivey, de manière générale, prend soin d'adapter à la réalité française bien différente de celle d'outre-monts²⁹¹. En effet, remarque Luigia Zilli, « au XVI^e siècle le commencement du jour était fixé différemment selon les pays. Alors que le jour naturel et la nuit étaient pareillement divisées en 12 heures chacun, dans le système italique les heures étaient comptées à partir du coucher (et du lever) du soleil, alors que dans le système français elles étaient comptées à partir de minuit (et de midi) »²⁹². Ainsi, l'affirmation de Fabbrizio « *sono vicine le 4 ore* » (*La Vedova*, III, 15) devient-elle, dans *La Vefve* : « il sera tantost dix heures » (Alexandre, III, 8).

De même, dans *Les Escolliers*, la réplique d'Anastase « Si je ne me trompe, j'ay comté cinq heures à l'orloge qui a tantost sonné, de mode qu'il est entre cinq et six bien avant » (IV, 1) est une adaptation de l'italien « *Se io non presi errore al contar quelle che un pezzo fa sonarono, furono le ventidue ore, di modo che le ventitrè sono vicine* » (*La Cecca*, IV, 1). Plus loin, notre Champenois remplace l'italien « *Debb'essere a ogni modo intorno a sei, o sett'ore* » (*La Cecca*, V, 6), par : « Je pense qu'il est bien pres de dix heures » (V, 6).

La nourriture et les vins

Dans *La Vefve*, même les mets et les vins deviennent français, comme en témoigne le récit que Gourdin fait du banquet auquel il a été convié chez d'Ambroise (II, 6)²⁹³. La description quasi rabelaisienne qu'il en fait trahit l'importance de la nourriture et du vin pour l'écornifleur et permet à l'auteur, qui surenchérit sur son modèle, d'évoquer la bonne gastronomie de France.

Ingluvio – *Noi havemmo al principio un pollastro in guazzetto, e la nostra quaglietta per uno, dappoi venne un gallo d'India tanto trito, che gl'haveva gli ossi teneri come costole di cavolo, e frecciato tutto di gherofani; dopo ne venne un brodo poltriglio col cavolo capuzzo in un piatto così grande, dentrovi vitella, capponi, starne, pernici, e colombelle, che sfumava un'odore da suogliare l'appetito à una grvida suogliata di poi un capretto arrosto*

²⁹⁰ M. Lazard « Introduction », in P. de Larivey, *Le Laquais*, éd. Lazard et L. Zilli, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1987, p. 43.

²⁹¹ *Le Morfondu* fait par exemple exception, mais, comme le souligne L. Zilli, il s'agit là « certainement d'une erreur d'inattention de la part de l'auteur qui, ordinairement [...] est soigneux à adapter le système italique de mesuration du temps au système français » Voir P. de Larivey « Le Morfondu », in *Théâtre complet*, t. II, *op. cit.*, [à paraître].

²⁹² *Ibid.*, [à paraître], note relative au f. 169v^o.

²⁹³ Voir L. Zilli, « Introduction » à *La Vefve*, in P. de Larivey, *Théâtre complet*, t. I, *op. cit.*, pp. 231-232.

pieno di coratelle di capponi, e alla fine un'erbolato, e per fuggello una scatolletta di cotognato di Genovese, pane da Mestri, vini rossi di Milano, e del Friuli, e per bianco greco di Somma (II, 10).

Gourdin – Nous avons d'entrée la fricassée, le poulet en potage, le bizet aux choux, la caille sur l'assiette, et le gros coq d'Inde tout farcy de cloux de giroffle, et si tendre qu'il avoit les os plus douilletz que la coste d'une feuille de chou. Item marchoit apres une grasse poitrine de veau, les chapons, perdrix, levrault, lappereaux en croix, et pigeonneaux qui rendoient une si bonne odeur qu'ils eussent esveillè l'appetit aux plus desgoustez. Pour l'issue nous eusmes popelin, gasteau fueilleté, tarte seiche, force fruitz et de toutes sortes, forces confitures, avec la belle bouette de cotignat de Gennes, bon pain blanc comme la neige, vin blanc de Bar sur Aube et d'Anjou, et claret d'Orleans, et d'Yrancy (II, 6).

Notons que, dans les *Contens*, Nivelet fait lui aussi allusion au vin d'Anjou dans cette réplique : « quant à moy, j'aymerois mieux me donner au travers du corps d'une lance de fougere pleine de bon vin blanc d'Anjou que d'une balle de mousquet ou fauconneau. Et me semble que le pain de munition n'a point si bon goust que le pain de chapitre de Paris » (I, 3), tandis que Saucisson dira plus loin à Eustache qu'il donnera le « meilleur vin bourru de France » (II, 5).

Le Boniface du *Morfondu* évoque les mêmes vins français que Gourdin dans l'extrait de *La Vefve* que nous venons de citer : « je goustay de celuy d'Orleans, je beu de celuy d'Irancy et me remply si bien de ce blanc trouble d'Arbois que j'en suis encor gentil compaignon » (V, 1). Cette insistance sur ces grands vins de l'époque appréciés par la cour de France est tout à la gloire du patrimoine viticole français.

Dans la réplique « Je ne m'en esbahy plus puis que tu es Angevin » (*Le Morfondu*, III, 6), où Lazare traite implicitement Boniface d'ivrogne, Larivey renvoie à un ancien dicton bien français qui « résume de la sorte les qualités de certains types régionaux : “Normand, méchant / Chartrain, villain / Angevin, sac à vin / Nogent, bonnes gens / Vendômois, narquois”. Et on lit dans le *Sermon joyeux de tous les fous* : “Touchant ces sotz Angevins : / Ils ne sont folz que de bons vins”. [...] Larivey est plus explicite dans un autre passage de la pièce (f. 203r^o) [IV, 2], où le même personnage est appelé “viel sac à vin” »²⁹⁴.

Si les vins sont bien francisés, il en va de même pour la nourriture. Dans *Les Jaloux*, il adapte une fois de plus les mets italiens énumérés par le soldat fanfaron à la réalité française : « *Fa, che ti ricordi affare qualche buono intingolo, e a darmi dello arrosto, con sapore di uva, e cosi delle sfogliate alla lombarda : perche queste cose si usano alle tavole de principi, e Marchesi* » (I, 3), devient ainsi : « Regardez à faire quelque bonne fricassée, et que j'aye du rosty avec une sausse ou saupiquet, comme on faict chez les princes et grands seigneurs » (I, 3). S'agit-il de la même saulce verte à laquelle le Cappony de la *Lucelle* – connu pour les grands banquets qu'il organise dans sa demeure –, fait allusion, lorsqu'il dit à Philippin qu'il fait « de fort bons argots de pourceau » (I, 3) ? Le porc est quoi qu'il en soit un met qui fut certainement fort goûté à l'époque, à en croire la réplique de Saucisson des *Contens* : « Je croy

²⁹⁴ P. de Larivey, « Le Morfondu », in *Théâtre complet*, t. II, *op. cit.*, [à paraître], note relative au f. 203r^o.

que vous m'avez ouy dire souvent quand je mange un coq d'Inde ou un cochon de trente-cinq sols, qu'il m'est advis que je casse une noix » (II, 5), et, de manière générale, le rôti. Dans *Les Neapolitaines*, si Gaster suit la servante Beta, c'est parce qu'elle « sent le rost ». Mais Beta le chasse par cette réplique « passez vite chemin, qu'on ne vous donne du rost de Billy : les lardons en sont de bois » (V, 12), dans laquelle l'auteur introduit un jeu sur le double sens de l'expression « rost de Billy », signifiant également les coups de bâtons²⁹⁵.

Les passe-temps

C'est aussi à travers des occupations et jeux tout parisiens que la bourgeoisie française du XVI^e siècle est décrite chez Larivey comme chez Amboise ou Turnèbe. L'allusion au jeu de paume, sport le plus populaire du Moyen Âge à la Renaissance où il connaît un véritable engouement, figure aussi bien dans *Les Neapolitaines* – c'est le jeu auquel s'adonne Augustin, explique Julien à d'Ambroise (II, 5) –, que dans *Les Jaloux*, où la réplique d'Alfonse à Richard « va, je t'attendray en ce prochain jeu de paume » (II, 2) est une adaptation beaucoup plus précise et ancrée dans la réalité de l'époque de Larivey que celle, impersonnelle, du texte italien où est simplement écrit : « *Va, che ti attenderò a casa Disco, ove sono aspettato* ».

Si les personnages se retrouvent avec plaisir pour jouer au trictrac (*Les Contens*, II, 4 et *Le Fidelle*, II, 7²⁹⁶), le théâtre est l'un des grands divertissements du moment. Dans *Les Jaloux*, à travers la réplique de Vincent « Il y a trois ou quatre mois, que me trouvant aux jeux des Italiens, où certes il y a plaisir, j'adressay ma veue sur une jeune dame, belle par excellence » (I, 1), qui adapte l'italien « *L'anno passato facendosi secondo il costume nostro in Banchi il Polataetti, alquale spettacolo, perche è di grand piacere, anch'io mi trovai, vennermi gli occhi adosso posti ad una leggiadra forestiera allhora di pochi di venuta a stare in Scio* » (I, 1), Larivey « fait allusion aux *Comici dell'Arte*, actifs en France dès 1571, mais dont la popularité bat son plein à partir de 1577, grâce à la troupe des *Gelosi* », note Luigia Zilli avant de souligner que « cette troupe aurait donné sa première représentation publique le 18 mai 1576, dans la salle du Petit-Bourbon, avec un énorme succès. Le texte italien renvoie à un spectacle nommé *Polataetti*, joué sans doute le jour de l'an et dont on ignore la nature »²⁹⁷. Plus loin, notre Champenois renverra à nouveau à ces comédiens italiens dans le monologue où Perrine se demande où elle ira chercher Vincent : « Où le pourray-je trouver ? [...] Chez les Italiens ? pourquoy faire? il y a trop loing. Et puis devant que j'aye esté là, leur comedie sera finie » (III, 2). Cette réplique adapte ici l'italien « *Or ove potrei io trovarlo ? [...] Appresso Disco ? A che fare ?* » (III, 4).

²⁹⁵ Or « Jean de Billy, fut émancipé par son père, le 7 fevrier 1487 et il achêta une rente le 8 fevrier 1489. Il fut abbé de S. Leonard de Ferrieres, au diocèse de Poitiers, et de S. Michel en l'Erm. C'est à lui, au rapport de le Laboureur, qu'on attribue le proverbe du *Rost de Billy*, pour signifier des coups de bâton ; parce qu'étant grand chasseur, il ne les épargnoit pas à ses chiens » (voir *Histoire Généalogique Et Chronologique De La Maison Royale De France, Des Pairs, Grands Officiers de la Couronne et de la Maison du Roy [...]*, t. II, Paris, Compagnie des Libraires, 1726, p. 124).

²⁹⁶ À travers l'allusion « dames rabbattuës », sorte de jeu de trictrac employé, dans le contexte où elle apparaît, au sens figuré. Voir note relative à notre édition du *Fidelle* en appendice.

²⁹⁷ Voir P. de Larivey, « Les Jaloux », in *Théâtre complet*, t. II, *op. cit.*, [à paraître], note relatives à f. 229v^o.

La pièce des *Neapolitaines* présente elle aussi une allusion tout à fait vraisemblable rappelant l'influence de cette troupe à Paris. Gaster conseille en effet à Dieghos d'aller voir la comédie intitulée *Finta moole de Lucilla* représentée par la bande des Jaloux (III, 7) : « Vous n'aurez point faut de passetemps chez les demoiselles, si mieux vous n'aimez aller cy près voir la bande des Jaloux, qui représente aujourd'huy une très belle comedis. J'ay ouy dire que c'est la *Finta Moole de Lucilla* » (III, 7). Nul doute, pour Édouard Fournier, que l'auteur fait référence aux « comédiens d'Italie, *Gli Gelosi* (les jaloux de plaire), que Henri III avait amenés avec lui à Paris, après les avoir eus à ses gages aux états de Blois, depuis le 15 novembre 1576 jusqu'au 1^{er} mars suivant. Il se plaisait fort à leurs représentations »²⁹⁸.

Édouard Fournier indique ne pas avoir trouvé trace de cette comédie²⁹⁹. Mais, d'après nous, à supposer que l'édition originale puisse présenter une erreur de typographie sur « *moole* » qui pourrait avoir malencontreusement substitué « *morte* », le titre *La Finta morte di Lucilla* pourrait être un clin d'œil à la pièce de Louis le Jars qui développe bien le thème de la fausse mort (ou *finta morte*) de Lucelle (francisation de *Lucilla*). Faut-il, à partir de là, déduire que la pièce fut jouée par la bande des Jaloux ? Cela n'est en tout cas pas improbable.

La littérature

Un autre domaine propre à la culture de chaque pays, dans lequel s'inscrivaient les comédies régulières, méritait l'attention de Larivey : celui de la littérature. Lorsque l'on pense aux nombreuses allusions faites aux grands auteurs de l'époque italienne par des auteurs dramatiques tels que Lodovico Dolce, il est tout naturel de constater que les modifications effectuées par notre Champenois renvoient à un contexte littéraire bien français. Elles étaient essentielles à la bonne francisation des comédies transalpines. Le public aurait eu peine à croire à une intrigue purement française si on lui avait servi une comédie aux résurgences culturelles italiennes ! C'est pourquoi dans *Le Laquais*, Larivey supprime la discussion que Flamminio et le pédant avaient au sujet du vers de Pétrarque à la scène 4 de l'acte I. Modesto Amato explique cela en raison du grand soin de Larivey « de ne pas introduire dans sa comédie tout ce qui a rapport à l'Italie »³⁰⁰. Certes, surtout si l'on tient compte du dessein de l'auteur qui œuvrait toujours au service de la plus grande vraisemblance possible. Il visait à faire croire à son public à une intrigue ancrée dans un contexte français que rien ne devait trahir, pas même les quelques allusions culturelles qui étaient disséminées dans le texte original. Dans cette même intention, lorsqu'il ne retranche pas, Larivey remplace en francisant. Ainsi, dans le *Ragazzo* (II, 2), alors que le Ciacco de Dolce se compare à Bembo, le maquereau Thomas de Larivey, lui, s'exprime en ce début de scène en tournant joliment le vers et en répondant lui-même à sa question de rhétorique « Suis-je pas bon poète ? », un « Oy, par Dieu, et si jamais je ne me suis alambiqué le cerveau à lire en Ronsard, Baïf, et

²⁹⁸ Voir Fr. d'Amboise, « Les Neapolitaines », in *Le Theatre Français au XVI^e et au XVII^e siècle*, éd. É. Fournier, *op. cit.*, note 1, p. 394.

²⁹⁹ « Nous n'avons, dit-il, pas trouvé cette pièce parmi celles de la *Commedia del arte* de ce temps-là, dont le comédient Flavio recueillit les scenarii en 1611 : *Il teatro delle favolle representative...*, in-4^o ». Voir *ibid.*, note 2, p. 394.

³⁰⁰ M. Amato, *La Comédie italienne dans le théâtre de Pierre Larivey*, Girgenti, Typ. Dima & di Caro, 1909.

autres qui composent à leur mode, et moy à la mienne », où apparaissent les noms de deux grandes étoiles du groupe de la Pléiade.

Madeleine Lazard fait une observation intéressante en remarquant que l'attitude de Larivey à « l'égard des citations littéraires est tout à fait opposée à celle de son modèle. Dolce se complait dans sa culture, dit-elle, qui est celle de son public. Larivey s'adresse à une autre couche sociale, et il ne l'oublie jamais. Parmi les nombreuses citations du *Ragazzo* il ne garde qu'un renvoi à Sannazar et à l'Arioste, et il ajoute une allusion à Ronsard et à Baïf. La référence culturelle est une richesse de seigneur, elle ne s'insère avec justesse que dans un dialogue élégant, un peu aérien, bien construit, comme celui de Dolce. Le dialogue de Larivey est commandé par un autre but et répond à des règles syntaxiques différentes »³⁰¹. C'est donc probablement pour cette raison que Larivey se permet quelques suppressions, comme nous l'avons vu plus haut au sujet de cette comédie.

La Constance offre encore un bel exemple de transposition réussie. Au début de la scène 4 de l'acte II, Fidence fait l'éloge d'Elisabeth pour laquelle il éprouve une véritable passion amoureuse. Son discours, comme une longue envolée lyrique où l'on sent presque le pathos du mal d'aimer, ne peut tout de même que trahir l'ascendance d'un Pétrarque que Larivey aurait conservée. Les érudits connaissaient bien cet auteur italien et ont parfois suivi son modèle pour leurs compositions poétiques. Nous pensons aux sonnets de Ronsard, au groupe de la Pléiade influencé par le pétrarquisme. C'est pourquoi le Fidence français peut se permettre lui aussi l'usage de métaphores-clichés comme l'image de la dame soleil, le motif du regard foudroyant d'Elisabeth, et exprimer de manière hyperbolique sa douleur d'aimer :

Fidence – Mais pourquoy sitost s'est retiré de mes yeux le soleil qui donne jour à ma vie, ma gentille dame Elisabeth ? Quel remède y a-il ? [...] Il me semble y avoir plus de mil ans que je n'ay repeu mon cœur ny mes yeux affamez de l'ambrosie et très doux nectar que distillent en moy les plus divins flambeaux de ma très belle deesse, lesquels ont force et puissance d'arrester le soleil, de faire mouvoir les montaignes, de brider le cours des rivières, et de changer (comme faisoit Méduse) les hommes en pierres dures (II, 4).

L'évocation de Méduse montre la large place accordée aux références mythologiques à valeur ornementale. Aussi la toute puissance des yeux de la dame provoque-t-elle une série de transformations à l'image des *Métamorphoses* d'Ovide. Ronsard ayant favorisé la diffusion du pétrarquisme en France, Larivey n'était pas obligé de modifier le discours de ce personnage parlant « à la manière de ». On ne s'étonnera donc pas qu'à la suite de cette tirade amoureuse Fidence ajoute, en citant les deux célèbres auteurs français de la Pléiade que sont Ronsard et Du Bellay :

Fidence – au moins, qu'elle ouyst ces miens tant doux propos, parce que par là elle cognoistroit que l'esprit de Ronsard et de Du Bellay, par la grace de ses estincellans yeux, font en mon estomac une fontaine de très éloquente eloquence. C'est pourquoy elle sera par

³⁰¹ M. Lazard, « Introduction », in P. de Larivey, *Le Laquais*, éd. M. Lazard et L. Zilli, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1987, p. 44.

moy quasi une nouvelle Cassandre, et une autre Olive, par mon
stil très célèbre... (II, 4).

En substituant Ronsard et Du Bellay à Pétrarque et Boccace, Larivey prouve ainsi que la France possède des auteurs de renom dotés d'un talent comparable aux génies de la littérature italienne³⁰². Cassandre et Olive remplacent dans une suite logique Laura et Fiammetta, toujours en restant fidèle à l'esprit pétrarquiste qui domine ce passage. Dans la même scène 4 de l'acte II, Du Bellay, Ronsard, Baïf, Belleau substituent toutes les allusions possibles à l'Italie du XV^e et XVI^e siècle : Fidenzio fait ici référence à de célèbres poèmes chevaleresques italiens du XV^e et du XVI^e siècle³⁰³.

Fidenzio – *Audi Blasio, per poter meglio contare questi miei felicissimi amori in toscano, non voglio per un pezzo altro studiare, che le regole di cantalizio, l'Ancroia, la Trebisonda, la Spagna, il Danese, e gli'altri così fatti celeberrimi Poeti Toscani (La Gostanza, II, 4).*

Fidence – Escoute, Blaise, pour mieux te raconter ces miennes amours en françoys, je ne veux pas beaucoup estudier aux livres d'Amadis, en du Bellay, de l'Excellence de la langue françoise, ny encores en Ronsard, Baïf, Belleau, Desportes et autres (*La Constance, II, 4*).

Dans la même comédie, Larivey efface plus loin le nom d'un poète italien et choisit de ne pas lui trouver d'équivalent français.

Fidenzio – *Dicique beatum. Ante obitum nemo, supremaque ; funera potest. E come disse il Burchiello, per dirlo fiorentinamente. Inanzi al di dell'ultima partita, hom beato chiamar non si conviene. Non haveva tre mesi sono, tutta Hetruria ne casa, ne famiglia piu felice di questa, e hoggi. Ò celum, ò terra, ò mare (IV, 4).*³⁰⁴

Fidence – *Dicique beatum ante obitum supremaque funera potest, et comme dict le poète françois, Aucun heureux dire ne se peut pas Devant le jour de son futur trespas. Il n'y a pas trois mois que la Champagne n'eut une famille plus heureuse que ceste-cy, et aujourd'huy ! ò coelum, o terra, o mare ! (IV, 4).*

Mieux connu sous le nom de Burchiello, Domenico di Giovanni (1404-1149) est un grand poète du XV^e siècle célèbre surtout pour le langage absurde qu'il utilise dans ses sonnets. Ces derniers sont composés selon une structure illogique, et certains s'opposent fortement à la tradition pétrarquiste. Une fois de plus, Larivey a bien raison de supprimer une telle référence à la culture italienne. Le nom de Burchiello devient un simple « poète français ».

³⁰² M. Amato, *La Comédie italienne dans le théâtre de Pierre Larivey*, Girgenti, Typ. Dima & di Caro, 1909, p. 165.

³⁰³ *La Reine Ancroia* est un roman du cycle carolingien. Sa première édition a été publiée à Venise en 1499. Voir également la note en bas de page de P. De Capitani, *op.cit.*, pp. 316-317.

³⁰⁴ C'est nous qui soulignons.

Dans *Le Laquais*, en remplaçant la réplique du Ciacco de Dolce « *Se la figliuola fosse l'Ancroia e la madre la fata Morgana* » (*Il Ragazzo*, I, 3), par celle de Thomas « Si elle estoit fille d'Alastraxerée ou d'Urgande la descogneau, vous l'auriez ayant bourse plaine » (*Le Laquais*, I, 2), Larivey « adapte ses références à la culture française, les tirant toutes les deux des *Amadis de Gaule* »³⁰⁵. Il rappelle ainsi l'importance de ce roman de chevalerie qui a fait d'Amadis le véritable héros littéraire modèle des élites « chevaleresques » françaises du XVI^e siècle. S'interrogeant sur les raisons d'un tel succès, qui relègue les grands chevaliers arthuriens (tels Perceval, Gauvain, Lancelot) au second plan, Dietmar Rieger note qu'Amadis est en effet un « nouveau personnage réunissant en lui toutes les vertus des grands héros du Moyen Âge tout en en éliminant les vices, et qui par là, se relevant tel un phénix de ses cendres, surpassait par son éclat la tradition qui toutefois demeurait présente en filigrane »³⁰⁶. Le même souvenir littéraire figure dans *Les Jaloux*, où la réplique de Mathieu, qui déclare, à propos du vantard Fierabras : « Cestuy cy ne conte jamais que des miracles, et est si sot qu'il pense estre un autre Amadis de Gaule » (III, 4), est l'adaptation de l'italien « *Costui non dice mai se non miracoli, e riesce uno sciocco, credendo farsi stimare Orlando dal quartiere* » (III, 5).

Dans la *Lucelle*, la réplique de Philippin « C'estoit le plus beau amadiseux qui fust au monde. Il jouoit bien du frain, fran, fran. C'estoit un damoiseau » (IV, 4), fait d'Ascagne, amant courtois, fidèle, vertueux, de haute extraction, mais que Fortune a fait tomber en disgrâce, un autre Amadis.

Dans *Les Contens*, outre une allusion aux chevaliers de la Table ronde (V, 5), la mention des romans chevaleresques les plus gouttés à l'époque passe par les propos fanfarons de Rodomont, qui au plaisir des armes mêle celui des lettres. Évoquant le « désespoir du beau Tenebreux, les preuves de Florisel, les combats d'Agésilan, les folies de Roland et autres semblables », il fait ainsi de « Cesar ou Charlemagne », « Perceforest, Amadis de Gaule, Palmerin d'Olive, Roland le furieux et autres romans » des modèles qu'il peut surpasser : « l'amour qui me brusle me feroit entreprendre non de conquerir une Isle Ferme, de tuer un Cavalion ou un Endriague, mais d'assaillir une armée de cent mil hommes, voire toutes les forces du Turc, du Sophy et du Grand Can de Tartarie quand elle seroient ensemble » (II, 4). Mais ces lectures ne sont pas réservées qu'aux soldats. Aussi, cette réplique par laquelle Louyse vante les qualités de Geneviefve fait-elle une peinture réaliste des mœurs des jeunes filles de l'époque de Turnèbe, lesquelles s'adonnaient vraisemblablement à cette littérature et, à travers elle, à l'amour en général, au détriment de la religion : « au lieu de lire dans les livres d'Amadis, de Ronsard et de Desportes, elle ne fait que de dire ses heures ou prier Dieu » (III, 7).

Dans cette réplique du Fierabras des *Jaloux* « Mais si une fois je luy fais essayer ceste cy, plus tranchante que Flamberge, ou Durandal, je le fendray jusques à l'estomach » (V, 6), on remarque que « Flamberge » et « Durandal » traduisent l'italien « *Fusberta e Durindana* »

³⁰⁵ P. de Larivey, « Le Laquais », in *Théâtre complet*, t. I, *op. cit.*, note 1, p. 75.

³⁰⁶ D. Rieger, « De Charlemagne à Amadis », in *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* [En ligne], 22 | 2011, mis en ligne le 01 décembre 2014, consulté le 29 mai 2017. URL : <http://crm.revues.org/12634> ; DOI : 10.4000/crm.12634

(V, 11) qui renvoient à *L'Orlando furioso* de l'Arioste. Luigia Zilli explique que « Larivey peut garder le double renvoi littéraire à bon escient, car Flamberge est aussi le nom de l'épée de Renaut de Montauban, dans le roman de chevalerie consacré aux *quatre Fils Aymon* (*La chanson des*) et Durandal celui de l'épée de Roland, dans *La Chanson de Roland* »³⁰⁷. « Et quand vous sçaurez dont elle est venue, vous ne vous en estonnerez pas fort, d'autant qu'elle a esté faite en Damas par le mesme ouvrier qui forgea Durendal et Flamberge », s'exclame le Rodomont des *Contens* de Turnèbe (IV, 2). Nous avons le même cas de figure dans *Les Jaloux*, où l'expression « il fait du Roland » (III, 6), signifiant « menacer », « faire le vaillant »³⁰⁸ par laquelle Larivey remplace l'italien « *ei brav'anche* » (*Gelosia*, III, 11) peut évoquer autant la *Chanson de Roland* que l'*Orlando furioso*.

La réplique suivante du *Morfondu* réunit quant à elle deux références littéraires : « Je ne sçay comme autrement faire si je n'avoy l'anneau d'Angelique, ou l'elitropie qui rend les personnes invisibles » (II, 4), traduction littérale du texte italien correspondant. L'anneau d'Angélique renvoie à l'*Orlando furioso*, poème épique de l'Arioste, [...] traduit dès 1544 par Jean Martin et publié à Lyon, par [...] Sulpice Sebon, sous le titre *Roland furieux* »³⁰⁹, tandis que l'« elitropie » fait allusion au *Décameron* de Boccace (VIII, 3), dans lequel « Calandrin croit être devenu invisible par le pouvoir de la pierre appelée héliotrope. Rappelons que la première traduction française, due à Antoine Le Maçon, est publiée à Paris en 1545 sous le titre *Le Decameron de Messire Jehan Boccace* »³¹⁰. Dans le cas de cette affirmation de Gillette : « Gillette est plus vailante que Roland le furieux » (*Les Escolliers*, V, 10), adaptation de l'italien « *la Cecca è piu valente ch'Orlando, e piu d'assai che'l Secento* » (V, 10), Larivey explicite même le renvoi à l'*Orlando furioso*. Mais cela ne pose pas de problème, puisque L'Arioste « reprend, pour le continuer, le travail entrepris par Matteo Maria Boiardo, son prédécesseur [...] [*lequel*] réalise la synthèse des romans de chevalerie du cycle du roi Arthur et les chansons de geste du cycle de Charlemagne. Sur le plan de la trame narrative également, l'Arioste se présente dans la continuité de Boiardo : le Roland furieux commence là où Boiardo avait laissé inachevé son Roland amoureux »³¹¹. Ce n'est donc pas un hasard si Larivey maintient ce genre d'éléments, les allusions de l'*Orlando furioso* faisant tout de suite écho à la culture française³¹².

Privilégiant les références culturelles de son pays, Larivey ne manque pas d'égrener dans ses pièces nombre de renvois à un contexte bien français qui passe par des réminiscences littéraires.

Dans *La Vefve*, l'italien « *Questo vi faccia certo, che la colpa è tutta sua. ve se la poltrona ha saputo ordirla. oh io n'ho che dispiacere* » est de fait remplacée par la réplique de

³⁰⁷ P. de Larivey, « Les Jaloux », in *Théâtre complet*, t. II, *op. cit.*, [à paraître], note relative au f. 274v^o.

³⁰⁸ P. de Larivey, « Le Morfondu », in *Théâtre complet*, t. II, *op. cit.*, [à paraître], note relative au f. 200v^o.

³⁰⁹ *Ibid.*, [à paraître], note relative au f. 185v^o.

³¹⁰ *Ibidem.*

³¹¹ F. Eouzan, « L'hôtellerie dans le *Roland furieux* : repos des guerriers ou coulisse de la narration ? », in *Cahiers d'études romanes*, 17, 2007, p. 185.

³¹² « Les Italiens avaient illustré leur propre langue en imitant les poètes français du Moyen Âge ; les Français de 1550 pouvaient illustrer leur langue en imitant les formes mises au point par les poètes italiens... » (J. Balsamo, *Les Rencontres des Muses. Italianisme et anti-italianisme dans les lettres françaises de la fin du XVI^e siècle*, Genève-Paris, Slatkine, 1992, p. 86).

Gourdin « Je vous assure que toute la faute vient d'elle. Voyez si la vilaine a bien sçeu jouer son patelin, of que j'en suis fasché ! », dans laquelle l'expression « jouer son patelin » qu'invente Larivey et qui signifie « *jouer un tour à la façon de Patelin*, prouve que la renommée de la *Farce de Maître Patelin* est encore bien vivante »³¹³.

En traduisant l'italien « *egli è Senese, che sempre vogliono il giambo d'altrui* » (*La Gelosia*, III, 11), par « Ne vous en ebaïsez, Jean, il est des copieux de la flesche qui ne font que se gabber d'autrui » (*Le Morfondu*, III, 6), nous remarquons que, « Pour adapter l'idée de raillerie aux coordonnées culturelles de son public, Larivey a recours à l'expression "copieux de la flesche". Il s'agit là d'un souvenir des *Nouvelles Récréations* de B. Des Périers, dont les contes 23 (*De Maistre Pierre Faïfeu*, [...]. *Et des Copieux de la Flesche en Anjou*) et 26 (*Des Copieux de la Flesche en Anjou*, [...]) mettent en scène des histoires de railleries faites et subies par ces "Copieux" [...] du village de la Flèche, en Anjou »³¹⁴, souvenir d'autant plus intéressant que de telles références à des œuvres narratives servent à asseoir ces pièces sur un socle littéraire bien français.

Dans *Les Jaloux*, « Larivey agrmente son texte en y introduisant une comparaison avec le roi Ragot (IV, 2) »³¹⁵. « Il me semble que c'est la despouille d'un chevalier du roy Ragot » (IV, 2) adapte ainsi l'italien « *Parmi una carpia da furbo marcone* » (IV, 2). Louis Le Jars avait lui aussi déjà fait allusion à ce personnage du XVI^e siècle qui inspira Noël du Fail pour ses *Propos rustiques* – dont l'édition lyonnaise de 1576 s'intitule : *Les ruses et fineses de Ragot, jadis capitaine des gueux de l'Hostière et de ses successeurs, etc.* –, à travers les propos moqueurs que Philippin adressaient à Ascagne : « Ha il se peut faire que ton père ayt esté Lieutenant general du venerable Ragot, jadis colonnel et commandant à tous les Gueux du royaume de France » (*Lucelle*, IV, 4)³¹⁶.

De la même manière, Amboise glisse lui aussi dans son texte des références littéraires bien françaises, telles que le *Roman de la Rose* (V, 9) ou, à travers la réplique de Gaster à Dieghos « Il vous faudroit le cheval de Pacolet » (V, 10), un « souvenir du roman de *Valentin et Orson*, où Pacolet monte un cheval de bois qui en un moment le transporte à mille lieues de distance »³¹⁷. Notons que ce cheval magique, volant et très rapide, du nain Pacolet figure chez Rabelais³¹⁸ et Ronsard³¹⁹. On ne sera pas étonné que la réponse du fanfaron espagnol « Que n'ay-je des aesles pour y voler ! le Pegase de Bellerofon ou l'hipogrife d'Astolfe pour m'y porter ! Une heure me semble un siècle » renvoie quant à elle au modèle italien de l'*Orlando*

³¹³ P. de Larivey, « La Vefve », in *Théâtre complet*, t. I, *op. cit.*, note 1, p. 356.

³¹⁴ Pour plus de détails, voir P. de Larivey, « Le Morfondu », *Théâtre complet*, t. II, *op. cit.*, [à paraître], note relative au f. 200v^o.

³¹⁵ L. Zilli, « Introduction » aux *Jaloux*, in *Théâtre complet*, t. II, *op. cit.*, [à paraître].

³¹⁶ Voir aussi *ibid.*, [à paraître], note relative au f. 260r^o. (C'est à la fois une allusion culturelle et historique, voir partie relative au contexte historique).

³¹⁷ Fr. d'Amboise « Les Neapolitaines », in *Le Théâtre français au XVI^e et au XVII^e siècle*, éd. É. Fournier, *op. cit.*, note 1, p. 424.

³¹⁸ Pantagruel, livre II, chap. 24 (Fr. Rabelais, *Œuvres. Édition variorum*, éd. Ch. Esmangart et Eloi Johanneau, vol. 1, Paris, Dalibon, 1823, p. 12).

³¹⁹ Poème intitulé « L'ombre du cheval », Ronsard, *œuvres complètes*, éd. de La Pléiade, t. II, p. 374.

furioso de l'Arioste³²⁰. Il est intéressant de souligner que dans la *Lucelle*, c'est pour échapper à la mort que Cappony souhaite s'enfuir sur son cheval d'Espagne (V, 3).

À côté de ces références littéraires en figurent d'autres qui appartiennent plus généralement à la culture et à tradition populaire française, à l'instar de l'expression du *Laquais* « O quelle belle teste à faire la marotte » (IV, 4) adaptée de l'italien « *Oh che bella fronte di pazzo !* » (IV, 5). « La marotte était un bâton au bout duquel était une tête grotesque, coiffée d'un capuchon garni de grelots, qui était l'attribut de la Folie, mais aussi des Princes des sots », note L. Zilli³²¹.

Dans cette réplique « Qui diable est ce Racca, ce doibt estre quelque Polonnois » (I, 4) où Valere s'interroge sur le sens du mot *Racca* que vient de prononcer le pédant Lucian, « Larivey remplace « *parola ebraica* » du texte italien (I, 5) par une allusion plus proche de la culture de son temps. La Pologne était en effet à la mode en France, depuis qu'en 1573 Henri d'Anjou en avait été nommé roi. En choisissant cette nationalité, notre auteur songe sans doute aux difficultés linguistiques qu'il a dû rencontrer lors de son voyage en Pologne » précise encore Luigia Zilli³²².

Dans *Les Tromperies*, c'est le même procédé d'adaptation à la réalité française de son époque qui justifie la substitution des noms de capitaines italiens par des noms bien français.

Capitano – *Ma andiamo a cercare il Capitano Cotica, Cecone, Cattabriga, Candeletta, Lazaro, Cacamaglia, Braccioforte e gli altri amici* (IV, 3).

Capitaine – Allons chercher le capitaine Tailbras, le capitaine Brisecuisse, Brafort, Cachemaille, Pinçargent, Grippetout et mes autres amis (IV, 2).

L'évocation de Taillebras parle davantage au public qu'un Cecone ou un Candeletta, puisque c'est le nom du fameux capitaine fanfaron héros de la comédie du *Brave* de Jean-Antoine de Baïf, publiée en 1562.

Poursuivons avec l'exemple de *La Constance*, riche en allusions renvoyant à la réalité française, pour observer la modification faite par Larivey lorsqu'il doit trouver un équivalent au nom italien de Cecco d'Ascoli. À la scène 7 de l'acte III, le pédant Fidence est convaincu qu'il vient d'être la victime d'un diable qui l'aurait attaqué, ligoté avant de l'humilier en exposant ses parties honteuses à la vue de Madame Constance et de ses dames. Alors qu'il achève en disant à son serviteur Blaise de partir et de prendre « accointance des diables », celui-ci répond :

Blaise – Je vous dy dès le commencement que, si n'estiez duit et expert en ces affaires, que ne vous y embrouillassiez point, et vous me distes que en sçaviez plus que jamais en ceste renommée science n'en sceurent Agrippa, P. de Abano, Arnaut de Villeneuve, Arbatel, Cardan et autres. Or tout se porte bien : ne sçavez vous pas que ces choses ne sont convenables au chrestien ? Et si on

³²⁰ D'après Littré (*Dictionnaire*), l'hipogriffe est un « Monstre fabuleux ailé, moitié cheval et moitié griffon, célébré par l'Arioste qui s'en servit pour conduire Astolphe dans la lune ».

³²¹ P. de Larivey, « Le Laquais », in *Théâtre complet*, t. I, *op. cit.*, note 4, p. 190.

³²² *Ibid.*, note 1, p. 93. Voir notre biographie sur Pierre de Larivey.

sçavoit que vous vous en meslez, vous seriez bruslé tout vif (III, 7).

Biago, dans la pièce originale de Girolamo Razzi, rapportait que Fidenzio avait prétendu en savoir plus long que : « *Cecco d'Ascoli, o se altro è stato in queste sciocchezze più famoso* »³²³. Dans le colloque de 1991, Richard Cooper constate que « Larivey a bien rendu le sentiment du valet italien sauf pour ce qui est de la liste des démonologues »³²⁴. Ce nom italien n'interpelait probablement pas le public du chanoine et il a eu raison de le supprimer. Mais il est singulier de remarquer qu'au lieu de remplacer simplement le nom de Cecco d'Ascoli³²⁵ par un équivalent français, « Larivey sort toute une kyrielle de noms des plus célèbres autorités européennes sur la magie et qui en disent long sur les connaissances du Champenois »³²⁶. Larivey était donc parfaitement informé en la matière et Richard Cooper nous le démontre bien par les arguments suivants : « le fait qu'il cite Agrippa à côté de Petrus de Abano et d'Arbatel, auteur du traité *De magia veterum*, laisse supposer qu'il connaissait les éditions des œuvres d'Agrippa qui renferment des écrits de Petrus et d'Arbatel. Le fait qu'il cite du même coup le nom d'Arnaldus de Villa Nova laisse supposer qu'il connaissait les éditions de ses œuvres qui comportaient un traité de Petrus d'Abano. Quant à Cardan, son nom était très connu en France, grâce aux éditions en latin et en français de son livre *De la subtilité* ». Notre chanoine n'était donc pas étranger à tout ce qui touchait à la magie et il est parfaitement apte à trouver un équivalent plausible et concret au nom de Cecco d'Ascoli. Par ailleurs, la mise en garde de Blaise correspond au risque bien réel du bûcher auquel sont bien souvent destinés les auteurs accusés de sorcellerie.

Mode et beauté

L'effet de réel passe également par les nombreuses références aux mœurs françaises comme les habitudes vestimentaires, la vogue des fards.

Bien qu'il y aurait encore fort à dire des tenues vestimentaires ou des fards qui sont évoqués par Amboise, Turnèbe ou Larivey et rendent compte d'un véritable phénomène de société, nous nous limiterons aux considérations suivantes.

Dans *Les Neapolitaines*, le dialogue entre Beta et Gaster (II, 1) est l'occasion de confronter la culture italienne à la culture française en matière de beauté. Convaincu que Beta connaît les secrets du fard, Gaster lui demande la recette qui fait qu'« une femme de cinquante

³²³ G. Razzi, *La Gostanza*, Florence, Giunti, 1565, p. 62.

³²⁴ R. Cooper, « Pierre de Larivey astrophile », in *Pierre de Larivey (1541-1619), Champenois, chanoine, traducteur, auteur de comédies et astrologue*, sous la direction d'Y. Bellenger, Paris, Klincksieck, 1993, p. 100.

³²⁵ Francesco Stabili di Simeone, Cecco d'Ascoli, naît à Ascoli après 1269 et meurt à Florence le 16 septembre 1327, brûlé comme relaps par l'Inquisition florentine. Ce philosophe, compilateur scientifique, esprit universel, enseigne l'astrologie à Bologne où il y expliqua, entre autres, l'horoscope de Jésus. Ses prédictions lui valent une certaine renommée en tant qu'astrologue mais une prophétie malencontreuse lui vaudra la disgrâce. À Bologne, il commente la *Sphoera* de Sacrabosco à partir de laquelle il défend certaines idées mal vues par l'Inquisition. Après son abjuration en 1324, il poursuit son enseignement à Florence et y publie ses ouvrages censurés et son poème *l'Acerba* où sont exposées ses doctrines. Choquant plusieurs fois la morale chrétienne, la haine que lui vouent l'évêque d'Adversa et le philosophe Dino del Garbo conduira ce grand poète astrologue au bûcher, accusé d'hérésie et de sortilèges. Voir J. Français. *L'Église et la sorcellerie*, E. Nourry, Paris, 1910, p. 31.

³²⁶ R. Cooper, « Pierre de Larivey astrophile », in *op. cit.*, p. 100.

ou soixante ans par le moyen de certaines *drogues*, s'acoustrera si bien qu'elle semblera n'en avoir vingt cinq, tant elle se montrera belle et fresche », car, dit-il, « on commence fort à se sublimer en France » (II, 1)³²⁷. À l'époque, les fards contenaient sublimé commun. Or celui-ci, « qui se fait avec du sel ammoniac et du vitriol est un poison violent »³²⁸. « Se sublimer » devient ainsi synonyme de « se farder ». Mais, contrairement à la Raphaella du *Dialogo della bella creanza delle donne* de Piccolomini et à la Meduse du *Fidelle*, la servante semble tout ignorer de cette « poudre d'oribus » et va jusqu'à remettre, d'une certaine manière, en question sa notoriété en affirmant : « Ce ne sont que toutes bayes ; c'est seulement l'air du païs qui fait cela » (II, 1). Dans *Le Fidelle*, c'est Beatrice qui demande à la sorcière Meduse de lui apprendre à faire du fard (II, 10). Turnèbe quant à lui dénonce très explicitement l'emploi que les femmes de son époque font du fard, à travers la longue réplique dans laquelle Eustache explique que « cela [fard] les rend ridées comme vieil cordouan, ou plutost comme vieilles bottes mal gressées, leur fait tomber les dents, et leur rend l'haleine puante comme un trou punais » (*Les Contens*, II, 2).

Parfois, le texte renseigne sur la tendance vestimentaire des personnages, à l'image de la société de l'époque. Dans *Le Morfondu*, « Les [...] indices sur l'habillement des personnages sont un vieux « cazaquin » (I, 5) et une « callotte doublée de revesche » (I, 5), marques vestimentaires de la folie du vieux Lazare », indique Luigia Zilli³²⁹. Dans *Les Neapolitaines*, Gaster renseigne sur l'accoutrement de Louppes par la question « Mais qui est cestuy-là qui vient avec sa cappe de Bearn ? » (V, 10)³³⁰. La comparaison de cet extrait de *La Vefve* « Et si je n'ay le visage tant beau beau comme ces petits godronnez, qu'on ne sçait s'ils sont femmes ou hommes, ce m'est tout un » (I, 3), est une invention de Larivey³³¹ qui fait probablement allusion aux « mignons » d'Henri III dont L'Estoile critique l'apparence efféminée dans un célèbre texte de l'année 1576³³².

³²⁷ « C'est à l'époque de Catherine de Médicis, quand un nouveau modèle de société de cour s'installe en France, qu'apparaissent les fards. À la même époque, la blancheur du visage étant tenue pour un signe de distinction, les préparations destinées à blanchir le teint se multiplient. La préparation du fard peut reposer sur l'emploi d'une poudre blanche d'origine végétale, minérale, mais aussi métallique (voir Cath. Lanoë, *La poudre et le fard*, p. 30). Nostradamus aussi s'était intéressé aux secrets du maquillage féminin dans un opuscule publié en 1555 et intitulé *Excellent & moult utile opuscule à tous necessaire, qui desirent avoir cognoissance de plusieurs exquisés receptes* » (voir P. de Larivey, « Le Morfondu », *Théâtre complet*, t. II, *op. cit.*, [à paraître], note relative au f. 174v°).

³²⁸ Voir T. Corneille, *Le Dictionnaire des Arts et des Sciences*, Paris, Veuve J.-B. Coignard, J.-B. Coignard, 1694.

³²⁹ Voir L. Zilli, « Introduction » au *Morfondu*, in *Théâtre complet*, t. II, *op. cit.*, [à paraître].

³³⁰ D'après Nicot, la Cape de Bearn « est un habit de gros drap tissu en coytis ou cordeliere, fait de laine grossiere blanche à capuchon, sans manches et long jusques à my-jambe, que les viles personnes, gens de villages portent communément en Bearn dont ladite appellation est prinse, et en Gascoigne, Bardiacus cucullus » (*Thresor de la langue française*, 1606).

³³¹ « *Se bene io non ho il viso così bello bello, non importa* », lit-on dans *La Vedova* de Buonaparte (I, 4).

³³² À l'année 1576, Pierre L'Estoile explique que « Le nom de *Mignons* commença, en ce temps, à trotter par la bouche du peuple, auquel ils estoient fort odieux, tant pour leurs façons de faire qui estoient badines et hautaines, que pour leurs fards et accoustemens effeminés et impudiques, mais surtout pour les dons immenses et liberalités que leur faisoit le Roy, que le peuple avoit opinion estre la cause de leur ruine, encores que la verité fust que telles liberalités, ne pouvans subsister en leur espargne un seul moment, estoient aussitost transmises au peuple qu'est l'eau par un conduit. Ces beaux Mignons portoient leurs cheveux languets, frisés et refrisés par artifice, remontans par-dessus leurs petits bonnets de velours, comme font les putains du bordeau, et leurs fraises

Par toutes ces transformations conscientes, notre Champenois recherche au travers de leurs effets à toucher le public. C'est à lui et de lui qu'il veut avant tout parler ; aussi se met-il à sa portée en lui présentant une réalité qu'il connaît. Ce souci de réalisme le conduit à procéder à autant de retouches qui sont la suite logique d'une analyse fine au cours de laquelle il sélectionne, supprime, transpose, francise, adapte son modèle italien à la France du XVI^e siècle.

Au-delà de toutes ces considérations et tel que le dit Freeman au sujet de l'adaptation française de *l'Aridosia* de Lorenzino de' Medici – mais c'est une affirmation qui s'applique à l'ensemble des pièces de Larivey –, « outre qu'ils sont d'un style plus savoureux que l'original, ces exemples soulignent une fois de plus que l'action des *Esprits* se déroule en France »³³³. Dans l'ensemble de ses comédies, Larivey ne laisse pas les détails lui échapper, et ces différentes adaptations font de lui un auteur scrupuleux dans la forme tout comme dans le fond. Nous pouvons parler d'une francisation tout à fait réussie, puisqu'il parvient à maintenir l'illusion de comédies à la française. Tout, du décor aux mœurs de sa société, en passant par les personnages qu'il y campe ou les problèmes politiques et historiques qu'ils rencontrent, tout figure justement dans son œuvre, à la place de ce qui se rapportait autrefois à la culture et aux traits d'une œuvre italienne, pour donner l'illusion d'un univers réaliste bien français. Mais il ne s'agit pas là des seules modifications auxquelles se livre Larivey. La francisation était certes une étape nécessaire à la bonne réception de la pièce française, mais les grandes transformations de l'intrigue en constituent une autre, essentielle au sens que notre chanoine veut donner à son théâtre. Ainsi la suppression des personnages, la condensation ou l'amplification de certaines scènes, et les modifications d'ordre moral, sont autant de choix de la part de Larivey qui font tout l'intérêt de ses pièces.

2.3.2. Les grandes modifications de l'intrigue chez Larivey

2.3.2.1. Suppression de personnages

Dans la comédie du *Laquais*, Larivey conserve tous les personnages, à l'exception de celui de l'oncle de Livia (Marie), Monsieur Ascanio, qui fait une brève apparition dans la scène 10 de l'acte III. Nous remarquons une certaine fidélité à *l'Aridosio* concernant les personnages, à part quatre petites suppressions et une transformation qui profite à la comédie de Larivey. Alors que *l'Aridosio* compte seize personnages, dont cinq féminins, *Les Esprits*, eux, n'en ont plus que onze. La scène 5 de l'acte II, où Erminio va au couvent prendre des

de chemises de toiles d'atour empezées et longues de demi pied, de façon qu'à voir leur teste dessus leur fraize, il sembloit que ce fust le chef Saint-Jean dans un plat. Le reste de leurs habillemens faits de mesme : leurs exercices estoient de jouer, blasphemer, sauter, danser, volter, quereller et paillarder, et suivre le Roy partout et en toutes compagnies ; ne faire, ne dire rien que pour lui plaire ; peu soucieux, en effect, de Dieu et de la Vertu, se contentans d'estre en la bonne grace de leur maistre, qu'ils craingnoient et honoroient plus que Dieu. Ce qui donna subject au Poeme suivant, qui fust semé, en ce temps, à Paris, et divulgué partout, sous ce tiltre : *Les Vertus et proprietes des mignons. 1576* » (voir P. de L'Estoile, *Registre-Journal du regne de Henri III*, t. II, éd. M. Lazard et G. Schrenck, Genève, Droz, 1996, pp. 42-43).

³³³ M. J. Freeman, « Introduction », in P. de Larivey, *Les Esprits*, éd. M. J. Freeman. Préface de M. Lazard, Genève, Droz, 1987, p. 27.

nouvelles de sa maîtresse, ayant été supprimée, les deux personnages féminins des religieuses Suor Marietta, et la Monaca alla ruota, disparaissent avec elle. Toujours concernant les rôles féminins, Larivey fait de Livia, autrefois esclave de Ruffo qui intervient au début de la scène 3 de l'acte I et de la scène 3 de l'acte III pour déclamer son amour pour Tiberio, une Féliciane présente sur la scène mais silencieuse. Cette réduction des personnages féminins correspond en fait à une tendance du théâtre de la Renaissance, donnant la primauté aux rôles masculins, ou faisant jouer aux acteurs les rôles féminins lorsque les actrices faisaient défaut. Freeman souligne d'ailleurs que les personnages conservés sont des rôles secondaires, c'est à dire Pasquette (qui apparaît de manière ponctuelle) et Elizabet (qui n'apparaît qu'une fois, à la première scène de l'acte I), qu'aurait pu tenir un seul acteur, et qu'à la rigueur, « on pourrait monter *Les Esprits* avec neuf acteurs »³³⁴. Deux valets sont également supprimés. Il s'agit de Paulino et de 'I Briga, respectivement de la scène 5 et 6 de l'acte IV. Un autre changement relatif aux personnages est celui du prêtre Ser Iacopo. Larivey en fait un sorcier du nom de M. Josse, lequel permet à notre chanoine de ne pas faire des choses saintes l'objet d'une satire présente chez Lorenzino. Avec M. Josse, les pieux exorcismes avec patenôtres, croix et eau bénite, sont remplacés par un jargon approprié qui, loin de traduire des bouffonneries, reste respectueux vis-à-vis de l'Église. Nous développerons plus loin cette scène des *Esprits*.

Tout comme pour *Le Morfondu*, où l'auteur supprime le personnage italien de l'« Uomo di mezzo » qui, dans la *Gelosia*, n'intervient que dans six répliques³³⁵, ou pour *Les Jaloux*, où il « ne touche aux personnages que pour réduire le nombre des rôles marginaux »³³⁶, pour *La Vefve*, les changements opérés vont dans le sens d'une simplification. Larivey supprime six des vingt personnages de la pièce italienne, renonçant ainsi à un serviteur, une servante, une nourrice et un groupe de nonnes qui ralentissaient l'action par des dialogues accessoires. En revanche, pour les trois dernières comédies italiennes qu'il adapte, il tend à les garder tous³³⁷. De manière générale, leur nombre varie, allant de onze (*Le Laquais* et *Les Esprits*) à dix-sept dans la seconde série (*Le Fidelle* et *Les Tromperies*). Une bonne moyenne, surtout lorsqu'on sait les suppressions que Larivey est capable de faire, mais aussi lorsqu'on la compare au modèle des Anciens Plaute et Térence, où ils oscillaient entre sept et quinze ; aux farces, qui n'en avaient pas plus de trois ou quatre ; aux auteurs contemporains de Larivey tels Le Loyer, Godard, Jodelle, dont le maximum était de sept ; ou encore aux auteurs dramatiques italiens comme l'Arétin, Piccolomini, Secchi, qui n'avaient pas peur d'en faire jouer jusqu'à une trentaine !³³⁸ À titre comparatif, la *Lucelle* de Louis Le Jars compte dix

³³⁴ Voir Pierre de Larivey, *Les Esprits*, éd. M. J. Freeman. Préface de M. Lazard, Genève, Droz, 1987, p. 30 et note 53, p. 30.

³³⁵ Trois répliques à la scène 8 de l'acte V, deux répliques en V, 9 et une dernière réplique à la scène 10 de l'acte V du texte de *La Gelosia*.

³³⁶ Voir L. Zilli, « Introduction » aux *Jaloux*, in *Théâtre complet*, t. II, *op. cit.*, [à paraître].

³³⁷ La pièce des *Tromperies* représente une exception, faisant passer de 24 à 17 personnages. Larivey supprime en effet certains rôles accessoires tels un notaire et un procureur.

³³⁸ Voir G. Degen, « Une leçon de théâtre : les neuf comédies franco-italiennes de Pierre de Larivey », in *Pierre de Larivey (1541-1619), Champenois, chanoine, traducteur, auteur de comédies et astrologue*. Actes des sixièmes Journées rémoises et troyennes, 25-27 janvier 1991, sous la direction d'Y. Bellenger, Paris, Klincksieck, 1993, p. 18.

personnages, celle des *Neapolitaines* d'Amboise quatorze et celle des *Contens* de Turnèbe dix-huit (dont trois sergents).

Du point de vue de l'intrigue, comme nous l'avons déjà souligné, Larivey ne procède pas à des modifications flagrantes. L'action se déroule de la même manière que son modèle transalpin, selon le schéma des théoriciens Aristote, Evanthius, Donat, jusqu'à la *Poétique* de J. Peletier du Mans (1555), J. C. Scaliger (1561) et Vauquelin de la Fresnaye (1605), à savoir : « protaxe » (l'exposition), « l'épîtase » (le paroxysme du conflit), et la « catastrophe » (soudaine conversion des choses en mieux), avant laquelle Scaliger insère une « catastase » ou pente des conséquences conduisant au dénouement. Notre auteur pourtant apporte parfois quelques légères modifications de l'ordre de l'adaptation et du remaniement des scènes de l'original. Nous notons deux types de changements : l'un participe du procédé de la condensation, et l'autre de l'ordre moral.

2.3.2.2. Procédé de condensation

Il est intéressant de se pencher sur la manière dont notre auteur reçoit la comédie italienne. S'il lui reprend de nombreux éléments, il n'en demeure pas moins qu'il n'a aucun scrupule à y apporter tous les changements qu'il juge nécessaires. Nous avons vu qu'un premier grand procédé touchait à la matière elle-même et francisait la moindre donnée ayant comme référent l'Italie. Lieux, personnages, histoire, culture, etc. Larivey transpose adroitement l'action dans la société française de son siècle, donnant ainsi à son spectateur ou lecteur l'illusion d'une réalité vraisemblable. Voyons maintenant ce qu'il en est de la structure des pièces italiennes, de l'organisation et de l'agencement des scènes. Pouvons-nous dire que l'auteur se contente de suivre son modèle ? Regardons comment il s'y prend grâce à une analyse comparative du découpage dramatique de ses comédies.

À commencer par *Le Laquais*, nous pouvons dire que notre Champenois se veut plutôt fidèle au *Ragazzo* de Dolce et respecte la *dispositio* originale si l'on excepte les deux scènes 7 et 13 de l'acte III et certains passages de la scène finale de la pièce qu'il lui retranche. Ces suppressions s'expliquent par un souci de clarté et de dynamique de l'action, la scène 7 n'étant pas indispensable à son bon déroulement, et la scène 13 faisant l'objet du monologue du personnage de Messer Ascanio, qui y fait sa première apparition, utile à rien d'autre qu'à ralentir le cheminement de l'intrigue. Dans cette comédie, nous remarquerons que Larivey emploie le procédé de la condensation pour arriver à un discours plus vif, rythmé, et probablement plus logique et organisé que celui de son modèle italien. Il s'agit pour cela de réduire le nombre de scènes à l'intérieur de chaque acte. Aussi Larivey, qui contrairement à Dolce ne suit plus la règle du découpage des scènes suivant l'entrée et la sortie des personnages, se permet-il d'en regrouper plusieurs. Prenons l'exemple de la scène 6 de l'acte III, qui n'est autre que la fusion des scènes 12, 13 et 14 du même acte du *Ragazzo* de Dolce. Elle s'ouvre en fait avec un monologue de Françoise qui se lamente sur son sort et introduit Valère par cette série d'exclamatives : « Vray Dieu ! On dict bien vray que fortune ne vient jamais seule ! Voicy mal su mal ! Hélas ! C'est Valere ». À la place d'enchaîner par une autre scène donnant lieu au dialogue entre les deux personnages, Larivey poursuit naturellement

sans scission. Ensuite, loin de suivre son modèle, pour qui l'arrivée d'Horatio marque le passage à une nouvelle scène (III, 14), Larivey achève cette scène 6 par l'intervention bienheureuse de ce dernier qui fait fuir Valère au plus grand plaisir de Françoise. Nombreux sont les regroupements des scènes dans cette pièce (la scène 5 de l'acte III faisait l'objet de 4 scènes dans l'original !), lesquelles sont parfois reliées entre elles par une simple réplique posée là par l'auteur.

Même genre d'intervention dans *Les Esprits*. Larivey modifie la scène 4 de l'acte IV, et supprime les scènes 5 et 6 de l'acte IV de l'*Aridosio*, les remplaçant par une scène où Gerard monologue (scène 5), suivie d'une scène 6 correspondant à la scène 7 de la comédie de Lorenzino de' Medici. Ainsi, au dialogue entre Mona Pasqua et Paulino à la scène 5 de l'acte IV, fait place un soliloque de Pasquette, raccourcissant de deux tiers la scène originale. La scène 4 de Larivey est en réalité une condensation des scènes 4 et 5 de l'*Aridosio* qui évince le personnage de Paulino, et, en gardant les plaintes de Mona Pasqua lorsqu'elle évoque sa condition et le dur métier de servante, fait alors monologuer Pasquette à la fin de la scène 4. La scène suivante des *Esprits* est également la condensation en monologue du dialogue de la scène 6 de la pièce italienne, entre Messer Alfonso et 'I Briga. Cette conversation est donc remplacée par le soliloque de Gerard, père de Féliciane, qui espère revoir sa fille saine et sauve. Messer Alfonso, lui, cherche la sienne et pose plusieurs questions à 'I Briga qui lui répond qu'elle a été élevée dans un monastère. Le père reprend espoir et attend que 'I Briga lui retrouve sa fille. Ce monologue de Gerard a donc pour but, ici encore, de supprimer le personnage épisodique de 'I Briga, inutile au bon déroulement de la trame, tout comme pour Paulino évoqué plus haut. De ce fait, la scène 6 des *Esprits*, qui clôt l'acte IV, correspond à la scène 7 de l'*Aridosio*. Nous pouvons avoir l'impression qu'à la fin de l'Acte IV, le texte de Larivey possède deux scènes en moins (7 et 8). Or cela s'explique à la fois par une double lacune dans leur numérotage, et par les changements opérés par notre Champenois cités ci-dessus.

Pour *La Vefve*, les modifications de la pièce d'origine trahissent, une fois de plus, la volonté de l'auteur d'en simplifier la structure narrative et sont, à nos yeux, véritablement emblématiques du travail de remaniement effectué.

Aussi la suppression de scènes de contour, souvent conséquence du retranchement de certains personnages jugés inutiles, accélère-t-elle et vivifie-t-elle le déroulement de l'action.

Notons que, là encore, le découpage des scènes n'est plus régi par l'entrée et la sortie des personnages, comme dans le modèle italien. À l'instar du *Laquais*, Larivey a plutôt tendance à regrouper les scènes entre elles. Aussi pouvons-nous dire que, de manière générale, Larivey effectue des modifications notoires, supprimant de nombreuses scènes et taillant franchement dans l'œuvre originale. Il s'agit donc bien d'une adaptation et non d'une traduction.

Pour l'acte I, c'est toute la scène 2 et le début de la scène 3 de *La Vedova* que notre auteur supprime. À l'acte suivant, les changements, plus importants, peuvent se résumer ainsi : deux fusions de scènes³³⁹, la suppression de 3 scènes³⁴⁰, et le remaniement de deux scènes

³³⁹ La première scène de l'acte II de *La Vefve* est la fusion des scènes 1 et 2 du texte italien ; les scènes 10 et 11 de son modèle forment la scène 6 de *La Vefve*.

³⁴⁰ Les scènes 4, 7 et 9 du texte italien.

dû au retranchement de personnages secondaires³⁴¹. À la scène 1 de l'acte III de *La Vefve*, Larivey, qui ne met pas en scène le personnage de Guillemette (M. Papera) comme dans le texte italien, ne garde que trois interlocuteurs. Il supprime ensuite les scènes 2 et 3 de *La Vedova* : « l'une, dit L. Zilli, où Alexandre renonce à épouser en cachette son amoureuse, et l'autre où Bonaventure charge une servante d'aller chercher sa brouette »³⁴². Or cet événement est relaté par Guillemette à la scène 2 de l'acte III (III, 4 dans *La Vedova*). Pour la scène 2 correspondant à la scène 4 du texte italien, Larivey ne garde que deux des trois personnages de *La Vedova* (Rosa, Balia, Ambrogio), à savoir Guillemette et Ambroise. Ainsi, tandis que la scène de Buonaparte s'ouvre sur le monologue de Rosa et donne lieu à un dialogue entre Balia et Ambrogio, ici c'est Guillemette qui revêt les deux rôles. La scène 6 de *La Vefve* est la fusion des scènes 11 et 12 de *La Vedova*, et Larivey supprime les scènes 2, 3, 5, 7 et 9 de l'italien. Le monologue de la scène 7 de *La Vefve* – où d'Ambroise se réjouit d'avance en songeant aux délices auxquels il goûtera si Gourdin œuvre habilement –, entièrement inventé par Larivey, remplace quant à lui les scènes 13 et 14 de *La Vedova*. La suppression du personnage de Balia modifie la distribution des répliques de la scène 8 de *La Vefve* – les quelques répliques qui lui étaient attribuées sont ici confiées à Leonard –, à laquelle Larivey retranche également quelques répliques finales. À l'acte IV, Larivey supprime les quelques répliques de la première scène, ainsi que les scènes 3 et 8 de *La Vedova*. À la scène 5, il ne met pas en scène le personnage la courtisane Clémence (Hortensia) qui l'était en revanche dans la scène 6 correspondante du texte de Buonaparte. Enfin au dernier acte, les changements ont trait aux personnages. À la scène 1, Larivey supprime celui de Campana qui n'avait qu'une fonction accessoire, celle d'ouvrir une porte. À la scène 2, la suppression du personnage de Fabbritio entraîne celle de 9 répliques. Ce dernier réapparaissait dans le texte italien pour réprimander Forca. À la scène 5, Larivey supprime 7 répliques du texte italien où Campana parle avec Sainte. Pour la scène 7, la suppression de Parione et Balia donne lieu à une scène très brève de deux répliques. Larivey retranche encore des répliques dans la scène 8, du fait de la suppression de Parione qui apparaît en revanche dans la scène italienne correspondante.

Pour la pièce des *Jaloux*, Luigia Zilli résume ainsi le travail effectué par notre Champenois à partir de la pièce d'origine : « Lorsqu'il s'attache à adapter *I Gelosi*, dit-elle, Larivey s'octroie une certaine liberté. Il veut une action qui avance rapidement, qui tienne en éveil le spectateur, mais sans le fatiguer par un excès de complications. Pour ce faire, il intervient à plusieurs niveaux sur son modèle. Il supprime des scènes de remplissage et en fait fusionner d'autres. Il élimine des échanges entre personnages secondaires. Il remplace surtout trois scènes, représentant un enlèvement, par un court récit et supprime une « reconnaissance »,

³⁴¹ Tandis que la scène 6 de l'acte II du texte italien met en scène trois interlocuteurs (M. Amerigo, Santa, M. Hortensia), Larivey n'en garde que deux dans la scène 4 correspondante, supprimant le personnage de Santa (Sainte) qui n'a qu'une seule réplique. Alors que, dans la scène 12 de l'acte II, Balia accepte d'aider Ambrogio à avoir Hortensia comme épouse, Larivey, à la scène 7 correspondante, pour avoir retranché ce personnage, fait de Guillemette l'adjuvante d'Ambroise.

³⁴² Voir P. de Larivey, « La Vefve », in *Les six premières Comédies facecieuses (Le Laquais, La Vefve, Les Esprits)*, éd. L. Zilli, Paris, Garnier (« Bibliothèque du théâtre français »), 2011, note 1, p. 292.

la tenant pour un alourdissement de l'économie narrative (ce qui l'oblige à garantir la continuité du récit par une scène de son invention) »³⁴³.

La pièce du *Morfondu* présente elle aussi des modifications non négligeables. En retouchant certaines scènes de l'acte I qu'il raccourcit et condense, Larivey se veut plus succinct que son modèle. Il supprime le *Madrigal secondo*, avant de proposer un second acte fidèle, dans sa structure, à l'original. Le *Madrigal Terzo "Streghe"* qui, dans *La Gelosia*, précède l'acte III, est à son tour retranché. Tandis que la scène 1 de l'acte III est la même chez son modèle, Larivey retouche particulièrement les scènes 2, 3, 4 et 5 de *La Gelosia* qu'il fait fusionner en une seule et même scène³⁴⁴. La troisième scène du *Morfondu* correspond aux scènes 6 et 7 de l'italien. Dans *La Gelosia*, la scène 7 consiste uniquement en le monologue de Lazare (Lazzaro) qui clôt la scène 3 chez Larivey. La scène 4 du *Morfondu* correspond donc à la scène 8 de l'italien et la scène 5 est la fusion des scènes 9 et 10 de *La Gelosia*. La scène 6 du *Morfondu* correspond ainsi à la scène 11 du texte italien. Une nouvelle fois et contrairement à l'italien, il n'y a pas de *Madrigal* précédant l'acte IV dans *Le Morfondu*. La scène 2 de l'acte IV du *Morfondu* est la fusion des scènes 2 et 3 du texte it. La scène 3 correspond donc à la scène 4 de *La Gelosia*. Larivey supprime ensuite les scènes (brèves et inutiles) 5, 6 et 1/2 de la scène 7 avant de proposer une scène 4 qui fait fusionner une partie de la scène 7 avec la scène 8 de *La Gelosia*. Les scènes 5 et 6 correspondent donc respectivement aux scènes 9 et 10 du texte original. La scène 7 fait quand à elle la fusion des scènes 11 et 12 de *La Gelosia*. La scène 8 correspond donc à la scène 13 du texte italien. Après avoir supprimé le *Madrigal Quarto* italien, l'auteur supprime, à la scène 2 de l'acte V, le personnage d'Agnesa, qui n'avait qu'une réplique, et ajoute le personnage de Philippe pour regrouper trois scènes en une³⁴⁵. Il retranche ensuite la scène 5 de *La Gelosia*³⁴⁶, puis fait, pour la scène 3 du *Morfondu*, la fusion des scènes 6 et 7 de son modèle. La scène 4 de son texte correspond alors aux scènes 8 et 9 de *La Gelosia*³⁴⁷. La scène 5 du *Morfondu* correspond à la fusion de la fin de la scène 10 avec la scène 11 du texte italien. La scène 6 fait la fusion des scènes 12 et 13 de *La Gelosia*, tandis que la scène 7 en regroupe les scènes 14 et 15. Le dernier acte compte au total 8 scènes contre des 16 scènes du texte italien. Inutile de préciser que le *Madrigal Sesto* sur lequel s'achève la comédie italienne n'est pas conservé.

³⁴³ Voir L. Zilli, « Introduction » aux *Jaloux*, in *Théâtre complet*, t. II : *Les six premières Comédies facecieuses (Le Morfondu, Les Jaloux, Les Escolliers)*, éd. L. Zilli, Paris, Garnier [à paraître].

³⁴⁴ L'intégralité de la scène 2 de *La Gelosia* est résumée par les trois premières répliques de la scène 2 du *Morfondu* qui est le fruit de plusieurs modifications apportées au texte d'origine.

La quatrième réplique de Boniface « Mon Dieu, que voila un plaisant compte ! » (III, 2) correspond en effet à la première réplique de la scène 3 de *La Gelosia*, laquelle se termine par la réplique de Lambert : « Il est aysé, il ne vous faut que cacher en un coin ou en quelque porche » (III, 2). Larivey supprime trois répliques à partir de la troisième réplique de la scène 3 italienne (répliques 4, 5, 6), ainsi que certains passages d'une réplique de Claire. Notre auteur retranche ensuite la dernière réplique de la scène 3 de l'acte III ainsi que la première réplique de la scène 4 de l'acte III de *La Gelosia*, et résume la scène 4 de l'acte III du texte italien à cinq répliques. Le monologue d'Alfonso de *La Gelosia*, acte III scène 5, est placé à la fin de la scène 2 de l'acte III du *Morfondu*.

³⁴⁵ Supprime la scène 3 de *La Gelosia* (introduisant un dialogue entre serviteurs) et fait fusionner la scène 2 avec la scène 4. Dans *La Gelosia*, la scène 4 commence par la réplique de Philippes : *Che di Ciullo ? è egli hotta ancora ?* (V, 4) que Larivey traduit ainsi : « Que dis-tu ? il ne fera jour que de quatre heures » (V, 2).

³⁴⁶ Qui était une scène de dialogue entre Philippes et Boniface.

³⁴⁷ Nous ne reviendrons pas sur la suppression des personnages de la pièce italienne, qui dans la scène 8 compte, nous l'avons vu, celui de « l'huomo di mezzo ».

Pour *Les Escolliers*, Luigia Zilli explique qu'« Adapter ce petit chef-d'œuvre aux planches françaises ne représente pas une lourde tâche, étant donné la qualité du texte de départ. Les interventions du Champenois sur la structure se réduisent à faire fusionner deux scènes et à en supprimer une autre. Pour tout le reste, il suit de près son modèle, où la primauté du dialogue sur le monologue garantit un rythme agile et captivant »³⁴⁸. Nous compléterons cette affirmation en rappelant que contrairement à l'italien, l'arrivée de Lisette (II, 2) n'introduit pas un changement de scène, Larivey n'étant pas, nous l'avons vu, soumis à la règle selon laquelle à chaque entrée d'un personnage doit correspondre une nouvelle scène. Aussi, outre la fusion des scènes 1 et 2 de l'acte II de *La Cecca*, relatives au monologue de Bonifacio pour la première, et au dialogue entre celui-ci et sa femme qu'il vient de voir pour la seconde, et correspondant à la scène 2 de l'acte II des *Escolliers*, la scène 5 de l'acte II de la pièce française est la fusion des scènes 6 et 7 du texte italien. Il en va de même pour la scène 2 de l'acte IV, qui fait fusionner les scènes 2 et 3 de *La Cecca*.

Dans le cas des *Tromperies*, l'auteur privilégie une fois de plus le procédé de condensation : là où le modèle italien faisait d'un monologue une scène, Larivey recompose et regroupe les morceaux de soliloques épars qui d'après lui trouvent une meilleure expression au sein d'une seule et même scène pouvant alterner avec des dialogues sans en rompre la dynamique. Sa comédie commence ainsi par l'habile groupement des trois scènes initiales de *Gl'Inganni* (dont la première et la troisième sont des monologues), la deuxième est la fusion des trois scènes suivantes, et la troisième celle de la septième et de la huitième. Nous avons là un premier acte bien riche et condensé. Il en va de même pour les suivants où l'auteur n'a pas peur des suppressions, comme la scène 4 de l'acte II – qui sera d'ailleurs réduit à 9 scènes au lieu des 13 initiales (toujours selon la méthode du regroupement des monologues) –, ou les scènes 5, 7, et 9 de l'acte III qui nous fait passer de 10 à 5 scènes. Jusqu'au bout il retranche : l'acte IV comportait 12 scènes à l'origine, dans la pièce française il n'en a plus que 7. Les scènes 4, 6, 9 et 10 sont supprimées, les 2^{ème}, 3^{ème}, 4^{ème}, 7^{ème} abrégées, la 2^{ème} et la 3^{ème} groupées. Enfin, le dernier acte ne sera pas plus épargné puisque Larivey procède aux groupements des scènes 2 et 3, puis 7 et 8, tout en jugeant les 5^e et 13^e d'un intérêt assez suffisant pour pouvoir être retranchées sans grand dommage pour l'ensemble de la pièce.

Pour les deux comédies suivantes, Larivey se veut plus discret du point de vue des modifications d'ordre formel apportées. Pour *La Constance*, il suit à peu de choses près son modèle et les scènes sont sensiblement les mêmes ; tout comme pour *Le Fidelle* où nous noterons toutefois la suppression partielle de la scène 6 de l'acte I, la réduction des scènes 3 et 15 de l'acte II, la fusion des scènes 4 (monologue) et 5 de l'acte III, ainsi que la volontaire omission de la dernière scène de l'acte III étant donnée son peu d'importance – on obtient ainsi un acte composé de 11 scènes à la place de 13 –, avant d'arriver finalement à un acte V condensé dans ses 9^e, 7^e et 8^e scènes.

Le point commun à tous ces exemples, témoignant d'une maîtrise certaine et consciente du genre théâtral, est cette volonté de la part de l'auteur de donner au public un texte sans

³⁴⁸ L. Zilli, « Introduction » aux *Escolliers*, in *Théâtre complet*, t. II, *op. cit.*, [à paraître].

encombres, sans détours inutiles, frais et rythmé grâce au choix judicieux et mûri de l'agencement des scènes. Nous soulignerons donc la recherche de clarté chez un Larivey qui, lorsqu'il ne renonce pas à alourdir sa pièce de personnages secondaires jugés superflus et susceptibles de rompre la dynamique de l'action, procède à d'adroites condensations qui s'inscrivent également dans le sens d'un souci de la représentation, que nous trouvons présent encore à travers les modifications d'ordre moral qu'il apporte au texte italien.

2.3.2.3. Modifications d'ordre moral et amplifications

En cela, il supprime la scène 6 correspondant à la scène 7 de la fin de l'acte II de *l'Aridosio* où Erminio se rend au couvent pour prendre des nouvelles de sa maîtresse, et qui commence par un « *Ave Maria !* » plutôt déplacé en la circonstance et que Larivey, plus scrupuleux que Lorenzino, aurait certainement jugé inconvenant. De plus, ce passage au cours duquel Erminio s'entretient avec la Monaca puis Suor Marietta, se révèle être une satire acerbe contre les religieuses, si l'on considère, en outre, la demande de cette dernière, lorsqu'elle prie Erminio de lui faire parvenir en cachette une sorte de vin blanc déclarant : « *Ascolta. Mandaci un po' di trebbiano per risciacquareli la bocca* ». Suor Marietta, la Maestra, laquelle donne personnellement à Erminio des nouvelles de Fiammetta, apparaît à la fois comme une véritable adjuvante secrète de leurs amours et comme une conseillère experte en ruses et stratagèmes. Ainsi, en demandant du « *trebbiano* », c'est sa propre gourmandise qu'elle cache sous le faux prétexte du désir charitable d'être utile aux autres. La critique des religieuses est déjà présente dans le texte de Lorenzino de' Medici à la scène 2 de l'acte I, lorsque Lucido déclare à Marcantonio au sujet de Fiammetta : « *Oh ! La non è monaca, chè non è ancor velata ; e non vorebbe essere. Ma la serà, s'ella crepassi: perché ha buona eredità ; e le monache l'hanno adocchiata ; e se ben la mettessi l'ali, mai potrebbe uscire dal monasterio, tal guardia gli fanno !* »³⁴⁹. Ici, les religieuses gardent la jeune fille uniquement pour en recueillir l'héritage. Larivey atténue donc, dans ce passage, l'anticléricalisme présent dans celui de Lorenzino et fait de Fiammetta la « *niece de l'abbesse du lieu, à laquelle, et au couvent, le pere par son testament a donné tout son bien, pourveu que sa fille, qu'il avoit mis leans pour apprendre, y voulust demeurer religieuse* »³⁵⁰.

Une deuxième modification d'ordre moral concerne le rôle de Ruffin. Nous reprendrons ici les analyses de Freeman, qui a bien su cerner ce personnage original. Il déclare que : « dans *l'Aridosia* Ruffo, comme son nom l'indique, est un ruffian peu scrupuleux qui a conservé bon nombre des attitudes et des défauts du *leno* romain. La jeune Livia n'étant que sa « *schiaiva* », il s'agit de la lui acheter. Impatient de retrouver son argent, il se moque complètement de l'opinion d'autrui. Par contre, dans les *Esprits*, Ruffin, bien que maquereau parisien assez peu recommandable, juge opportun de faire semblant d'avoir des liens de parenté avec sa charge, Féliciane. Pour protester contre le comportement d'Urbain, il joue même au parent offensé. Tout compte fait, Ruffin est, au dire de Fortuné, un « bon frippon »

³⁴⁹ L. de' Medici, *Aridosia : Apologia. Rime e lettere*. Introduzione e note di Federico Ravello, Torino, UTET, 1926, pp. 79-80.

³⁵⁰ P. de Larivey, *Les Esprits*, éd. M. J. Freeman, *op. cit.*, pp. 60-61.

plus écervelé que méchant et, en tout cas, beaucoup moins sinistre que le Ruffo de l'*Aridosia* »³⁵¹. Larivey atténue donc le côté licencieux de ce personnage, son discours ne visant nullement à condamner ce coquin et, avec lui, la catégorie des maquereaux de Paris. D'ailleurs, le manège de Ruffin n'est pas déplaisant ; il permet de jouer sur les cordes du comique d'intrigue.

Larivey procède à d'autres transformations du texte d'origine. À la scène 1 de l'acte III, Lucido raisonne au sujet du prêtre intéressé, et dit que l'argent fait tout. En somme, ce dernier a consenti à l'aider au moment où il a entendu parler d'argent. Auparavant, il prétextait que le vilain tour que l'on voulait lui faire jouer à Aridosio allait contre la morale. Lorenzino critique donc encore une fois la religion à travers ce monologue de Lucido. Larivey se garde à nouveau d'en reproduire la satire, tempérant et transformant le discours d'un Lucido qui affirme : « *Quand'io ebbi contato al prete ciò che io volevo da lui, subito si cominciò a fare scrupolo, dicendo che questo era un uccellare la religione* » (III, 1). Il choisit de faire dire à Frontin : « Quand j'ay conté à ce maître aliboron, qui est autant sorcier que moy, ce que je voulois qu'il fist, il a commancé a faire du scrupuleux, d'autant que c'estoit se moquer trop cruellement d'un tel homme que Severin » (III, 1). Avec une infime précaution, notre Champenois réussit à faire en sorte que la religion catholique n'ait plus sa place dans l'exorcisme qui va être pratiqué, la préservant de toute critique. Il n'est donc plus question du christianisme : tout d'abord, nous avons affaire à un sorcier au lieu d'un prêtre, et ensuite ce dernier devient scrupuleux vis-à-vis de Séverin, non plus en regard d'une quelconque morale ou religion.

Nous en arrivons de ce fait à la scène clef de cette pièce : celle de la conjuration des esprits, qui donne à cette œuvre son titre. Elle est largement modifiée par Larivey, avec toujours pour origine des préoccupations d'ordre moral. Le prêtre Ser Iacopo devient ainsi sorcier et s'appelle M. Josse. Rappelons que dans l'*Aridosia*, si Ser Iacopo accepte de duper l'avare en faisant mine d'exorciser les esprits qui soi-disant hantent sa maison selon les rites de l'Église, c'est bien parce qu'il est payé en contrepartie. Nous nous penchons particulièrement sur l'étude de ce passage, car celui-ci est susceptible d'éclairer particulièrement notre discours quant à l'originalité et la liberté que prend notre auteur par rapport au texte d'origine. En effet, Larivey en transforme significativement de nombreux détails et y apporte quelques éléments de son cru. Cette scène 2 de l'acte III s'ouvre donc sur un Séverin qui, seul, s'adresse à sa bourse et cherche à voir si elle se trouve toujours dans le trou où il l'a cachée. Arrive le sorcier. De peur d'avoir été vu par M. Josse, Séverin prétexte : « Je m'estois baissé pour relever mon mouchoir que j'avois laissé cheoir à bas » (III, 1), premier élément comique donc, puisque M. Josse ne l'avait pas vu. M. Josse enchaîne alors s'interrogeant : « Que dittes vous de cabats ? », ce à quoi l'avare répond : « Je dis que je suis venu pas à pas ». C'est là aussi la première variante apportée par Larivey qui, par un vrai « tour de maistre Gonin », pour reprendre l'une de ses expressions, réussit à contourner la difficulté d'un jeu de mot italien difficilement traduisible en lui trouvant un bel équivalent qui en recueille toute la saveur. Dans l'original, le jeu de mot porte sur la parole « *sasso* », et

³⁵¹ Voir à ce sujet *ibid.*, p. 31.

Aridosio choisit comme excuse : « *Ser Iacopo, io m'ero chinato per ricôrre un sasso* ». À la suite de quoi, Ser Iacopo questionne : « *Che dite voi di « sasso » ?* » ; et Aridosio de répondre : « *Dico che son venuto passo passo* ». Notons au passage que l'excuse du mouchoir apparaît plus plausible et plus naturelle que celle du caillou.

Une autre variante consiste à modifier l'instrument servant à la conjuration des esprits. Alors que le prêtre de Lorenzino porte avec lui un cierge, « *il lume* », destiné à « *far lume, accendere fuoco e altre faccende* », ainsi qu'une croix et une cuvette d'eau bénite, « *una secchia d'acqua* », Larivey, sans raisons apparentes, change ces accessoires en une « baguette », simplement « bonne à mille choses et autres », et en un « livret » qui s'apparente à un grimoire. La baguette est manifestement attendue, nécessaire, vu que M. Josse est un sorcier. Elle symbolise également avec force l'aspect magique de la scène, tout en ôtant le côté lumineux, et presque effrayant de ce cierge prêt à « *far fuoco* ». Revenons au texte original. Après les multiples interrogations d'Aridosio quant aux moyens employés, Ser Iacopo prend les devants et lui dit ce qu'il doit faire pour l'aider dans cette entreprise. C'est pourquoi nous trouvons plusieurs commandements à l'impératif, le premier ordre, repris également par Larivey, étant de s'approcher de la maison. Apeuré, Aridosio demande au prêtre de lui promettre que les esprits ne lui feront aucun mal. Larivey remplace ces deux répliques : « *Alzate la fè* » d'Aridosio, et « *Per questa croce* » par la simple reprise en écho de manière affirmative de la question : « *Par vostre foy ?* », « *par ma foy* ». Aridosio veut ensuite renoncer à cette chasse aux esprits, mais Ser Iacopo le convainc de rester, disant qu'il a besoin de son aide, comme par exemple tenir la chandelle. Il ordonne : « *Pigliate questa candela in mano par un moccolo in un candelliere ! Tenetela più ritta. Oh ! Io non voglio che mi ardiate la barba per questo !* ». Larivey, lui, supprime la chandelle tout en étant plus bref dans les ordres que M. Josse donne à Severin, lequel déclare juste : « *Aprochez donc et vous mettez à genoux en ce cerne.* ». De la même manière, il ne reprend pas la fin de la tirade concernant les instructions du prêtre Ser Iacopo au moment où il est question de la chandelle : « *Tenete su questa candela come voi l'avete a tenere. Voi me parete balordo. Chè non badate voi a quel qu'avete a fare ?* ». Curieusement, comme s'il s'agissait d'un élément superflu, toutes les allusions à la chandelle présentes dans le texte de Lorenzino disparaissent dans celui de Larivey. Nous retrouvons cette disparité un peu plus loin dans le texte de l'auteur italien, lorsqu'Aridosio déclare : « *Cotesta candela sarà prima logora che noi abbiamo finita l'opera* » (III, 2). M. Josse dit seulement : « *Si vous voulez qu'ils sortent, regardez ! C'est à ce coup* » (III, 2). Notre chanoine se livre encore à des modulations du texte, comme un peu plus avant, où le prêtre se veut rassurant : « *Ma non abbiate paura, in mentre che voi avete cotesto lume in mano* » (III, 2), alors que chez l'auteur français, le sorcier dit à l'avare : « *ne craignez rien tandis que serez avec moy* » (III, 2).

Concernant la conjuration, nous pouvons dire que Larivey fait quelques modifications souvent bienvenues et originales. Tandis qu'avec Lorenzino Aridosio devait réciter l'*Ave Maria* et le *Pater Noster*, M. Josse, lui, incite Severin à réciter après lui une incantation latine (chose que ce dernier refusera : « *Je ne sçaurois dire cela* »³⁵²) correspondant aux vers des

³⁵² Phrase rajoutée par Larivey.

Héroïdes d'Ovide³⁵³, avec lesquels le sorcier bouffon entend conjurer les diables, rendant la scène encore plus comique. Par la suppression de ces vers³⁵⁴ et par la plus discrète allusion à l'*Ave Maria*, Larivey atténue donc le côté satirique présent chez Lorenzino allant à l'encontre des ecclésiastiques. Ainsi, la religion chrétienne n'est pas bafouée et la sainteté des choses religieuses n'est pas remise en question par des moqueries quelconques. La conjuration a lieu en cinq temps dans les deux textes. Cependant, alors que celle de Lorenzino se fait en prose, Larivey choisit d'amplifier son modèle en brodant sur les paroles du prêtre quatre quatrains de dix syllabes chacun à rimes croisées sur le schéma (ABBA), montrant là tout son art de la versification. En outre, Richard Cooper ajoute de manière pertinente que « le sorcier de Larivey les appelle dans des quatrains qui évoquent le style de Nostradamus »³⁵⁵. Ce choix propose aussi un comique de situation plus fort que l'original. Nous obtenons alors une variante des cinq recommandations aux noms desquelles le prêtre et le sorcier entendent chasser les esprits. Les deux premières sont semblables, puisqu'il s'agit dans un premier temps de commander « *Da parte d'Aridosio* » dans la pièce italienne, et « au nom de Severin » dans la pièce française, puis dans un second temps, « *Da parte mia* » traduit naturellement par « au nom de moy ». Pour les trois suivantes, et suivant une certaine gradation, « *Da parte di Santo Giusto* » devient « Par la vertu de ce nom Asdriel » ; « *Da parte del medesimo* » se modifie légèrement, avec toutefois le même sens, en « de par Dieu » ; et enfin « *Da parte di Santo Cristofano* » se transforme en « Au nom de Balaha ». Balaha rappelle, pour qui l'entend, Baal, qui signifie « seigneur, chef »... On pourrait alors y voir une gradation comique dans le sens où ce serait Baal, c'est-à-dire le diable, qui chasserait les esprits lui-même ! En fait, si Larivey procède à de telles modifications qui sembleront *a priori* de l'ordre du détail, c'est encore une fois dans un souci de respect de la religion et pour ne pas heurter la morale. N'oublions pas que nous avons affaire à un sorcier, non plus à un prêtre qui se réfère à des noms de saints, blasphémant. Il est donc plus que bienheureux d'avoir modifié ici ces noms appartenant au contexte religieux et d'en avoir choisi d'autres renvoyant à celui de la magie et de la sorcellerie. Celui-ci est encore évoqué derrière l'énumération des diables auxquels s'adresse M. Josse au quatrième quatrain de la scène 2 de l'acte III : « Esprits, luytons, farfadets... », dénominations absentes dans le texte original. Larivey montre une fois de plus son talent d'adaptateur scrupuleux, conscient du tour qu'il veut donner à son œuvre en utilisant le champ lexical des superstitions païennes. Dans ce passage, il est bien question de magie, non plus de religion ou de scène d'exorcisme.

³⁵³ Ces vers sont identifiés par R. Cooper comme étant ceux de la première lettre intitulée *Pénélope à Ulysse* des *Héroïdes* d'Ovide (I, 1-2). Voir R. Cooper, « Pierre de Larivey astrophile », in *Pierre de Larivey (1541-1619), Champenois, chanoine, traducteur, auteur de comédies et astrologue*. Actes des sixièmes Journées rémoises et troyennes, 25-27 janvier 1991, sous la direction d'Y. Bellenger, Paris, Klincksieck, 1993, p. 99.

³⁵⁴ Ceux-ci sont en fait remplacés par un « *Barbara pyramidum sileat miracula memphis* », qui, avec une allitération en [m], donne tout de suite une connotation un peu "magique" au texte. C'est R. Cooper qui, dans son étude « Pierre de Larivey astrophile », publiée dans le colloque de 1991, nous renseigne sur l'origine de cette incantation. Cette citation hors propos, dit-il, est en fait tirée des premiers mots des *Spectacula* de Martial, I, 1, qui célèbrent la beauté de l'amphithéâtre de César. Memphis étant en Egypte, de tels vers nous font songer aux mystères des pyramides, aux merveilles du peuple pharaonique. Nous sommes bien loin d'une formule appropriée à une scène d'exorcisme, même si avec Larivey, la magie s'installe réellement.

³⁵⁵ Voir *ibidem*.

L'auteur procède donc par l'étoffement de son modèle italien, et par l'exagération lorsqu'il s'agit de mettre l'accent sur la faute de Severin. Dans la tirade suivante, les esprits seraient dans sa maison « A cause de l'abominable avarice de Severin » (III, 2), alors que chez Lorenzino c'est « *Per la miseria d'Aridosio* » (III, 2). Notre auteur champenois fait de Severin un vrai type manifestement caractérisé par son avarice qualifiée d'« abominable ».

Pour la suite de la scène, alors que Severin veut partir, le sorcier fait la cinquième conjuration à laquelle les esprits répondent qu'ils sortiront. Ils donnent le choix à l'avare entre trois signes. Jusque là, Larivey reproduit plus ou moins fidèlement le texte de son modèle. Il supprime ensuite les trois quarts des répliques entre Ser Iacopo et Aridosio, lorsque le prêtre tente de convaincre Aridosio de donner son anneau, lui disant que c'est là la meilleure chose à faire. L'auteur français supprime trois autres répliques, quand l'avare s'apprête à donner l'anneau et appeler les esprits.

Ser Iacopo – *Tenete la candela da quest'altra mano.*

Aridosio – *Umbè ?*

Ser Iacopo – *Chiamogli io ?*

Aridosio – *Fate voi* (III, 2).

Nous ne nous étonnerons pas de la suppression de la première réplique du prêtre, puisqu'elle évoque la fameuse chandelle dont Larivey se refuse la mention. Pour les suivantes, elles ne sont pas indispensables. Enfin, comme il en va pour la chandelle, notre chanoine ne reproduit pas la fin du discours de Ser Iacopo lorsqu'il encourage Aridosio à avancer pour se faire ôter par les esprits l'anneau qu'il porte au doigt : « *Dite pure il Qui habitat e state di buona voglia. Spirito, cava presto e vati con Dio* » (III, 2). Ce à quoi Aridosio répond : « *Io ho paura che noi non facciam come 'I Gonnella* ». En omettant de donner un équivalent français à la première réplique de Ser Iacopo et en traduisant simplement celle d'Aridosio par : « Jesus, que j'ay peur ! » (III, 2), Larivey supprime, d'une part, toute allusion religieuse, et, d'autre part, toute référence à un personnage réel appartenant à la culture italienne.

C'est donc avec un grand souci du détail que notre auteur se livre à des suppressions multiples de tous les éléments ayant quelques rapports aux affaires religieuses afin de ne pas heurter les sensibilités religieuses et de les préserver de la satire acerbe et explicite faite par Lorenzino. Freeman nous dit d'ailleurs que « la comédie italienne du XVI^e siècle, comme la farce française, regorge d'exemples de prêtres malhonnêtes. Cependant, dans la délicate situation religieuse des années 1570, Larivey (n'oublions pas, d'ailleurs, qu'il finira chanoine) a jugé prudent de le transformer en un faux magicien laïc, M. Josse »³⁵⁶. Les amplifications, qui sont autant de broderies autour du texte d'origine, aident à créer tout un contexte de magie et de sorcellerie, (où les clichés des traditions de l'ancien paganisme sont propices à être compris par un public français) et rendent plus crédible la duperie faite à Severin. Quant aux autres variantes proposées par Larivey, comme les suppressions de quelques passages ou tirades de l'*Aridosia*, elles répondent davantage à la volonté de rendre le mouvement du texte plus fluide, plus clair, sans le surcharger d'éléments jugés inutiles au bon déroulement de

³⁵⁶ P. de Larivey, *Les Esprits*, éd. M. J. Freeman, *op. cit.*, p. 31.

l'intrigue, mais visent également à servir le dessein de l'auteur qui est de « rhabiller à la façon de ce pays » la comédie étrangère.

Dans *Le Laquais*, « Larivey supprime régulièrement les allusions du texte italien à la corruption de l'Église »³⁵⁷, comme en témoigne la traduction de l'italien « *Non temere, ché il cardinale farà venire una indulgenza dal papa che ti assolverà di colpa e di pena* » (II, 3) par « N'ayez pœur, monsieur le Cardinal t'absoudra de coulpe, et de peine » (II, 2). Aussi, « Le texte italien contient une allusion au Pape, que Larivey préfère supprimer : « *Non vorrei avere a gridar col governatore o a pregare il papa* » (III, 5) », observe Luigia Zilli à propos de la réplique de Symeon « Que scait on, je ne voudrois estre en peine d'employer mes amis »³⁵⁸.

L'adaptation de *La Vedova* de Buonaparte trahit encore l'attention toute particulière du Champenois sur ce point. Si Larivey maintient la scène qui oppose Ancelme à Guillemette (II, 5) – dans laquelle la maquerelle soupçonne le prêtre d'avoir une relation avec Clemence, femme de Bonaventure, et en profite pour faire allusion la corruption du clergé –, il ne maintient en revanche pas la dernière réplique italienne qui dénonce ouvertement les mœurs du clergé (« *Domine aiutalo, hov'io morto per questo? Voi sète fatto molto schizzinoso. Benedette siano le capperucce, o almanco loro ascoltano* », II, 8), lui préférant : « Vostre amye n'est pas si noire » (II, 5). De même, par cette exclamation d'Alexandre « O, quel fouët pour donner la discipline aux filles penitentes! » (II, 6), « L'intention anticléricale du texte italien (« *Oh, che fusto da dare il guasto a un Convento de Certosa* », II, 10) est encore une fois gommée »³⁵⁹. Plus loin, « Il ne faut que l'espouser en cour d'Eglise » remplace l'italien « *sposarla alla grata* » (II, 11), « où la référence au couvent est plus transparente »³⁶⁰. La réplique italienne de Mona PAPERÀ « *Ambrogio, io m'ero scordata di dirvi, che io m'ero botata di farmi Pinzochera, se io trovava chi mi comprassi un'habito* » (II, 12) est une autre allusion antireligieuse du texte de Buonaparte que Larivey remplace par cette réplique de Guillemette : « Seigneur Ambroise, escoutez, j'oblois vous dire, que je m'estois vouée me faire brave si j'avois trouvé qui me donnast une robe » (II, 7)³⁶¹.

Qu'en est-il des pièces de 1611 ? Bien que dans l'ensemble notre adaptateur respecte fidèlement le texte italien de *La Gostanza*, nous rencontrons dans *La Constance* une modification de cause religieuse à la scène 2 de l'acte V. Larivey prend garde à ne pas traduire la réflexion méprisante à l'encontre de certains prêtres français qui apparaît dans l'original italien.

Biagio – *Ma che farete per vostra fe, ser maestro Fidenzio? Voi non rispondete. Io l'ho pensata: quello che fanno certi preti Francesi, che a guisa di birboni, come si dice, vengono in Italia. Ai quali, andando attorno con un breviario sucido, basta saper dire : Ego sum quidam presbiter Gallus, e non so che altre parolacce così fatte* (V, 2).

Blaise – Vous ferez ce que font certains personnage, qui en guise de

³⁵⁷ Voir P. de Larivey, « Le Laquais », in *Théâtre complet*, t. I, *op. cit.*, note 1, p. 116.

³⁵⁸ *Ibid.*, note 1, p. 155.

³⁵⁹ Voir P. de Larivey, « La Vefve », in *ibid.*, note 2, p. 286.

³⁶⁰ *Ibid.*, note 1, p. 289.

³⁶¹ Voir *ibid.*, note 1, p. 291.

pelerins, vont de pays en pays, lesquels portans en leur main quelque breviaire gras et tout usé, se contentent de sçavoir seulement dire : Ego sum quidem pauper peregrinus, sans pouvoir dire autre chose (V, 2).

Si parfois Larivey semble plus prudent en ce qui concerne les affaires de l'église et ôte de son texte toute allusion à des critiques parfois peu révérencieuses, dans certains cas il se glisse tout de même une once de satire que nous distinguons dans des passages comme celui-ci :

Le Laquais – J'ay perdu les patenostres de mon maistre. Le sçay-tu, maintenant ?

[...]

Blaise – Ton maistre doit estre de ceux qui, en apparence, font devant le peuple une grande monstre de devotion et font un grand bruit avec les grains de leurs patenostres, se mettent à genoux en leur chambre, et, se promenant seuls, meditent plusieurs choses, et non comme les hydropiques, pour estre ouys et veuz de tout le monde : je veux dire hypocrites (*La Constance*, III, 5).

Par le choix de l'écriture d'un tel discours, notre chanoine dénonce ainsi l'hypocrisie religieuse de certains qui ne sont, au fond, bons chrétiens qu'en apparence. Il ne s'attarde toutefois pas sur la question, et cela reste une petite pointe acerbe contre les hypocrites³⁶².

Toujours dans la lignée des modifications d'ordre moral, la réduction des scènes de l'acte III des *Tromperies* est significative. Alors que l'original en comportait dix, l'adaptation française n'en a plus que cinq. « Larivey omet trois scènes (V, VII, IX) qui sont contraires à la décence »³⁶³. Dans la comédie de Secchi, on trouvait, pour la scène 9 de l'acte III, la discussion suivante entre Gostanzo, il Procuratore et il secondo Notaio :

Gostanzo – *Benissimo, ma voi mi lasciate il meglio e più importante.*

Procuratore – *Che cosa ?*

Gostanzo – *Preti, frati, scapuccini, guastallini, pinzoccheri, chietini, giovanelli, riformati, gabbadei, zoccolanti, collitorti, né per confessione, né per visita, né per altro, non mettano il piede in casa sotto alcun pretesto.*

Procuratore – *Buon ricordo per mia fé, presto, Alessandro !*

Gostanzo – *Aggiungeteglielo in ogni modo, perché non sono al mondo ruffiani più veementi di queste canaglie (Gl'Inganni, III, 9).*

Notre Champenois décide, une fois de plus, de se garder de choquer l'église par la traduction de tels propos malveillants et plutôt choquants. La satire dans l'original est évidente et il aurait été malvenu de la part d'un homme d'église comme lui de chercher à en donner l'équivalent français. Il procède pareillement lorsqu'il supprime volontairement un passage du même goût, toujours dans *Gl'Inganni* de Secchi, lorsque Dorotea tente de défendre son amour pour Gostanzo auprès de sa mère aigrie :

³⁶² On pourrait la rapprocher de celle qui figure dans *Les Neapolitaines* d'Amboise, lorsque Loys évoque le curé de Brou (IV, 4).

³⁶³ M. Amato, *La Comédie italienne dans le théâtre de Pierre Larivey*, Girgenti, Typ. Dima & di Caro, 1909, p. 174.

Dorotea – *Voi non vi ricordate più quale contentezza sia il trovarsi ben innamorata ? Non vi sovviene più di quella pace, di quel godimento di cuore ? Che ora, che denari ? E'val più un bacio del mio Gostanzo che tutto 'l mondo. Sovvengavi un poco de' versi che m'insegnò il vescovo, a chi vendeste la mia verginità acerba; non vi ricordate più, no ?* (IV, 8).

Dorothee – Vous ne vous souvenez plus quel contentement c'est que de se trouver parfaitement amoureuse, de quelle paix on jouyt, et quel plaisir on reçoit. Fy de l'or, fy de l'argent, un baiser de mon Constant vaut plus que tout le monde. Souvienne-vous un peu des vers que m'aprint l'amy à qui vous vendistes ma tendre virginité, il ne vous en souvient plus, et à moy si fait (IV, 5).³⁶⁴

Il atténue le côté vitupérant des propos de Dorotea en remplaçant « il vescovo » par « l'amy ». « En 1562, une année à peine avant la conclusion du Concile de Trente, pouvaient encore circuler en Italie ces pointes satiriques contre la corruption du clergé et de l'Église catholique »³⁶⁵, et c'est bien ce que nous remarquons avec ces quelques exemples tirés des dernières comédies traduites par Larivey. Patrizia De Capitani a bien mis en évidence la manière dont il sélectionne scrupuleusement le texte d'origine et lui fait subir les modifications jugées nécessaires et toujours conformes aux effets qu'il désire obtenir. Ainsi, elle remarque avec beaucoup de justesse que « dans le même sens moralisateur vont également l'atténuation ou l'élimination de certains passages jugés trop licencieux par le traducteur qui d'ailleurs, nous l'avons vu, ne s'attaque pas systématiquement aux équivoques obscènes, mais uniquement à celles qui lui paraissent gratuites, c'est à dire n'ayant pas pour but immédiat de susciter le rire »³⁶⁶. C'est donc le cas des exemples suivants tirés des *Tromperies* :

Vespa – *Com'a mamma fanciullo, avaro a l'oro,
Mosca al tignoso, à la pignatta il cuoco;
Così l'amante avvezzo al foro torna,
Che la facenda dolcemente inforna* (IV, 5).

Fortunat – Ainsi l'Amant accoustumé
Aux faveurs et à la carresse
De son amoureuse maistresse
Retourne en son sein bien aymé (IV, 3).

Patrizia De Capitani donne l'exemple d'une traduction de Larivey à la grivoiserie plus explicite que le texte de son modèle :

Cima – *Se 'l marito te la cocca, Non gridar, donna mignocca, Trovat'un
ch'alzi la socca, Quando piove e quando fiocca* (III, 10).

Adrian – Si à la renverse on vous jette,
N'en dites mot, ma godinette,
Ains souffrez qu'un gentil garçon

³⁶⁴ C'est nous qui soulignons.

³⁶⁵ P. De Capitani, *Du Spectaculaire à l'intime, un siècle de commedia erudita en Italie et en France (début du XVI^e siècle – milieu du XVII^e siècle)*, Paris, Champion, 2005, pp. 150-151.

³⁶⁶ *Ibid.*, pp. 150-151.

Fouille soubz vostre pelisson (III, 5).

Notons que le choix du vers rattache cette réplique au genre de la chanson.

Malgré tout, le texte d'origine nous semble d'une trivialité évidente. Quoi qu'il en soit, que Larivey renchérisse sur son modèle ou qu'il le traduise sans égards, semble-t-il, pour la bienséance, c'est qu'il trouve dans la grivoiserie son comptant de burlesque et l'exploite comme n'importe quel ressort comique, sans que cela eût choqué ses contemporains. Mais dans l'ensemble de ses œuvres, il est plutôt rare qu'il décide d'amplifier la trivialité du texte italien, même si comme nous le verrons au cours de notre étude, lorsque nous nous pencherons sur la langue comique de Larivey, il n'hésite parfois pas à employer un langage grivois qui renchérit sur son modèle. Aussi, s'il frise parfois la vulgarité et l'indécence, ce type de langage n'y sombre jamais totalement. Ajoutons avec Guy Degen que généralement « Larivey se montre un importateur qui sélectionne sévèrement les produits comiques d'Italie, éliminant bien entendu par prudence, mais aussi le plus souvent comme s'il voulait donner une leçon de bon goût, toute œuvre qui recourait à des effets trop faciles »³⁶⁷. À l'instar de Lavardin, qui déclare avoir « purgée, et mise en meilleure forme » l'œuvre originale de Rojas en donnant à la France une *Celestine*³⁶⁸ revisitée, Larivey use de la traduction comme d'un filtre.

Si, de prime abord et une fois le rideau levé sur la question des origines des pièces qu'il choisit, Larivey semble effectuer un simple travail de traducteur, une étude approfondie révèle que les modifications apportées à ses modèles sont l'œuvre d'un adaptateur original et scrupuleux. Ses choix, personnels et toujours conscients, témoignent d'un véritable effort d'acclimatation à son époque, à sa culture, à la société et au public visé. La comédie qu'il décide de mettre en scène devant être le miroir de la vie, c'est d'abord par souci de vraisemblance qu'il opte pour des changements touchant aussi bien au nom des personnages représentés qu'aux indices topographiques, au contexte historique ou aux références culturelles des pièces adaptées. Ouvrons une parenthèse pour préciser que bien que toutes ces indications participent à l'effet de vraisemblance recherché, nous l'avons vu, autant par Larivey, que par Le Jars (bien qu'à une moindre échelle), Amboise ou Turnèbe, il serait toutefois réducteur de limiter le résultat obtenu à la seule présence de ce genre d'allusion à la société de l'époque. Les pièces de 1611, qui témoignent d'un souci moins marqué pour la caractérisation des lieux et de la société dans laquelle les personnages évoluent que celles du recueil de 1579, ne parviennent pas moins à créer l'illusion du réel. En effet, la mise en scène de personnages de différentes professions ou catégories sociales (marchand, collégiens, banquier, courrier, etc.) dans leur tâches quotidiennes y concourt également. Ainsi, dans la *Lucelle*, la très courte scène 4 de l'acte I (3 répliques) est une scène du quotidien où l'on voit Ascagne en plein exercice de sa fonction de « facteur » auprès du père de Lucelle, le riche

³⁶⁷ G. Degen, « Une leçon de théâtre : les neuf comédies franco-italiennes de Pierre de Larivey », in *op. cit.*, p. 19.

³⁶⁸ Voir page de titre, in F. Rojas, *La Celestine fidèlement repurgée, et mise en meilleure forme par Jacques de Lavardin [...] Tragicomédie jadis Espagnole, composée en reprehension des fols amoureux, lesquels vaincuz de leurs desordonnez appetis invoquent leurs amies, et en font un Dieu : aussi pour découvrir les tromperies des maquerelles, et l'infidélité des meschans et traistres serviteurs. Vetula prava cauda Scorpionis. Plus la Courtizane de Joachim du Bellay*, Paris, N. Bonfons, s.d.

banquier et marchand Cappony. Tout en renseignant sur les investissements du banquier, son commerce international, qui complète les premières allusions de Cappony à son activité marchande de la scène 2 de l'acte I³⁶⁹, cette scène, où l'auteur nous montre un personnage au travail, gagne en authenticité et en vivacité et permet de brosser le portrait d'un personnage dont les traits se précisent : celui du riche marchand, aux affaires florissantes, qui fait du commerce à l'étranger. Le spectateur a là une réelle impression d'assister à un pan de vie de cette société bourgeoise. D'après Charles Mazouer, qui s'exprime au sujet de ces effets de réel, l'« Un des exemples les plus massifs est fourni par *Les Contents* de Turnèbe, où les réalités sociales forment le tissu même de la comédie : le quartier et ses habitants, la saison – nous sommes aux jours gras et il fait froid ; mais ce sont aussi les réjouissances du carnaval –, les habitudes religieuses – on va à la messe et au sermon, on entreprend un pèlerinage –, les mœurs amoureuses... Plus que la couleur locale : une véritable impression de vie réelle »³⁷⁰. La pièce des *Neapolitaines*, qui n'est pas en reste, nous l'avons vu, nous plonge, par autant d'artifices et à l'instar de Larivey ou Turnèbe, dans un Paris du XVI^e bien dessiné servant de toile de fond à la peinture beaucoup plus fine, moins idéalisée, mais toujours réaliste, de l'homme bourgeois de la Renaissance à travers ses occupations, ses manifestations ou ses vices. On peut d'ailleurs se demander si cette représentation bourgeoise n'est pas elle-même porteuse de comique.

Si donc, et nous refermons cette parenthèse, les modifications sont la plupart du temps au service du réalisme et de la vraisemblance, quelquefois, c'est par déférence pour son public que Larivey va procéder à telle ou telle retouche. Il ne cesse en effet de le ménager en lui épargnant des dialogues accessoires et ralentissant l'action, la présence de personnages épisodiques, et une satire touchant principalement le clergé et les religieuses, pouvant être mal reçue. Les changements apportés enfin dans le texte français sont moins cyniques en ce qui concerne les rapports entre les sexes. Plaire au public est donc une des ambitions de l'auteur, mais le désir d'une éventuelle représentation théâtrale ne suffit pas à justifier les choix pertinents de Larivey dans son adaptation et les libertés prises à l'égard de son modèle. Si ces dernières résultent de l'ambition de créer un nouveau genre comique français, il n'en demeure pas moins que son vrai talent réside en partie dans la création d'une nouvelle langue comique, langue qui, tout en faisant rire, participe elle aussi de cet effet de réalisme, avec un langage propre à chaque catégorie sociale de personnage. Avant d'aborder ce thème, il convient de préciser que notre attention ne se portera pas uniquement sur le langage de la comédie, mais aussi sur le comique et ses ressorts en général. Aussi, commencerons-nous par l'introduire en observant la manière dont il était perçu au XVI^e siècle, ce qui revient donc à s'intéresser aux traités théoriques, à la notion de comédie d'intrigue, à sa structure et à sa langue. Nous verrons par la suite ce qui est à l'origine du comique, quelles sont ses manifestations et ses mécanismes, le traitement particulier que lui réserve le chanoine et les nouveautés qu'il apporte, sa doctrine (s'il en est une) en matière de comédie, avant de terminer notre étude sur la portée de ce nouveau type de comique illustré notamment par l'analyse comparative des

³⁶⁹ « Encores que par plusieurs fois j'aye couru de l'un à l'autre Pole, traffiquant par marchandise avec les Mores embrunis, les Sarmates et les Scythes : tous mes vaisseaux tousiours ont fait heureux voïages » (I, 2).

³⁷⁰ Ch. Mazouer, *Le Théâtre français de la Renaissance*, Paris, Champion, 2013, p. 322.

premières comédies de 1579 et celles de 1611, au cours de laquelle ces pièces seront confrontées à celles de Le Jars, Turnèbe et Amboise.

III

DIFFÉRENTS TYPES DE COMIQUE CHEZ LARIVEY : POUR UNE COMÉDIE EN DEVENIR

3.1. Ressorts communs aux pièces de nos quatre auteurs

3.1.1. L'univers du comique : son traitement et ses mécanismes

La comédie d'intrigue suppose, nous l'avons vu, un ensemble d'artifices et de ressorts plus ou moins exploités selon les dramaturges comiques. Toutefois nous ne saurions parler du comique en général sans faire mention des autres ressources développées par cette nouvelle comédie. La gamme des procédés comiques est vaste et ne se limite pas à l'intrigue. Aussi, à ce stade de notre étude, allons-nous partir à la découverte de cet univers comique afin d'en comprendre les mécanismes et observer leur emploi au sein des pièces de notre chanoine. Nous commencerons par voir si les pièces étudiées exploitent le comique de gestes avant de traiter du comique de situation puis de caractère. Dans une dernière partie, notre attention se portera sur le comique de langage que nous distinguons de la langue comique dont il sera question plus loin.

3.1.1.1. Comique de gestes

Pratiquement inexistant ou peu développé dans la comédie érudite (celle-ci insistant davantage sur l'intrigue), le comique reposant sur la gestuelle des personnages est en revanche très présent dans la farce. Bastonnades, pirouettes, grimaces, et pitreries sont également l'apanage des personnages de la *commedia dell'arte*, genre qui s'épanouit dans la France de la seconde moitié du XVI^e, et plus largement au XVII^e siècle. « La comédie de la Renaissance, qui négligea beaucoup le comique de gestes, a donc su exploiter les autres comiques traditionnellement repérés de mots, de caractère et de situation »¹, déclare Charles Mazouer. Face à cette affirmation, nous pouvons toutefois émettre une réserve quant à la représentation et au jeu. Rien n'interdit en effet d'imaginer que, lors des représentations de certaines comédies érudites, les acteurs aient pu avoir une liberté de jeu leur permettant d'exécuter, voire même d'improviser, une gestuelle propre à susciter le rire. Ceci expliquerait peut-être l'approximation temporelle quant à la durée de la représentation des *Contens*, lorsque Turnèbe demande à son public : « qu'il vous plaise avoir la patience de vous tenir paisiblement en vostre place [...] pour deux ou trois heures seulement. Lequel temps estant expiré, il vous sera loisible de vous remuer, rire et caqueter à vostre aise en toute liberté de conscience »². Par ailleurs, rien ne prouve que les interprètes ne se servaient pas des indications glissées par l'auteur dans le texte pour alimenter leur jeu et accentuer ainsi le comique du personnage et de la situation.

Chez Larivey, bien que de telles informations soient essentiellement fournies par le texte prononcé, on mentionnera toutefois les rares cas (presque tous intrinsèques au

¹ Ch. Mazouer, *Le Théâtre français de la Renaissance*, Paris, Champion, 2013, p. 336.

² Voir « Prologue » des *Contens*, in O. de Turnèbe, *Les Contens*, éd. Norman B. Spector, Paris, Marcel Didier, 1964, p. 9.

Fidelle)³ où elles sont suggérées par les didascalies. Ouvrons une parenthèse pour préciser que dans les pièces de notre auteur nous distinguons trois types de didascalies. Si elles renseignent généralement sur l'identité des personnages⁴, elles peuvent également fournir des indications scéniques⁵ ou encore donner des précisions quant au jeu de l'acteur. Ce dernier type de didascalie peut, dans certains cas, supposer un comique de gestes sur lequel nous allons nous pencher avant de nous attacher au texte prononcé.

Contrairement aux premières comédies de 1579, à *La Constance* et aux *Tromperies* de 1611, ou même aux *Neapolitaines* d'Amboise⁶, dont les didascalies se limitent à préciser l'identité des personnages ou à fournir quelques instructions scéniques, *Le Fidelle* est en fait la première pièce de notre corpus à donner une place notable aux didascalies ayant trait au jeu de l'acteur. Certes éparses, mais bien présentes, elles méritent que l'on s'y attarde. Déjà là dans *Il Fedele* de Pasqualigo, ces didascalies que Larivey maintient sont néanmoins adaptées du texte italien.

Le tableau suivant regroupe toutes celles qui renseignent sur le jeu de l'acteur dans cette pièce :

Larivey_ <i>Le Fidelle</i>	Luigi Pasqualigo_ <i>Il Fedele</i>
II, 2 : Fidelle siffle, Victoire se presente à la fenestre, jette une lettre, puis se retire.	II, 2 : <i>Fedele fischia, Vittoria viene alla fenestra letta una littera, e va dentro.</i>
II, 2 : Fidelle lit la lettre à la clarté de la lampe qui brusloit au <u>cymetiere</u> , dont la teneur s'ensuit.	II, 2 : <i>Fedele legge la littera al lume della lampada che sta acesa <u>nel sacrato del tempio</u> la qual littera dice cosi.</i>
II, 2 : M. Josse hausse la teste pour sortir <u>du charnier ou monument</u> , et voyant Narcisse aller celle part, se retire et dit : ...	II, 2 : <i>Il Pedante alza il capo per uscir del <u>monumento</u>, e vedendo Narciso andar à quella volta, s'abbassa, e dice.</i>
II, 3 : Elles sortent toutes trois de la maison,	II, 3 : <i>Medusa, Vittoria, e Beatrice vengono</i>

³ Trois didascalies des *Esprits* suggèrent en effet un comique de gestes de la part de Frontin, censé cracher par trois fois : « *Il crache et ceux du logis font bruiet* » (II, 3, p. 415) ; « *Il crache et ceux de dedans jettent des tuilles* » (II, 3, p. 417) ; « *Frontin crache et ceux de dedans font bruiet* » (II, 3).

⁴ Par exemple, dans *Le Laquais* : « *Catherine servante de Symeon. / Françoise fille de Symeon* », III, 4 ; « *Belle-couleur servante de la mere à Marie* », IV, 2. Il est intéressant de remarquer que dans la didascalie de la scène 6 de l'acte I de *La Vefve*, Larivey prend la parole (« Je ») pour indiquer de quelle façon il procédera pour distinguer les deux personnages portant le même nom de Clemence : « *Ma Dame Clemence réputée vefve. Je l'appelle tousjours madame, à la différence de la Courtisane* ». Il est en cela plus précis que son modèle italien qui fait la même distinction (Hortensia / M. Hortensia) sans toutefois la signaler.

⁵ Renseignements quant à la présence scénique des personnages et/ou la présence sur scène de personnage qui n'interviennent pas : ex. *Le Morfondu*, « *Claire seule* », II, 1 ; « *Leger seul* », IV, 1 ; « *Boniface seul* », V, 1 ; *Les Escolliers*, « *M. Theodore Medecin. Nicolas. Fremin. et deux escolliers sans parler* », II, 4 ; mais aussi des renseignements sur des déguisements, le port ou la présence d'objets et, de manière générale, tout type de renseignement utile à une éventuelle mise en scène de la pièce : ex. *Les Jaloux* : « *Gotard desguisé en cagnardier porte Vincent enveloppé en une couverture* », III, 5 ; « *Gotard portant un paquet* », IV, 2. Pour ce type de didascalies, voir la partie relative à la représentation des pièces.

⁶ Dans *Les Neapolitaines*, autre que les didascalies renseignant sur la présence scénique des personnages (pour signaler qu'un personnage apparaît *seul*) où leur identité, on ne relève en effet que la didascalie « *Ici se fait lecture des lettres missives* », lorsque Dieghos reçoit de Louppes des lettres de son père (V, 10).

vestuës en accoustremens de servantes, portans des chandelles allumées. Et Narcisse estant à quartier, void et oyt tout, et parle à soy-mesme.	<i>fuori di casa vestite da serve, con candele accese, Narciso stà in disparte, e senz'esser veduto, vede, ode, e seco parla.</i>
II, 3 : Cependant M. Josse sort du charnier avec les chandelles au poing, et en criant espouvente les femmes et Narcisse, parquoy tous s'enfuyent appellent Dieu à leur ayde.	II, 3 : <i>In questo esce del monumento il Pedante con le candele in mano, e gridando spaventa le Donne, e Narciso, onde se ne fuggono chiamando Dio in loro aiuto.</i>
III, 1 : [<i>à propos de l'attitude de Narcisse vis-à-vis de Blaisine</i>] : Ce dit, il va apres elle pour l'embrasser, et elle le repousse.	III, 1 : <i>Ciò detto gli vā adosso per abbracciarla, e ella lo respinge.</i>
III, 1 : Narcisse fait des gestes sans parler.	III, 1 : <i>Narciso fa Atti, e non parla.</i>
III, 5 : Brisemur sortant de la maison de Victoire.	III, 5 : <i>Frangipietra esce fuor di casa di Vittoria.</i>
III, 9 : Sans partir de la scene, ils feignent parler ensemble, et donnent loisir à Cornille de dire les suivantes parolles, et puis Narcisse s'en va.	III, 10 : <i>Qui fingono di ragionar insieme, ne se partono di Scena, ma danno loco à Cornelio di dir le seguenti parole, e poi Narciso si parte.</i>
V, 2 : Victoire jette un soupir.	V, 2 : <i>Vittoria trahe un sospiro.</i>
V, 6 : Narcisse avec deux compagnons. Brisemur <u>aux filets</u> . Fidelle. Les Sergens.	V, 6 : <i>Narciso con duo compagni, Frangipietra nella rete, Fedele, e Sbirri.</i>
V, 7 : Meduse et Fortuné s'enfuyent de la maison. Octavian <u>nud en chemise</u> court apres avec l'espée au poing, et apres luy sortent Sainte portant une lumiere en main, et Babilie avec la <u>pele du feu</u> criants ⁷ .	V, 7 : <i>Corrono fuori di casa Medusa, e Fortunio, e Ottaviano lor corre dietro <u>scalzo, e in camiscia</u>, con la spada in mano, e dietro a lui vengono fuori Santa con una lucerna in mano, e Panfila con lo <u>spiedo della cucina</u> gridando.</i>
V, 8 : [<i>en parlant de Cornille qui va vers la maison de Blaisine</i>] : Il va vers sa maison.	V, 8 : <i>E va verso la sua casa.</i>

Dans certains cas, les informations fournies par les didascalies sont complétés par le texte prononcé. Prenons pour exemple les deux didascalies de la scène 1 de l'acte III de la pièce de Pasqualigo qui renseignent sur la gestuelle des personnages :

⁷ Par cette adaptation, qui précise qu'Octavian court « nud en chemise » [contrairement à l'italien où il est sans chaussures et en chemise (*scalzo, e in camiscia*)], on se demande si Larivey n'évite pas toute possibilité d'associer Octavian à un moine des Carmes déchaussés, renonçant ainsi à la critique anticléricale suggérée par le texte de Pasqualigo à travers l'allusion à l'appartenance d'Octavian à l'*Ordine dei carmeliani scalzi*. Ne peut-on pas également y voir la parodie des processions religieuses telle celle à laquelle ont pu assister les parisiens le 21 juillet 1587 et que relate P. L'Estoile dans son *Journal* ? Voir *Registre-Journal du regne de Henri III. Tome V (1585-1587)*, éd. M. Lazard et G. Schrenck, Genève, Droz, 2001.

*Ciò detto gli vò adosso per abbracciarla, e ella lo respinge »
[...] Narciso fà atti, e non parla (III, 1).*

Larivey les traduit de manière littérale :

Ce dit il va après elle pour l’embrasser, elle le repousse.
[...] Narcisse fait des gestes sans parler (III, 1).

Dans cette scène, la première didascalie donne une indication sur la façon dont Narcisse courtise Blaisine. Après avoir mentionné être « devenu comme muet », Narcisse trouve dans le langage gestuel le relais de son expression verbale et tente, de fait, de l’embrasser. La didascalie nous informe également sur la réaction de Blaisine, laquelle est gestuelle (« elle le repousse ») avant d’être verbale. La manière dont Narcisse reçoit ce refus est explicitée par la seconde didascalie : « il fait des gestes sans parler ». Cette précision trouve un écho dans les paroles de Blaisine qui commente son comportement : « Fay tant de mines et de gestes que tu voudras, tu ne me tiendras pas pourtant », lui dit-elle. La dynamique gestuelle mentionnée dans les didascalies complète les propos des personnages, ne faisant qu’accentuer le comique de la scène.

Larivey choisit donc de conserver et de traduire littéralement ces renseignements donnés par les didascalies dont la fonction est, ici, non verbale, mais plus précisément d’ordre kinésique, c’est-à-dire relative aux mouvements, aux gestes, aux déplacements des personnages. Aussi n’est-il pas improbable de penser que ces prescriptions étaient destinées aux interprètes, qui, une fois sur scène, pouvaient plus ou moins développer ces gestes accordés par l’auteur pour construire leur personnage, même si, une nouvelle fois, force est de souligner qu’un tel comique n’aura jamais été aussi prisé que dans les farces et la *commedia dell'arte*.

Toujours avec cette information à l’esprit, regardons maintenant de plus près la scène 10 de l’acte IV du *Fidelle* où, cette fois, le comique de gestes est suggéré par les indices que l’on peut tirer du dialogue. Dans cette scène, Brisemur est en proie à un violent dilemme : doit-il obéir à Victoire, et tuer Fidelle afin d’obtenir la récompense promise par la jeune femme, ou bien suivre sa conscience qui lui interdit d’accomplir un tel acte envers un gentilhomme ? Brisemur tranche alors en mimant une scène de combat dont ses gestes en sont les seules preuves, en témoignent les paroles de Narcisse qui surprend le « poltron qui combat maintenant contre l’air », selon son expression.

Brisemur – Ha traistres! tuë, tuë! venir en ceste façon contre un homme
desarmé! où fuyez vous? ha couards, ha lasches, ha poltrons, ha
infames! tournez visage, car je ne vous crain nomplus qu'un festu.
Je vous mettray tous en pieces, et vous hacheray menu comme
chair de pasté, assassins, rodeurs de pavé, tireurs de layne,
guetteurs de chemins!

Narcisse – Voicy le poltron qui combat maintenant contre l'air.

Les Compagnons – Tue, tue le traistre, tue!

Brisemur – Helas je suis mort à ce coup (IV, 10).

La mise en scène orchestrée par Brisemur suscite un comique de gestes certainement accentué par l’arrivée de Narcisse et de ses compagnons qui crient à l’arrestation du « traistre », lequel se retrouvera prisonnier de leurs filets, comme le suggère la didascalie de la

scène 6 de l'acte V « *Narcisse avec deux compagnons. Brisemur aux filets. Fidelle. Les Sergens* ». Dans cette scène (V, 6), les dialogues fournissent des indications – notamment à travers une succession d'impératifs⁸ –, quant à une série d'actions qui accroissent la dimension comique de la scène. De plus, en revenant sur l'épisode de sa capture, Brisemur donne *a posteriori* dans cette scène un élément (dramaturgique) qui n'apparaissait pas dans le texte en IV, 10, à savoir sa fuite lors de l'arrivée de Narcisse et de ses compagnons, comme il le relate à Fidelle à la fin du passage suivant :

Narcisse – Ho, tire, tire!
Les Compagnons – Ho, ho, ho, ho.
Narcisse – O la belle chasse.
Les Compagnons – Ho, ho, ho, ho.
Brisemur – A l'ayde, à l'ayde, ils me veulent tuer!
Les Sergens – Prenez les, prenez les!
Narcisse – Ha canaille, au diable! ha maraux cornuz! vous payerez ores la gabelle.
Fidelle – Tirez [vous] à quartier.
Les Sergens – Emmeine ce prisonnier, mets bas ces armes, de par le roy.
Narcisse – Va au gibet.
Fidelle – Arrestez vous.
[...]
Fidelle – Vous estes trompez, desveloppez le, et le laissez aller faire ses affaires.
Les Sergens – Tout à ceste heure.
[...]
Brisemur – Monsieur, Dieu sçait ma volonté, et quel j'ay tousjours esté envers vous, je me plains seulement que j'ay esté trahy, car mille hommes ne seroient bastans pour me faire quitter un pied de terre, et ceux là redoutant ma valeur m'ont tendu des filets affin que je me prins moy-mesme comme j'ay fait.
Narcisse – Mon maistre, il est fort brave, il a bon œil, bonnes jambes, et est fort leger à la course.
Brisemur – Je ne m'en suis fuy de crainte, mais pource que voyant vous autres les armes nues au poing, et vous oyant crier: tue, tue, m'imaginant qu'alliez faire quelque signalée entreprise je me mis à courir pour mettre fin à l'estrif avant que fussiez arrivez, et ainsi vous delivrer de peine et moy r'emporter l'honneur.
Fidelle – C'est assez dit, on cognoist fort bien vostre valeur. Allez à Dieu.
Brisemur – Je vous suis serviteur, je baise les mains de vostre Seigneurie. Le chancre vienne à toutes les femmes, en fin je l'ay eschappé belle (V, 6).

Si le lecteur n'a connaissance de la fuite du fanfaron qu'à ce point de la comédie, cette donnée sous-jacente au texte pourrait justifier le parti-pris de la représenter à la fin de la scène 10 de l'acte IV juste après la réplique des Compagnons, soit : « Tue, tue le traistre, tue ! ». Brisemur s'échapperait alors en disant la dernière réplique de cette scène (IV, 10), avant de se faire rabattre comme du gibier dans les filets tendus par Narcisse et ses compagnons. Bien que ponctuelles dans l'ensemble de la pièce, ces notations provenant des didascalies ou du

⁸ Nous soulignons les impératifs en question dans le passage cité à la suite.

dialogue rendent compte d'un comique de gestes. Dans *Le Morfondu* (II, 4), souhaitant parler à Lambert sans la présence de Lazare à qui il tient compagnie, les amis du maquereau cherchent un moyen de l'attirer dehors sans que le vieillard ne le suive. Boniface a l'idée de faire un bruit tel que le rusé Lambert ne manquera pas de sortir. C'est Charles qui exécutera le tout. Toutefois cette ruse qui prévoit l'usage d'un « boisseau » ou peut-être d'un « tabourin d'Aleman » échoue, et lorsque Lambert sort, il est suivi de Lazare. Philippes et Charles ont juste le temps, à la fin de la scène, de dire à Lambert qu'ils veulent lui parler seul à seul :

Boniface – Escoutez. L'un de vous prendra un boisseau qu'il roulera sur le pavé, ce bruiet montera jusques aux oreilles de Lambert, lequel se doutant cecy estre fait à la main, se despestrera incontinent de son homme, faignant vouloir voir que ce pourra estre, ainsi vous viendra trouver

[...]

Philippes – Il n'est pas encor demain matin, tu le scauras, mais oys tu point le tintamarre que faict Charles?

Boniface – Je pense qu'il a un tabourin d'Aleman au bruiet qu'il faict.

Charles – Si Lambert n'est sourd je croy qu'il l'aura entendu.

Philippes – Ha le voicy, le voicy.

Charles – Helas cet idiot le suyt pas à pas.

Philippes – Lambert, ô Lambert, nous voudrions bien parler à toy.

Charles – Et pour chose d'importance (II, 4).

La scène suivante s'ouvre sur cette réplique de Lambert qui commande à ses amis de simuler une scène de bagarre⁹, lesquels s'exécuteront :

Lambert – O mon Dieu! tost, tost, messieurs faictes semblant vous entrebatre, et toy Boniface, feins les vouloir separer. Là donc criez, menez du bruiet, contrefaictes voz voix affin qu'il ne vous cognoisse, despeschez tost.

Charles – Ah traistre, est-ce ainsi que tu me prens en homme de bien?

Philippes – Ha poltron, c'est icy que je vengeray le tort que tu m'as faict.

Boniface – Hola messieurs hola, retirez vous, c'est assez, c'est assez.

Lazare – Qu'est-ce là, qu'est-ce là, Lambert qu'est ce là?

Lambert – Ce sont des hommes qui s'entrebattent.

Charles – O Dieu, je suis mort.

Philippes – Ah traistre, tu n'eschapperas de mes mains.

Boniface – Tout beau messieurs, tout beau de par Dieu, c'est assez.

Lambert – Hé, mes gentilshommes retirez vous (Boniface, demande moy des armes), retirez vous je vous supplie.

Lazare – Retire toy toymesmes, Lambert, voy tu pas qu'il n'y a point de proffit?

Lambert – Voyez vous pas qu'ilz s'entretuent?

Boniface – Mon compagnon je te prie apporte icy quelques armes, quelque espée ou quelque je ne scay quoy, pour les separer (II, 5).

Notons que, dans cette même scène, en renseignant sur le déguisement de Lazare, les répliques de Charles, Boniface et Philippes font de lui, « masque affamé », « brave poltron »

⁹ Nous verrons plus loin dans notre développement que cette scène exploite également le comique de situation.

en « jupon », avec sa grande barbe « noire, pointue comme celle d'un vieil bouc », un personnage semblant tout droit sorti de la *commedia dell'arte*¹⁰.

Sans relever d'un comique de gestes pur et simple, la scène où Lambert prendra plus tard Lazare pour cible de ses tours en lui racontant que des voleurs sont entrés dans la maison de Charles donne sans nul doute plus d'amplitude au jeu de l'acteur qui interpréterait le rôle de Lambert censé, dans ce passage, se faire passer pour un valet éploré, plaintif. Toute cette duperie n'est comique que par l'exagération du trait (IV, 8). Dans cette pièce, le comique de gestes repose en outre sur la caractérisation des personnages, à l'exemple du personnage éponyme, un vieillard transi de froid dont les tremblements sont signifiés à plusieurs reprises au fil du texte par les répliques des personnages¹¹. Contrairement à ce « morfondu » et quoi qu'il en dise, c'est de peur que tremble le Médecin des *Tromperies*. Adrian, qui remarque « Vous tremblez, que le cancre vous mange amoureux d'estafilades, vous avez peur » (IV, 7), n'est pas dupe¹². On le retrouvera plus tard (V, 1) déguisé en maçon et toujours tremblant¹³. Dans *Les Jaloux*, le comique de gestes est lui aussi à rechercher dans les dialogues qui jouent de la présence physique des interprètes, telle la scène où, lorsque Gotard apprend à Vincent, son maître, que les événements prennent une tournure à son avantage, ce dernier exprime sa joie en déclarant :

Vincent – [...] ô Gotard mon amy, que je t'accolle !
Gotard – Laissez cela, voy ! je croy que vous pensez embrasser une garce,
oyez si vous voulez (II, 1).

Le comique d'intrigue se double ainsi d'indications fournies par le dialogue pouvant donner lieu à un comique de gestes, selon la manière dont les interprètes choisissent de les exploiter. Il en va de même pour la scène 4 de l'acte IV, où Gotard tente de couvrir la fuite de Magdelaine avec Vincent en faisant croire à Jherosme, qui les a aperçus, que son fils est venu consoler et aider sa nièce Claudine, victime d'un incendie, à emporter ses affaires. Une nouvelle fois, les dialogues convoquent la gestuelle des interprètes :

Jherosme – Ceux cy ont à leur suite des personnes chargées [...]
Jherosme – Qu'as-tu, à me tirer ainsi par la manche ? [...]
Gotard – La fumée ! Voyez à travers ces deux cheminées de brique,

¹⁰ R. Lebègue remarque que : « Deux des farceurs de l'hôtel de Bourgogne se donnaient l'apparence de personnages de la *Commedia dell'arte* : maigre, portant une barbe pointue, Gaultier Garguille faisait penser à Pantalon ; selon H. Sauval, « l'habit que Turlupin portoit à la farce étoit le même que celui de Briguelle qu'on a tant de fois admiré sur le théâtre du Petit-Bourbon, ... tous deux faisoient le Zani, portoient un même masque ». Voir R. Lebègue, « Premières infiltrations de la *Commedia dell'Arte* dans le théâtre français », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1963, n°15, p. 172.

¹¹ Voir cet extrait de la scène 5 de l'acte III, dans lequel les « bu bu » du vieillard trahissent un tremblement que les commentaires de Lambert et Philippes explicitent : « Lazare – mais laissons ce propos et me vien rendre mes vestemens, je me veux aller revestir, bu bu bu bu, car je commence à avoir froid. // Lambert – Vous tremblez. // [...] // Lazare – Comment, bu bu bu, je seray mort de froid autant de fois. [...] Va y donc je te prie, bu bu bu, je suis plus roide qu'un glaçon. // Philippes – Je pense qu'il tremble. [...] // Lazare – Jesus, que j'ay grand froid, bu bu bu, voyla l'huys ». Dans la scène suivante, Boniface dit à Lambert, en parlant de Lazare : « Vois tu pas comme il tremble ? » (III, 6).

¹² Le Médecin, toutefois, prétexte : « Peur, tu ne me cognois pas, il n'y eut jamais en toute l'université escolier plus mauvais que moy [...]. C'est le froid qui me fait trembler » (IV, 7).

¹³ « Adrian – Chargez proprement cest auget sur vos espaulles, et le tenez bien, vous tremblez, il semble qu'ayez la fievre quartaine. // Le Médecin – Est il bien ? // Adrian – Plus haut, ainsi, mais ne tremblez point » (V, 1).

regardez, là, là droit à mon doigt [...]

Jherosme – Comme l'eusse je peu cognoistre, veu qu'elle se bouschoit le visage avec son mouchoir ?

[...]

Jherosme – [...] où vont-ils à ceste heure, avec ces hardes ? (IV, 4)

Lorsqu'il comprend que Gotard s'est moqué de lui, Jherosme veut se venger :

Jherosme – Vien ça, coquin, aproche, pendart que tu es.

Gotard – Helas ! qu'ay je faict pour estre lyé ?

[...]

Gotard – Mais vous l'avez veue, uh, uh, hu, u, u.

Jherosme – Tu pleures maintenant (IV, 4).

Les pleurs de Gotard suggèrent encore un jeu d'interprétation. Par ailleurs, nous pouvons supposer que la scène 6 de l'acte V, où Fierabras simule un assaut qui apparaît tout à fait grotesque, exploite non seulement le comique de situation, mais encore le comique de gestes, ou du moins sous-entend un jeu sur la mise en scène. On y trouve trois serviteurs qui, placés « en bataillon carré », récitent et suivent les recommandations du soldat dans une sorte de scène de préparation. À la fin, tout le monde se sauvera.

Fierabras – Le tout consiste en cecy, c'est que quand nous serons devant leur maison, nous nous facions oyr, crians tous d'une voix, serre, serre. Nous leur ferons si grand pœur, qu'ils mourront devant qu'ils se mettent en deffence, esprouvez un petit.

[...]

Serviteur – Serre, serre, serre.

Fierabras – Parlez plus viste, et qu'il semble que soiez remplis de mal talent.

Serviteur – Serre, serre, serre.

Fierabras – C'est ainsi, mais il faut encores crier plus haut.

[...]

Serviteur – Mais par ta foy puis que nous allons pour entrer en la maison de ceux là, seroit il pas meilleur que criassions, ouvre, ouvre, que leur faire fermer leur porte?

[...]

Fierabras – N'ayez pœur vous dis-je, avancez vous, vous, mettez vous à ce coing, vous autres, venez deça. Et toy, demeure icy. Pour ce qu'en bataillon carré on combat plus seurement. Mais où est la poultre pour enfoncer la porte?

[...]

Fierabras – Or sus, je seray capitaine, et sergent de bande tout ensemble, marchons tous de front. Sus courage, faictes vous oyr.

Serviteur – Serre, serre, serre, serre.

Fierabras – Voicy bon commencement. Vous harquebuziers prenez garde qu'aucun ne se monstre aux fenestres. Vous autres picquiers, serrez vous en bataille, vis à vis la porte, et comme il est requis à vaillans et courageux soldats, souvenez vous de mon honneur, et du vostre.

[...]

Marquet – J'ay oy des gens à la porte, et m'asseure qu'ils sont beaucoup, je vay veoir du costé de l'huis de derriere.

Fierabras – Et moy, ramasser mes troupes, et quand il sera temps je feray

donner l'assault.

Serviteur – C'est bien dict. Il nous a icy plantez comme boulevers contre les harquebousades, nous serions bien sots attendre qu'ils nous deffacent.

Marquet – Ne bougez de vos rangs, et vous tenez fermes, ce ne sera rien.

Serviteur – A Dieu, à Dieu, qui se peut sauver, si se sauve.

Marquet – Ha ha hé! Comme ceste armée se met legerement en route! (V, 6).

De même, dans *Les Escolliers*, le commentaire que fait Luquain, en aparté, à propos de Silvestre qu'il voit aller chez Anastase, renseigne sur le comportement scénique de Silvestre : « Je veux veoir qu'il veut dire, par ce haussement de mains, et autres singeries qu'il faict » (IV, 2). Les pleurs de Silvestre, qui étonnent Luquain, sont non seulement suggérés par la réplique de Silvestre « Et je le puis ainsi dire. Parce que je le tenois plustost pour perdu, qu'admiré. O mon cher, et tresdoux, hu, huu! » (avec les « hu, huu » caractéristiques), mais aussi par la réplique suivante de Luquain qui commente : « cestui-cy en pleure » (IV, 2). Plus loin, la déclaration que fait Marion lorsqu'elle cherche à repousser les avances de Luquain (« Que veux tu folastre ? Or sus, tien donc tes mains en repos, mauvaistié », IV, 5) suppose évidemment une série de gestes de la part de ce dernier.

Nous reproduirons encore cet extrait déjà cité dans notre partie relative aux valets, dans lequel le Jacquet du *Laquais* mime le comportement qu'il adoptera lorsque, déguisé en Marie, il se trouvera face au vieillard amoureux :

Thomas – Sors, l'espousée, il n'y a personne.

Jacquet – Me voicy.

Thomas – Ta voix est un peu aspre. Dy en ceste sorte : me voyeey.

[...]

Horatio – Qui penseroit cestuy-cy masle ? Quant à moy, je ne le puis bien croire, encor qu'il soit mon laquais.

Jacquet – Et il m'est advis à moy-mesme que je suis devenu femme.

Thomas – Que sçait-on ? Il pourroit bien estre. Laisse que j'y taste.

Jacquet – Après, laissez cela.

[...]

Thomas – Je voudrois sçavoir comme tu luy donneras ce baiser de manière qu'il sente sa pucelle.

Jacquet – Je le baiseray ainsi.

Thomas – Ce baiser est trop stilic, c'est à faire à une nourrisse.

Jacquet – Je feray donc ainsi.

Thomas – Cest autre sent sa garce ; je ne veux que tu mettes la langue en la bouche.

Jacquet – Je le baiseray donc en ceste façon.

Thomas – C'est bien dict, cestuy me plaist, car il sent sa simplette (*Le Laquais*, III, 2).

Si l'on s'interroge sur la manière dont le mime du baiser est réalisé, celui-ci ne manque certainement pas de faire rire.

Dans *La Constance*, Blaise renseigne sur le comportement du pédant Fidence qui se prend soudainement à manifester sa joie par des bonds : « Or sus allez en la maison. Que dianre faites vous? Ne sautez pas de ceste façon, car on penseroit que vous fussiez devenu fol » (II, 4). À la scène 2 de l'acte III, alors que l'Espagnol reçoit de son serviteur un paquet de

lettres qu'il lit en silence, ce dernier commente : « Que diable veullent dire tant d'admiration? ce doivent estre quelques lettres plaines d'esprits, puis qu'on faict tant de signes de la Croix ».

Enfin, dans *Les Tromperies*, la scène où Gillette tend au Capitaine un petit enfant qu'il croit être le sien peut donner lieu à un comique de gestes dû à la maladresse du fanfaron certainement gauche – la représentation bien inhabituelle d'un soldat de sa trempe avec un enfant entre les bras est forcément ridicule –, qui menace de le faire tomber ou de lui faire mal, si l'on en croit cet enchaînement de répliques :

Gillette – Voyez, regardez comme il se demeine le meschant, il rit, qui est cestuy-cy ? Papa ? O quel beau poupard, baisez le, tenez le, prenez-le entre vos bras, faictes luy caresse.

Dorothee – Ho, pour l'amour de Dieu ne le laissez pas cheoir.

Le Capitaine – Je vous prie ne me le laissez point entre les mains, car je ne sçaurois si peu le presser que je ne luy froisse les os tant j'ay la prinse forte.

Dorothee – O pauvrete que je suis, ne luy laissez pas. Le traistre m'a quasi faict mourir, ha, hélas ! je ne me porte encores point bien, hélas !
(II, 8)

Bien représentées par les comédies de Larivey, ce genre d'indication semble faire défaut dans la pièce des *Neapolitaines* ou dans celle des *Contens*. En revanche, dans la *Lucelle*, quatre répliques trahissent, d'après nous, un comique de gestes. Le passage où deux valets se gaussent l'un l'autre suppose, par la nature même de cet intermède comique qui se rapproche de la *commedia dell'arte*¹⁴, un comique de gestes explicité par la question que Bonadventure pose à Philippin, après avoir annoncé en aparté vouloir se moquer de lui :

Et vien ça, sçay tu bien le chapite des fricassées, comme mettre un bransle de Caën à la saulse d'Allemagne, les bransles de Poitou aux navets de Haubervilliers, des voltes à la composte, le passe-pied de Bretagne en salmigondis, et des courrantes à la dodine. N'es tu point allié ou parent de Maistre Jean l'Ordoux ? N'entends tu point le croque-lardis de Cuisine ? (II, 4)

L'énumération de ces soi-disant mets n'est rien d'autre qu'un ensemble de pas de danse (« bransle » ; « volte » ; « passe-pied » ; « courrantes ») que Bonadventure se plaît à mettre en relation avec des termes culinaires et des spécialités¹⁵. Il est d'autant moins hasardeux d'y voir un comique de gestes que l'auteur lui-même semble nous mettre sur la voie en précisant, en marge du texte, que nous nous trouvons dans un « *intermedium [...] de deux vallets qui se gaussent l'un l'autre* ». La nature de cet intermède où, comme le note Raymond Lebègue, Philippin et Bonadventure « sont, en fait, deux Zanis, qui débitent des *lazzi* de la *Commedia dell'arte* »¹⁶, nous autorise en effet à penser qu'à chaque fois qu'il nomme un pas de danse,

¹⁴ Voir également nos parties relatives au comique de langage ou au comique de situation.

¹⁵ Le « salmigondis », ou « salmigondins » chez Rabelais, est un ragoût qui évoque un épisode du *Pantagruel* et du *Tiers Livre* : « Quant à Salmigondin, on se souvient d'une chatellenie du même nom avait été donnée à Alcofrybas à la fin du *Pantagruel* et à Panurge au début du *Tiers Livre*. Ambiguïté d'un langage qui peut évoquer aussi bien la gastronomie que la littérature », note Fr. Rigolot (voir *Les langages de Rabelais*, Genève, Droz, 2009, p. 156).

¹⁶ Voir R. Lebègue, « Premières infiltrations de la *Commedia dell'Arte* dans le théâtre français », in *op. cit.*, pp. 165-176, p. 174.

Bonadventure mime sur scène le pas en question. En outre, cette association danse-cuisine n'est pas sans rappeler le rôle des entremets dans les grands banquets bourguignons et autres cours princières de la fin du Moyen Âge, où les divertissements étaient nommés « entremets »¹⁷.

Il est par ailleurs fort probable que Philippin soit en train de mimer le jeu du luth¹⁸, lorsqu'il déclare, plus loin dans la pièce en parlant d'Ascagne, qu'il « jouoit bien du frain, fran, fran. C'estoit un damoiseau » (IV, 4). Un jeu sur le mime que Molière signale lui aussi par les « fran, fran, fran » de cet extrait de l'intermède « La la la la bonjour » du *Mariage forcé* :

[...] Tout est bon quoy qu'on [4/8] die.
Tout bruit forme mélodie.
Tic toc chic choc nic noc fric froc
Peinte, verre, coupe, broc ab hoc et ab hac
[...] Fran fran fran pour le seigneur Gratian,
Frin frin frin pour le seigneur Arlequin,
Fron fron fron pour le seigneur Pentalon,
O le joli concert, et la belle harmonie !

En effet, d'après Patricia M. Ranum et Catherine Cessac, « Avec “Fran fran fran pour le seigneur Gratian”, Molière rend plus explicite cette évocation du Docteur. Par ce “Fran fran fran” et les “Frin frin frin” et les “Fron fron fron” qui suivent, il donne aux trois chanteurs l'occasion de mimer le jeu de la guitare ou du luth, et ce faisant, de créer un tableau vivant où les spectateurs peuvent contempler un des trios de comédiens italiens qui font partie de l'iconographie populaire »¹⁹.

La scène au cours de laquelle Philippin rapporte le soi-disant poison que Cappony lui avait commandé donne lieu non seulement à un comique de langage²⁰, mais aussi à un comique de gestes suggéré par la réplique du père de Lucelle :

Philippin – Tenez, Monsieur, le sor[f]umé, que je vous apporte. Il ma dit
qu'il est bien fin.
Le pere – Cest du sublimé que tu veux dire. Mais pourquoy bouche-tu ton
nez de cette façon ?
Philippin – Afin qu'il ne me prenne, comme la moustarde (IV, 3).

Philippin a en effet peur des effets néfastes que l'inhalation de cette poudre toxique - dont l'odeur est vraisemblablement suffisamment forte pour lui rappeler celle du hareng saur fumé²¹ -, pourrait lui causer. C'est le même genre de comique développé auparavant dans l'intermède qui met en scène Bonadventure et Philippin où l'on comprend, d'après la réplique

¹⁷ Voir D. Quérue, « Des entremets aux intermèdes dans les banquets bourguignons », in *Banquets et manières de table au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, CUERMA-Université de Provence, 1996, pp. 141-157. Le marchand-banquier de Lyon, Laurent Capponi, est bien connu pour ses fêtes (voir notre partie relative aux changements du nom des personnages).

¹⁸ Voire peut-être de s'exercer sur les cordes de l'instrument lui-même qui figure parmi les objets mentionnés dans la pièce. Lucelle et Ascagne en jouent tous deux.

¹⁹ Voir P. M. Ranum et C. Cessac (1998) « “Trois favoris d'ut re mi fa sol la” : août 1672, les comédiens français taquinaient leurs confrères italiens », in *Marc-Antoine Charpentier, un musicien retrouvé*, éd. Catherine Cessac (textes réunis par), Sprimont, Mardaga, 2005, pp. 209-224. Pour la citation, voir p. 218.

²⁰ Voir notre partie consacrée à cet aspect.

²¹ Nous verrons plus loin (partie sur le comique de langage) le lien entre « sor[f]umé » et « hareng saur ».

de Philippin, qu'il se tient volontairement à l'écart de Bonadventure de crainte de n'attraper sa bosse :

Bonadventure – Je te prie, dis moy la mienne. Tien voilà ma main. Pour ta peine je paieray chopine, je me donne au diable tout à ceste heure.

Philippin – Attendez, n'approchez pas si tost, de pœur qu'il ne me prenne pour vous (II, 4).

Ces répliques renseignent sur le jeu scénique des acteurs. On imagine bien Bonadventure qui, tendant sa main, s'avance en même temps vers Philippin qui refuse un contact trop étroit avec son interlocuteur, de peur d'être victime de la même difformité.

Si le comique de gestes n'est pas la principale caractéristique de la comédie érudite, l'analyse montre qu'un langage corporel susceptible de susciter le rire semble en revanche bien présent dans les pièces de Larivey et dans celle de Louis le Jars. Il se déduit en effet de certains indices fournis par le dialogue, dans le cas de ces deux auteurs, ou, dans le cas du *Fidelle* de Larivey, par les didascalies du texte original italien, certes éparses mais bel et bien préservées par notre Champenois. Outre la dimension comique qu'elles paraissent supporter, ce type d'indications soulève la question de leur lien à la scène et, plus particulièrement, au jeu de l'acteur. Autrement dit, ont-elles un rôle à jouer auprès du lecteur au bénéfice de sa représentation mentale du texte ou sont-elles destinées à informer les acteurs au profit de la représentation théâtrale ? À cette étape, la question reste en suspens, mais il convient de noter que, dans sa manière de « donner à voir » le texte et les personnages, notre chanoine ne néglige pas les éléments gestuels ; ces indications traduisent le souci de Larivey d'offrir une image des personnages auxquels correspond parfois un comportement, une attitude spécifique propre à provoquer le rire, et de faire la peinture de l'homme à travers ses manifestations physiques. Bien qu'il ne domine pas, le comique lié au jeu corporel n'est donc pas absent chez Larivey, au contraire, il s'inscrit comme l'un des procédés du comique auxquels il a recours.

De surcroît, au-delà des réserves émises précédemment quant à la destination de ces indications gestuelles (au lecteur, à l'acteur ?), mentionnons que notre auteur paraît bien s'intéresser à la présence physique de l'acteur, comme le soulignent Eva Erdmann et Konrad Schoell qui ajoutent, en citant à juste titre le prologue de *La Vefve*, que « Parmi les auteurs du XVI^e siècle, seul Larivey semble y faire allusion de la façon la plus succincte en louant une de ses comédies pour « la variété des gestes et personnages y representez » »²². Précisons que s'il le fait, c'est sur la base du texte italien d'origine. Enfin, il ne faut pas oublier qu'il existe un langage corporel que la scène exprime par delà les mots du texte de ces pièces. Nous rejoignons ainsi l'affirmation de Madeleine Lazard qui note, à propos du valet intrigant, que « son déploiement d'éloquence s'accompagne nécessairement de jeux de scène, de *lazzi*, dont le texte ne saurait rendre compte, mais qui devaient donner à l'astucieux intrigant une allure

²² E. Erdmann, K. Schoell, *Le Comique corporel. Mouvement et comique dans l'espace théâtral du XVII^e siècle*, éd. E. Erdmann et K. Schoell, Tübingen, Gunter Narr, 2006, p. 9.

comique »²³.

3.1.1.2. Comique de situation

Afin d'aborder le comique de situation et d'en saisir les mécanismes, notre attention se portera ici tout particulièrement sur les pièces de Larivey et sur celle des *Contens* de Turnèbe qui rendent bien compte des différentes manières dont il peut être exploité. Ce choix omet donc volontairement la *Lucelle* et *Les Neapolitaines*, toutes deux ne mettant pas en évidence ce type de comique qui joue sur l'intrigue et son développement. En effet, l'aspect comique de la *Lucelle* ne réside pas dans l'exploitation du comique de situation. S'il y a un travestissement, celui d'Ascagne en facteur, cette méprise sur l'identité du personnage participe plus du tragique – en plongeant le personnage dans une situation dont la mort deviendra la seule issue possible –, que du comique. Aussi, le seul quiproquo de la pièce aura pour origine l'ignorance de Philippin et jouera sur l'assonance gueux/queux (voir notre partie sur le comique de langage). Seul le joyeux intermède (II, 4), où deux valets se gaussent l'un l'autre, propose une situation comique, mais celle-ci, loin de vouloir compliquer l'intrigue, vise simplement à la rendre plaisante. Il faudra regarder du côté du langage ou du traitement des personnages pour trouver la source du comique de cette pièce. Quant aux *Neapolitaines*, la pièce ne présente aucun quiproquo, déguisement ou *imbroglio* développés habituellement par le comique de situation.

La *commedia erudita* qui naît au XVI^e siècle, en Italie comme en France, met l'accent sur l'intrigue. Bienvenue dans l'univers de la ruse, des tromperies ! Par conséquent, le plaisir comique sera issu de l'attention portée aux situations et à leur traitement. Cette comédie de la ruse, des tromperies, développe ainsi une série de péripéties qui s'enchevêtrent et s'amplifient créant l'*imbroglio*²⁴ ou « brouil » de l'intrigue. Deux voire trois intrigues parallèles sont parfois développées, créant davantage de situations compliquées en apparence inextricables, remplies de contretemps et d'autant de suspense, de rebondissements, « de surprises piquantes » qui font le régal du spectateur, nous en avons vu précédemment quelques exemples. Nombreuses sont ces actions épicées joyeusement de *burle*, ces plaisanteries, tours espiègles ou tromperies qui font quantité de dupes et de victimes naïves, et abondent dans la comédie italienne. Elles peuvent être soit préméditées, soit improvisées²⁵.

Les ruses improvisées

C'est souvent dans l'urgence d'une situation non maîtrisée, où tout risque de basculer, que certains personnages ont recours à des mises en scène ou jeux de rôle qui ont lieu de manière tout à fait inattendue, et deviennent ainsi acteurs. Dans *Le Morfondu*, le comique de la scène 2 de l'acte II repose sur le jeu de rôle de Claire qui, pour sauver son entreprise après

²³ M. Lazard, *La Comédie humaniste au XVI^e siècle et ses personnages*, Paris, PUF, 1978, p. 384.

²⁴ Ce terme désigne une situation très complexe, très embrouillée, dans laquelle il est difficile de se retrouver et de sortir.

²⁵ En utilisant cet adjectif, nous n'entendons pas évoquer l'une des particularités propres au jeu du comédien *dell'arte*, soit l'improvisation. Ce terme renvoie ici à l'écriture du texte, à la manière dont elle donne l'illusion de situations improvisées sur la scène.

avoir été surprise par Agathe, la femme de Joachim, feint de s'être endormie et d'avoir endossé par mégarde les habits de sa maîtresse Lucesse. Les deux femmes entament un dialogue au cours duquel la servante se voit contrainte d'improviser un rôle qu'elle n'avait pas prévu de réciter, à savoir celui d'une somnambule auquel elle ajoute vraisemblablement les traits d'une ivrogne, en réponse à la réaction d'Agathe qui la croit ivre. Face à cette situation si compromise, où le travestissement de Claire – qui témoigne, en outre, d'un renversement maître/valet (Claire porte en effet les habits de Lucesse) –, ne manque pas d'irriter Agathe au plus haut point. Aussi sommes-nous amusés de voir avec quel brio la servante se tire d'affaire en se faisant passer pour celle qu'elle n'est pas : une ivrogne somnambule.

Autre exemple d'une pièce qui exploite largement le comique de situation : celle des *Jaloux*. Dès la troisième scène de l'acte I, afin de cacher à son frère Fierabras (le jaloux fanfaron), que Vincent est son amant et d'éviter à celui-ci de fuir à sa vue, Magdelaine prétexte : « Je suis sortye pour parler à ce bon seigneur qui vous demande, à raison de je ne scay quoy qu'on luy a dict, que voulez vendre » (I, 3). Accordant ses propos à ceux de la jeune fille, comme celle-ci le lui avait commandé dans la scène précédente, Vincent interprète le rôle d'un homme voulant acheter des chevaux et objets déposés chez un fripier par le soldat revenu de guerre. On assiste ici à une sorte de mise en scène comique où l'on prend plaisir à voir avec quelle facilité le soldat est berné par ce couple de jeunes amoureux. S'il commence ici, ce changement d'identité est annoncé implicitement à la fin de la scène précédente²⁶ par Magdelaine qui, à bien des égards, nous rappelle la rusée Angélique des *Neapolitaines*. Cette nouvelle identité se doublera d'une existence fictive, puisque Vincent se fera plus tard passer pour un criminel poursuivi pour avoir tué un gentilhomme au cours d'une querelle.

Fierabras est en effet l'objet d'une autre ruse dans la scène où Gotard « *desguisé en cagnardier* », d'après la didascalie, feint d'être un étranger qui ne sait où aller. Si ce dernier frappe chez le soldat et lui demande l'hospitalité pour la nuit, c'est en réalité pour introduire Vincent chez lui, caché et « *enveloppé en une couverture* » qu'il porte avec lui, comme nous renseigne la didascalie de la scène 5 de l'acte III. Le changement d'identité donne alors lieu à un plaisant dialogue entre Gotard, soi-disant originaire du village de « Bourdes, assis au conté de Flandres », et Fierabras qui souhaite avoir des nouvelles du pays et l'interroge sur la situation politique du moment. On saluera la ruse de Gotard, sa manière d'esquiver les sujets qu'il ne maîtrise pas, ses détours et sa faculté à adapter son discours à celui de son interlocuteur, mais également son habileté à se tirer de toute situation imprévue et périlleuse. Car si elle est au départ préméditée (faisant usage du déguisement), le stratagème de Gotard pour faire entrer son maître chez Fierabras afin de le faire coucher avec Magdelaine prend un tour inattendu et manque d'échouer, quand sa présence d'esprit sauve *in extremis* son maître par l'invention d'une autre *burla*. Fierabras découvre en effet Vincent caché dans la couverture et comprend qu'on lui a joué un mauvais tour. Mais Gotard parvient, une fois de plus, à

²⁶ C'est au moment où la jeune fille voit Fierabras venir vers eux, que se met en place la ruse à travers les trois dernières répliques de cette scène : « Magdelaine – Taisez vous, le voicy qui vient. S'il me dict rien, faites que voz propos s'accordent aux miens. // Vincent – Vault il pas mieux que je m'en alle? // Magdelaine – Non, n'ayez peur, ce n'est qu'un sot, et un poltron » (I, 2).

justifier la situation en racontant que s'il s'y est caché, c'est parce que Vincent a commis un homicide et est poursuivi par la Justice (III, 5). Cette nouvelle *burla* est décidée sur le vif par un échange de répliques entre Gotard et Vincent à l'insu de Fierabras qui ne manque toutefois pas de demander à Gotard : « pourquoi te tournes tu tant souvent de costé et d'autre ? » (III, 5).

Cet exemple nous amène à préciser que c'est bien souvent grâce aux apartés qu'une *burla* impromptue va pouvoir se mettre en place à l'insu de la personne dupée. En renseignant sur l'action qu'un personnage s'apprête à exécuter, l'aparté permet en effet d'introduire rapidement un changement d'identité ou une ruse (mises en scène ridicules, mensonge, récit d'une situation fictive, bons tours et tromperies en tout genre, etc.) tout à fait inattendue, ce qui a l'avantage de dynamiser l'action et de maintenir l'attention du spectateur, complice, en éveil. Ce genre d'aparté peut tout à fait prendre forme dans des scènes à témoin caché.

Dans l'exemple cité plus haut du *Morfondu* – pièce sur laquelle nous insistons particulièrement au cours de cette analyse en ce que cette comédie d'intrigue par excellence exploite largement le comique de situation –, on ne manquera pas d'apprécier, outre l'écriture de ce passage parfaitement rythmé qui, de manière vivante et très réaliste rend bien compte du désarroi de la servante Claire, le comique de cette situation où Claire retarde le plus possible sa confrontation avec Agathe qui l'appelle et attend de trouver le moyen de se tirer d'affaire grâce à une ruse qu'elle livre en aparté (où l'on comprend qu'elle s'apprête à réciter un rôle) avant de lui répondre.

Agathe – Claire?

Claire – Paix, qu'est ce que j'oy?

Agathe – Claire, où diantre es tu?

Claire – Mon Dieu c'est ma maistresse qui m'appelle, je suis perdue, je suis morte.

Agathe – Claire?

Claire – Helas elle est desja sur le pas de l'huis.

Agathe – Mais où sera allée ceste truande?

Claire – Je ne sçauroy r'entrer dedans qu'elle ne me voye.

Agathe – Voyez s'elle respondra.

Claire – Et m'en voulant fuyr je ne sçay où aller.

Agathe – Claire, es tu sourde Claire?

Claire – Elle m'a veue. Jesus!

Agathe – Malheureuse, vien ça vien!

Claire – Il faut icy penser à mes affaires, mais ô mon Dieu que diray-je, que feray-je?

Agathe – Escoute, cagnardiere! elle n'a point d'oreilles.

Claire – Je diray que je resve, et feray semblant de m'estre levée en songeant, bricque, c'est tout un, je m'en vay droit à elle frottant mes yeux que je tiendray demy clos, et à demy ouvers. Uum, mun, uum (II, 2).

Soulignons que, dans cet exemple, c'est le fait que Claire ait été surprise par Agathe avec les habits de Lucesse qui implique la mise en place au pied levé de ce jeu de rôle de la part de la servante. Cette nouvelle mise en scène n'est pas la conséquence du travestissement de Claire qui souhaite en effet s'en servir pour tromper Lazare.

Aussi pouvons-nous dire, de manière générale, que, tandis que la ruse préméditée exploite le travestissement (*Le Laquais, La Vefve, Le Morfondu, Les Jaloux, Les Escolliers, Les Tromperies, Le Fidelle, Les Esprits*²⁷), les *burle* improvisées consistent, la plupart du temps, en la mise en place de situations comiques ou jeux de rôle qui ne prévoient pas de déguisement, mais une récitation de la part des personnages qui peuvent toutefois assumer une identité autre (ou modifiée, comme dans le cas de Vincent) que celle qui est la leur, à condition de ne pas être connus de ceux à qui ils jouent le tour.

La pièce du *Morfondu* offre un autre exemple de jeu de rôle inopiné et mis en place par un ensemble de répliques prononcées en aparté. Souhaitant parler seul à seul à Lambert qui est en compagnie de Lazare, ses amis cherchent un moyen de l'attirer dehors sans qu'il ne soit suivi par le vieillard. Boniface a l'idée de faire un bruit tel que le rusé maquereau ne manquera pas de sortir. C'est Charles qui exécutera le tout. Toutefois cette ruse échoue et lorsque Lambert vient vers eux, Lazare le suit de près. Philippes et Charles ont juste le temps, à la fin de la scène (II, 4), de dire à Lambert qu'ils veulent lui parler seul à seul. La scène suivante s'ouvre sur la réplique de Lambert qui commande à ses amis de simuler une scène de bagarre : « O mon Dieu! tost, tost, messieurs faictes semblant vous entrebatre, et toy Boniface, feins les vouloir separer. Là donc criez, menez du bruiet, contrefaictes voz voix affin qu'il ne vous cognoisse, despeschez tost » (II, 5). À partir de là, Lambert, qui a une idée derrière la tête dont personne n'a connaissance, va mener la danse. Grâce aux apartés adressés à ses amis durant cette mise en scène comique - qui exploite, nous l'avons vu, le comique de gestes²⁸ -, Lambert saura trouver le moyen de se dépêtrer de Lazare. Ainsi suggère-t-il à Boniface, entre deux phrases (d'une même réplique), de lui demander des armes (« Hé, mes gentilshommes retirez vous (Boniface, demande moy des armes), retirez vous je vous supplie »), ou bien commande-t-il à Charles : « mon maistre faictes semblant me dire quelque chose en l'oreille », ou encore ordonne-t-il à Boniface : « pren mon chapeau et le serre », avant de partir avec Lazare. Notons que nous retrouvons le même type de situation dans *Les Neapolitaines*.

Ces impératifs en aparté montrent bien que Lambert a un plan. Le fait que tout se passe dans le vif de l'action et que la ruse ne soit pas explicitée ne manque pas de créer une certaine forme de suspense. Il faudra attendre la fin de la scène pour comprendre comment Lambert est parvenu à se servir de la ruse du chapeau pour mettre Lazare « en prison » et rejoindre ses amis : « Sitost que fusmes r'entrez dedans, je luy dy avoir perdu mon chapeau et que je le voulois aller chercher. Là dessus je sorty tirant l'huis apres moy, lequel tout bellement je fermay à double resort, de façon qu'il ne peut sortir sans hurter. Je l'eusse fait du commencement, mais il me talonnoit de si pres qu'il ne me fut jamais possible » (II, 5).

Voilà un autre bon tour de Lambert joué à Lazare qui sera à nouveau la cible de sa ruse dans la scène 8 de l'acte IV. Toujours improvisé, son tour s'exécute cette fois suite à la rencontre fortuite entre lui et le vieillard, censé être retenu par Boniface. Pour justifier le fait que les habits de Lazare, qu'il voit se rendre chez Charles pour les reprendre, ont disparu, Lambert a l'idée d'un stratagème dont la mise en place est si rapide qu'il n'a le temps que de donner ces quelques instructions à Charles : « Helas c'est Lazare. Monsieur courez, courez

²⁷ Bien que, dans cette pièce, les esprits en question restent cachés.

²⁸ Voir notre partie relative au comique de gestes.

vistement au logis. [...] Emportez lictz, linceux, couvertures, vaisselle, linge, bref tout ce qui est bon à prendre ». À Charles, qui lui demande « Que veux tu faire ? », Lambert répond simplement : « Vous le verrez, faites ce que je vous dy, puis vous cachez, mais en diligence » (IV, 8). Une fois le vieillard suffisamment proche de lui, Lambert crie au larron, et joue la comédie :

Lambert – Le voicy desormais si proche qu'il me peut entendre, ô moy miserable! Ha, que je suis infortuné!

Lazare – Stt, arreste, qu'est ce que j'enten?

Lambert – Combien eust il esté bon pour moy n'avoir jamais esté né!

Lazare – Il me semble à la voix que c'est ce meschant Lambert.

Nous avons affaire ici à un procédé comique où celui qui joue un rôle parle seul, mais sait que sa victime va l'entendre. On comprend que « Le voicy desormais si proche qu'il me peut entendre » est dit en aparté, tandis qu'au moment où il dit « ô moy miserable! Ha, que je suis infortuné! », Lambert récite déjà le rôle du serviteur éploré. Il racontera ainsi comment, ayant laissé la porte ouverte, des voleurs sont entrés chez Charles et ont « entierement vuydé la maison », et parviendra à éviter au vieillard d'entrer chez ce dernier par la ruse d'un bâton censé bloquer la porte d'entrée et enfermer les voleurs (IV, 8).

Mais les ruses contre ce vieillard berné tout au long de la pièce ne s'arrêtent pas là. Et lorsque le dénouement est proche, l'heure est alors aux (fausses) confidences :

Lazare – Il me tarde que nous ne soyons que nous deux. Et puis Lambert, qu'as tu fait?

Lambert – J'ay sauvé l'honneur de vous, de Lucesse, de Philippes et d'Helaine.

Lazare – Cela est donc vray de Philippes?

Lambert – Oy. Ce jeune homme estant extremement amoureux de vostre niepce, n'estoit point content s'il ne voyoit une fois le jour pour le moins les fenestres de la chambre où elle couche. Ainsi se promenant ce soir en la rue, vous vid sortir, et (comme je vous ay dict) entrer quant et moy en nostre logis, puis en resortir, desguisé en ces vestemens. Et ayant oy tout ce que nous avons dict, entra chez nous, où il se vestit de voz habitz et ainsi masqué alla en vostre maison, où s'estant accordé avec Leger, il a fait ce que scavez.

Lazare – Jamais on n'oyt telle merveille.

Lambert – Mais tandis qu'il estoit avec Helaine, il vint veritablement un larron qui desrobba tout.

Lazare – Agnes me dict bien que vostre huys estoit ouvert.

Lambert – Ce fait, Philippes estant de retour pour despouiller voz vestemens et reprendre les siens, fut surprins par Charles, qui le voyant desguisé et tout son mesnage s'en dessus dessous, pensa qu'il y estoit venu pour le desrober, tellement que l'ayant enfermé, m'envoya pour l'interroger. Ainsi j'aprins de luy tout ce que je vous ay raconté. Mais l'ayant rapporté à mon maistre, il s'alluma de telle colere que c'estoit pitié, quoy voyant et craignant qu'il ne luy fist quelque desplaisir, j'en allay soudain advertir Joachim.

Lazare – Mais si Charles estoit avec Lucesse en ceste mesme chambre, comme a il peu estre desrobbé?

- Lambert – De malheur ilz estoient en la chambre haulte, et empeschez comme pouvez penser, de façon qu'ilz n'en virent ny oyrent rien.
- Lazare – Pourquoi m'as tu envoyé Joachim me prier donner secours à son fils?
- Lambert – Pour ce que baillant Lucesse pour femme à Charles, vous pourrez comme vous pouvez, faire la paix.
- Lazare – S'il ne veut que cela, autant vaut fait, mais dy moy, comme est il sorty de ma maison, veu que tu avois mis un baston en l'anneau de la porte?
- Lambert – Je ne scay, il faut que le baston soit cheut en demenant l'huys.
- Lazare – Il ne peut estre autrement, mais penses tu que Joachim croye ce que tu luy as dict de moy?
- Lambert – Jesus! oy, et les jeunes hommes le croiront aussi » (V, 7).

Si les questions de Lazare peuvent le mettre en difficulté, Lambert parvient toujours à se tirer d'affaire avec habilité et avec une répartie ne faisant qu'accentuer le comique de la scène.

Dans *Les Jaloux*, véritable comédie d'intrigue, le plaisir comique joue de la surprise créée par les *burle* inattendues, telle la scène où Vincent et Magdelaine, chargés des affaires volées à Fierabras, sont brusquement surpris par l'arrivée de Jherosme, père de Vincent, qui les a vus de loin. Heureusement, les jeunes gens sont accompagnés de Gotard qui, une fois de plus, sauve la situation par un nouveau subterfuge mise en place très rapidement, dès le début de la scène 4 de l'acte IV. À Vincent qui lui demande « Que ferons nous? devons nous retourner d'où nous venons? », Gotard répond simplement : « Non, car il nous a veus. Passez outre, et faignez consoler ceste cy, ce pendant je l'entretiendray de baliverneries. Qui evite un mal, en peut fuyr mille » (IV, 4). Il fait ainsi croire à Jherosme qu'un incendie vient d'avoir lieu chez sa nièce Claudine qu'il a vue passer accompagnée de Vincent qui tentait de la consoler, évitant ainsi au jeune homme de devoir se confronter à la figure paternelle tout en justifiant le fait qu'ils emportaient autant d'affaires avec eux (IV, 4). Il faudra évidemment convaincre ce père soupçonneux que cette personne, qui lui a semblé « un peu plus grande qu'elle », est bien sa nièce.

Les ruses préméditées

Si les ruses improvisées ont la part belle dans les comédies étudiées, le travestissement ou l'échange d'identité est souvent l'expédient comique privilégié pour compliquer l'intrigue. Prémédité, il joue parfois sur le comique de situation lié à la préparation de la part du personnage qui s'apprête à réciter un nouveau rôle et à user de certains artifices comme celui de la modification de la voix (mais également mise en scène, attitudes à adopter, etc.) pour faire des dupes. Cette préparation, sorte de “briefing” orchestré par l'auteur de la ruse - la plupart du temps un valet ou une servante -, a lieu avant la mise en scène du personnage déguisé. *Le Laquais* en offre un exemple savoureux dans la scène 2 de l'acte III, au cours de laquelle Thomas, véritable meneur de jeu, aide Jacquet à mieux prendre possession de sa nouvelle identité féminine²⁹, lui conseillant, par exemple, de moduler le ton de sa voix (« Ta

²⁹ Notons que les vêtements de Jacquet serviront à travestir Françoise en homme afin que celle-ci puisse retrouver son amant Horatio. Cet échange témoigne du jeu d'inversion maître/valet développé par la pièce à

voix est un peu aspre, dy en ceste sorte : me voyeegy »), avant de revoir avec lui certains aspects de son jeu d'acteur, comme la manière dont il devra se comporter avec le vieillard et l'embrasser. Cette préparation devient ridicule à souhait lorsque le personnage déguisé est celui dont on se joue, à l'instar du *Morfondu*, nous y reviendrons. Notons pour l'heure que dans *Le Morfondu*, le changement d'identité de Lazare - qui se fera passer pour le frère de Lambert (pensant ainsi épier la fameuse rencontre amoureuse entre Charles et Lucesse) -, prévoit une scène de préparation au cours de laquelle Lambert, tel un metteur en scène, renseigne Lazare sur la manière dont il sera vêtu et lui explique comment il devra réciter son rôle, notamment comment « contrefaire » sa voix, « begayer, de parler enrôlé, ou autrement » (I, 5). Ainsi, non content de mettre en scène un vieillard déguisé qui joue parfaitement le jeu, l'auteur renchérit et tire pleinement profit du comique de cette scène de préparation qui accentue l'humiliation de Lazare. Aussi le travestissement, qui, de toutes les ruses imaginées participant au comique de situation, est la manière la plus manifeste par laquelle un personnage se met en position de supériorité vis-à-vis de ceux qu'il croit duper, joue-t-il parfois sur une inversion des rôles, lorsque cette impression de supériorité est minée par une situation non maîtrisée par le personnage déguisé, quoi qu'il en pense : tel est pris qui croyait prendre.

Notons que ce ressort du comique est parfois poussé à son comble lorsqu'il développe une situation où le personnage dupant devient dupé, comme nous l'évoquions plus haut pour *Le Morfondu*. Dans cette pièce, la *burla* jouée à Lazare (III, 6) met en scène le vieillard convaincu, par son déguisement, de faire des dupes en se faisant passer pour le frère de Lambert. Feignant de croire en cette nouvelle identité, mais sachant bien qui se cache derrière ce masque, Boniface semble prendre plaisir à voir le vieillard réciter son rôle, et en profite pour se moquer tout d'abord de Lazare - qu'il dit être cocu, prenant Lambert à partie -, puis du soi-disant frère de Lambert qu'il a en face de lui (donc Lazare), dont il critique l'accoutrement et la manière de parler (on sait en effet qu'il « contrefait » sa voix). Est donc dupé qui croyait duper.

Voici un autre exemple d'un mauvais tour joué à un personnage travesti dont le comique repose sur le retournement de situation, faisant écho à celui de « l'arroseur arrosé », expression popularisée par le cinéma, reprise ici pour expliciter le mécanisme. À la scène 4 de l'acte III du *Fidelle*, Narcisse, déguisé en mendiant, fait l'apologie du clochard. Certain d'avoir trouvé là une idée formidable pour s'enrichir grâce à l'aumône, il commence par frapper chez René. Mal reçu, il s'empresse de trouver Babelle, laquelle, en réponse à sa quête, lui donne de l'urine à boire ! Narcisse de s'exclamer trivialement : « Tu t'en ris encore, par sus le marché, oh c'est du pissat par la mort de moi, que le chancre te vienne et te mange le trou d'où est sortie cette urine... ».

Aussi les nombreux travestissements entraînent-ils la plupart du temps des confusions ou quiproquos dus à la méprise d'une personne sur l'identité d'un personnage, à l'instar de Joachim qui, dans *Le Morfondu*, croit que Lazare - lequel vient de le réveiller par ses cris après avoir été enfermé dans la cour par Boniface -, est un Champenois. Le récit que Joachim

plusieurs reprises (Lazare déguisé en frère de Lambert ; Jacquet devient Marie ; Françoise prend les habits de Jacquet et Claire ceux de sa Lucesse).

fait de cet épisode nous renseigne en outre sur le jeu d'acteur de Lazare qui, d'après les réponses qu'il lui a faites, a visiblement bien réité son rôle (IV, 3). Ces précisions renforcent ultérieurement l'effet comique de cette situation à laquelle le spectateur n'a pas assisté.

Joachim n'est pas la seule personne à se méprendre sur l'identité de ce vieillard travesti. Dans une autre scène à témoin caché qui tire profit des quelques apartés de Lambert, ce dernier, de sa cachette, voit Agnes sortir de chez son maître Lazare pour se rendre chez Charles. N'obtenant pas de réponse, la servante décide de rentrer chez elle mais trouve la porte fermée à clef (IV, 7). Au même moment arrive Lazare qui lui aussi souhaite regagner son logis. Le déguisement du vieillard trouble alors Agnes au point qu'elle ne reconnaît pas son maître et croit avoir affaire à un esprit. S'en suit une scène de reconnaissance où les deux victimes comprennent qu'elles ont été trompées (IV, 7). Nous pouvons reprendre l'exemple déjà cité de la scène du *Fidelle* où M. Josse, déguisé en mendiant veut s'introduire chez Victoire pour jouir d'elle (IV, 10). Le comique est ici alimenté par un quiproquo où les interlocuteurs parlent comme s'ils avaient devant eux la personne qu'ils s'attendaient à rencontrer. Ainsi, bien que le pédant M. Josse tienne, à son habitude, un discours où le latin est mêlé au français, Blaisine, qui semble experte en ruses, pense à un habile subterfuge :

Blaisine – Tu parles de cette façon afin de n'être connu et pour voir si j'en aime un autre que toi, mais tu te trompes car je te connais bien, oui, oui, attends, je vas en bas et m'en veux aller avec toi.

Il en va de même pour M. Josse qui remarque bien la différence de voix et déclare néanmoins :

M. Josse – *O foeminam acutissimam*, elle contrefait encore sa voix pour n'être connue.

Le spectateur, seul conscient de la véritable identité des personnages, est amusé par les répliques qui les rendent ridicules et qu'ils échangent comme s'ils se reconnaissaient malgré le travestissement employé par M. Josse. Le fait qu'ils donnent une explication fautive de détails qui auraient pu les trahir, comme la voix ou la manière de parler, ajoute encore à ce comique. La reconnaissance aura lieu à la scène suivante. Dans *La Vefve*, le travestissement d'Alexandre en femme permet de mettre en place une autre situation d'« arroseur arrosé » - Alexandre ayant devancé son rival Constant dans sa ruse du travestissement qui lui aurait permis de violer Emée -, tout en exploitant le comique qui lui est inhérent, car, comme les deux répliques suivantes le montrent, Alexandre a lui aussi changé sa voix (qui devient une voix féminine) afin que Leonard, qui a ouvert la porte en pensant qu'il s'agissait de Constant, ne le reconnaisse pas :

Leonard – Il me semble que ce n'est point là la voix de Constant.

[...]

Alexandre – Je parle en femme afin qu'Emée ne me cognoisse. (III, 8)

Dans *Le Morfondu*, la fameuse scène tant attendue (III, 5), où Lazare - pensant, de par son travestissement, n'être reconnu de personne -, apparaît sur scène afin de vérifier si Lucesse rencontre bien Charles le soir, comme l'en avait informé Lambert, est comique à bien des égards. Comique, d'une part, parce que la rencontre entre les amants n'est qu'une

mise en scène reposant sur l'échange d'identité, avec, pour protagonistes, Charles et la servante Claire (laquelle porte les vêtements de Lucesse) et, pour spectateur, Lazare, déguisé en frère de Lambert. D'autre part, le fait que Charles feigne de croire en la nouvelle identité de Lazare lorsqu'il rencontre le vieillard accompagné de Lambert est tout aussi risible. Comique, cette scène à témoin caché l'est encore par la manière dont elle tire profit des apartés de Philippe, lequel se livre, depuis sa cachette où il est depuis la fin de la scène 2 de l'acte III, à différents commentaires tout en attendant le moment opportun pour entrer chez Lazare en vue d'avoir des relations charnelles avec sa nièce. Il ne sortira finalement de sa cachette qu'à la fin de la scène 6 de l'acte III, soit quatre scènes plus tard. Comique enfin, par le rôle récité par le vieillard qui le ridiculise encore plus. La réplique de Charles qui, se moquant de lui, déclare : « oy tu pas comme il parle », laisse d'ailleurs à supposer qu'il change sa voix. Véritable comédie d'intrigue, *Le Morfondu* multiplie les *beffe* qui s'enchaînent au fur et à mesure que les événements prennent forme. Chaque situation imprévue alimente le suspense. On se demande toujours comment Lambert s'en sortira. C'est le cas, par exemple, lorsque Lambert apprend que ses plans ont été bouleversés car Lazare, enfermé par Boniface dans la cour, a malencontreusement réveillé Joachim par ses cris. Le serviteur doit changer de stratégie (IV, 6).

Dans cet exemple du *Morfondu*, le fait que Philippe soit caché et assiste à toutes les conversations entre les personnages n'a pas d'incidence directe sur le déroulement ou la complication de l'intrigue. Il attend juste le bon moment pour entrer en scène et s'introduire chez Lazare, et livre parfois quelques commentaires comiques en aparté. Cela n'est toutefois pas toujours le cas. Aussi, comme le souligne Norman Spector, « Dans la comédie de la Renaissance, l'emploi du déguisement fait un pendant habituel aux écoutes, pour compliquer l'intrigue »³⁰. Dans *Les Contens* de Turnèbe, c'est en épiant la conversation de Françoise et de Geneviefve, au cours de laquelle Françoise dit à la jeune fille que Basile s'introduira chez elle avec les habits d'Eustache, que Nivelet a l'idée de devancer le rival de son maître en faisant vêtir Rodomont des vêtements d'Eustache pour que le fanfaron prenne sa place. Cette *burla* imaginée par le serviteur du soldat des *Contens* est sensiblement semblable à celle que Gourdin prévoit de mettre en acte dans *La Vefve*. Nous l'avons vu, dans la pièce de Larivey, c'est en surprenant la conversation entre Valentin et Leonard, à l'issue de laquelle Valentin a l'idée de faire coucher Constant avec Emée afin d'assurer le mariage de ce dernier avec la jeune fille et écarter définitivement Alexandre³¹, que Gourdin voit là une occasion parfaite pour son maître qui n'aura qu'à prendre le même déguisement que Constant et aller chez Emée à sa place en le devançant (nous avons à nouveau affaire à une sorte de situation d'« arroseur

³⁰ N. B. Spector, « Introduction », in O. de Turnèbe, *Les Contens*, éd. N. B. Spector, Paris, M. Didier, 1964, p. XLVI.

³¹ Valentin : « Le bon vin mesme ne plaist pas tousjours aux malades, ceste-cy a tellement mis son affection en Alexandre que tout autre luy desplaist. Il faudra faire en ceste sorte, nous luy dirons qu'il est trop tard, et qu'elle ne peult pour meshuy aller veoir sa sœur mais que demain au matin nous l'y conduirons, et pour ce que sçavons qu'elle n'ose dormir seule, que la fille de nostre voisine viendra coucher avecques elle et luy tiendra compagnie. Ainsi nous ferons desguiser mon frere, puis le mettrons au lieu de ceste voisine en la chambre d'Emee, s'il ne scait faire le reste, à son dam » (III, 3). Nivelet, dans *Les Contens*, dira : « S'il me croit, il s'abillera de l'habit que doit porter Basile, et luy sera fort aisé de l'avoir pour la familiarité qu'il a avec Eustache. Et puis, quand il sera entré chez Geneviefve, s'il ne scait jouer de ses outils, à son dam » (I, 8) [c'est nous qui soulignons].

arrosé »). Ainsi dit-il à Alexandre : « Comme avez entendu Leonard à dict à Emeé, qu'une fille de leurs voisins iroit dormir avec elle par ce qu'il a deliberé faire coucher Constant à ces costez desguisé en ceste fille afin qu'elle n'en face aucune difficulté. Or j'ay pensé qu'il faut qu'en ce mesme habit vous devancier Constant. Et prenez premier la place. Et pour empescher que Constant ne survienne j'envoyeray où il soupe un homme qui l'entretiendra plus de deux grosses heures. Ce pendant vous aurez loisir d'emmenner la fille » (III, 6).

Dans *Le Fidelle*, pièce qui multiplie les scènes d'écoute, c'est en épiant la conversation entre Beatrice et René que M. Josse a l'idée de se travestir en serviteur et de prendre la place de René dans son rendez-vous galant fixé par Beatrice auquel René annonce, en soliloque, qu'il ne se rendra pas. Le pédant espère ainsi pouvoir s'introduire chez Victoire dont il est amoureux (I, 7). Dès la première scène de l'acte II, on le retrouvera ainsi déguisé en serviteur prêt à mettre sa ruse à exécution, avant d'être interrompu par l'arrivée de Fidelle.

En permettant plusieurs situations comiques, le déguisement est un ressort du comique particulièrement bien exploité par Turnèbe, ce que Norman Spector n'a pas manqué de souligner dans la partie de son introduction consacrée à l'habit incarnat d'Eustache. Chez Larivey comme chez Turnèbe, le travestissement donne, pour revenir à ce que nous disons plus haut, souvent lieu à plusieurs situations de quiproquo. Dans le cas des *Contens*, l'habit incarnat d'Eustache « chiquenaude de l'imbroglio, [...] provoque toutes les situations de quiproquo et de substitution »³².

Le premier des six quiproquos relevés a lieu « avant le lever du rideau. À la scène 1 de l'acte I, Louyse, en essayant de faire triompher la cause d'Eustache, rappelle que sa fille avait accueilli bien chaleureusement celui-ci parmi tous les masques venus chez elle pour célébrer le carnaval. L'aparté de Geneviefve nous apprend aussitôt que sa mère a pris Basile pour Eustache, dont il portait l'habit incarnat »³³.

Toujours lié à l'habit incarnat, le second quiproquo est causé par le déguisement de Basile en Eustache qui crée une méprise sur l'identité de Basile. Le maquereau Saucisson, accompagné de Madame Alix qu'il avait promis de mener à Eustache pour qu'il jouisse de ses charmes, croit voir Eustache lorsqu'il rencontre Basile, vêtu de l'habit incarnat, s'apprêtant à entrer chez Louyse (III, 4).

Le troisième quiproquo provient encore de la méprise sur l'identité de Basile vêtu de l'habit incarnat. Après avoir découvert, en regardant par le trou de la serrure du salon, sa fille dans les bras d'un « larron » qu'elle croit être Eustache (mais il s'agit de Basile), Louyse a enfermé les amants afin de les tenir prisonniers avant de souhaiter demander conseil à ses « parents et amis » (III, 7). Cette scène marque une sorte de renversement de situation où Louyse semble reprendre le dessus, ce qui ne manque pas de relancer le suspense³⁴. Ajoutons que l'absence d'intervention d'Antoine, qui se contente d'assister à la scène de découverte des

³² N. B. Spector, « Introduction », in *op. cit.*, p. XLVI.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Elle rappelle en cela celle des *Escolliers*, quand Anastase découvre que Lactance a eu des relations charnelles avec sa fille et enferme ce dernier dans le coffre où il s'était caché, avant de demander conseil à son ami Gobert. L'avantage est alors donné aux vieillards qui menacent de tuer Lactance (acte V). C'est sans compter sur l'aide de Luquain, qui, ayant assisté en témoin caché à tous ces événements, va tout faire pour libérer Lactance avec l'aide de ses amis.

amants par la mère de Louyse sans rien tenter pour sauver son maître, participe du comique de situation. Contrairement à Gotard, auteur des nombreuses *burle* des *Jaloux* qui, à chaque situation critique, tente l'impossible pour tirer son maître d'affaire, redouble d'ingéniosité pour tout changer à son avantage, Antoine observe passivement.

Un nouvel échange d'identité est à l'origine du quatrième quiproquo de la pièce. Pour sauver l'honneur de Geneviefve que Louyse vient de découvrir avec celui qu'elle croit être Eustache, Antoine propose à Basile d'aller chez Eustache pour vêtir Alix des habits de Geneviefve (III, 9). Ainsi le marchand Thomas se méprend-t-il sur l'identité d'Alix lorsque, voyant trois personnages passer devant lui, il ne reconnaît en celui qui porte l'habit incarnat qu'une femme qui s'apprête à « planter des cornes au plus haut des biens de quelque pauvre mary ». Ignorant qu'il s'agit en fait de son épouse Alix, il remercie Dieu de lui avoir donné une épouse vertueuse (IV, 1).

Le cinquième quiproquo est provoqué par la méprise de Girard sur l'identité du capitaine Rodomont. En route vers Charenton, le mauvais temps contraint Girard à revenir sur ses pas. Il rencontre alors Rodomont et le prend pour son fils à cause de l'habit incarnat dont il est vêtu (IV, 3).

Enfin, à la scène 5 de l'acte IV, le sixième et dernier quiproquo oppose Girard à Eustache. Comme Girard réprimande son fils pour son comportement, Eustache croit que son père sait tout de l'affaire avec Alix. En réalité, c'est à Geneviefve que Girard fait allusion, car il croit qu'Eustache a volé l'honneur de la jeune fille. Ici, c'est bien encore une fois l'habit d'Eustache qui est la cause de tout ce trouble. Tout rentrera dans l'ordre lorsque Girard comprendra que Basile s'en est servi pour ses affaires, avant qu'Alix ne l'endosse à son tour pour prendre sa place auprès de Geneviefve.

C'est le même genre de quiproquo que celui développé par *La Vefve* (V, 4), avec une confusion sur l'identité de la personne à laquelle chacune des deux parties se réfère. Dans cette pièce, les *beffe*, qui reposent sur l'échange de personne³⁵ (un personnage prend la place d'un autre), et le malentendu sur l'identité d'un personnage donnent en effet lieu à plusieurs scènes de quiproquo. À la scène 5 de l'acte V, quand il apprend que sa fille Anne a été violée par Constant, Bonaventure, fou de rage, se rend chez le père du coupable. C'est Ambroise qui lui ouvre, mais Bonaventure croit parler à Léonard, le père de Constant. De son côté, convaincu d'avoir couché avec la femme de Bonaventure (il s'agit en réalité de la maquerelle Guillemette), Ambroise pense que celui-ci vient lui régler son compte. Aussi s'étonne-t-il quand Bonaventure, qui fait en réalité allusion à sa fille Anne, lui ordonne :

Bonaventure – Faictes en sorte que Constant l'espouse si vous voulez paix avec moy.

Ambroise – M'avez-vous pas dict qu'estes son mary ?

Bonaventure – Quel mary ? je suis son père et non son mary.

Ambroise – Si vous estes son père et la voulez marier, je la veux pour moy, et non pour Constant, car je me la suis acquise, la lance sur la cuisse.

Bonaventure – O quel gallant jouvenceau pour luy donner une pucelle !

³⁵ P. De Capitani distingue, à juste titre, le changement d'identité de l'échange de personne. Voir P. De Capitani, *op. cit.*, p. 272.

Ambroise – Comment une pucelle ? vous semble il que madame Clemence soit une pucelle ?

Cette confusion, due à la double méprise sur l'identité d'un personnage (Bonadventure prend Ambroise pour Léonard, tandis qu'Ambroise croit par la suite que Bonadventure est le père de Clémence), et l'échange de personne (Guillemette à la place de Clémence) donnent lieu à un charmant quiproquo développé tout au long de la scène (V, 4).

L'échange de personne (Anne à la place d'Emé) est également à l'origine d'un quiproquo développé à la scène 6 de l'acte V de *La Vefve*. Lorsqu'il a finalement devant lui Leonard, père de Constant, Bonadventure explique les raisons de sa colère et sa volonté de marier le jeune homme à sa fille. Si le spectateur sait que Constant a eu des relations charnelles avec Anne (d'où la colère de Bonadventure), Constant, lui, tout comme son père Leonard, est persuadé d'avoir été entre les bras d'Emée. Leonard ne comprend donc pas pourquoi Bonadventure est si fâché d'avoir découvert la ruse de son fils pour obtenir Emée.

L'échange de personne entre Clémence (femme de Bonadventure dans *La Vefve*) et Guillemette provoque une autre situation comique deux scènes plus tard, quand, au milieu des cris de Leonard qui vient de comprendre qu'Alexandre s'est joué de lui en couchant avec Emée sous son propre toit, d'Ambroise demande à Clémence (avec laquelle il croit avoir couché) : « S'en sont ils aperçus ? ». Celle-ci, qui ne sait évidemment pas de quoi il parle, lui répond : « Que dictes vous Seigneur Ambroise ? » (V, 8). Non conscient de sa méprise, il déclarera au début de la scène suivant : « Oh, que voila une femme qui est sage ! mon Dieu qu'elle sçait bien dissimuler ! pour eviter à tout soupçon elle a feint ne m'entendre » (V, 9).

Lorsque l'on s'intéresse aux changements d'identité et aux échanges de personnages dans l'ensemble des pièces de 1579, nous voyons tout d'abord que quand il n'est pas motivé par la volonté de tromper quelqu'un qui oserait constituer un obstacle pour quelque personnage que ce soit (Lazare, dans *Le Morfondu* ou d'Ambroise dans *La Vefve*, par exemple), c'est l'amour qui donne la plupart du temps au travestissement sa raison d'être. Cette affirmation vaut également dans le cas des *Contens* de Turnèbe. Amour certes, mais également désir de jouissance sexuelle, pouvons-nous préciser. La pièce des *Escolliers* présente un cas limite où le travestissement d'Hippolite en tonnelier semble surtout motivé par la volonté de satisfaire le désir charnel que Lucesse, la femme du médecin, fait naître en lui.

Reprenons ce fameux exemple de changement d'identité dans le *Ragazzo*³⁶ (*Le Laquais*) qui présente en outre l'intérêt de se doubler d'un changement de sexe (ayant pour origine *La Casina* de Plaute), rendant l'action encore plus savoureuse. Or non seulement ce subterfuge permet aux enfants de Messer Cesare de parvenir à leurs fins en se mariant avec leurs bien-aimés (double victoire obtenue sur ce père à la fois rival de son fils et peu préoccupé de l'avenir sentimental de sa fille Camilla), mais aussi prépare, à travers le changement de sexe entre Livia et Giachetto (le *ragazzo*), la scène de reconnaissance qui aura lieu vers la fin de la pièce. C'est la ressemblance avec Livia qui va être déterminante pour la reconquête de la

³⁶ Les noms des personnages du *Ragazzo* deviennent, dans *Le Laquais* : Symeon (Messer Cesare) ; Valère (Valerio) ; Thomas (Ciaccio) ; Lucian (Pedante) ; Maurice (Flamminio) ; Horatio (Spagnuolo) ; Jacquet (Ghiacchetto) ; Catherine (Catterina) ; Françoise (Camilla) ; Belle-couleur (Belcolore) Messer Anthoine (Messer Ascanio) ; Marie (Livia).

vraie identité de Giacchetto. Vers la fin de la pièce, on découvre qu'il est en fait le frère de Livia ! Un travestissement qui contient de grandes qualités au niveau du traitement de l'intrigue encore, si l'on tient également compte du fait que l'échange d'habits entre Giacchetto et Camilla va relier deux intrigues entre elles : celle qui concerne Messer Cesare et son fils (ce vieillard amoureux attend dans une chambre, Livia, l'aimée de Flamminio) et celle de Camilla et du gentilhomme espagnol avec lequel elle s'enfuit ainsi vêtu en homme, pour ne pas attirer les soupçons. Nous pouvons apprécier le choix de Dolce qui a privilégié la mise en scène de la seconde intrigue évoquée ci-dessus au profit de la première dont il ne fait que le récit, ce qui accélère le rythme de la pièce, la fuite de Camilla étant, on peut s'en douter, de caractère plus dynamique qu'une scène de rencontre et de séduction amoureuse, logiquement plus lente. Il choisit donc de terminer sa scène... par la rencontre entre Giacchetto et Messer Cesare (qui sera narrée plus tard par Giacchetto lui-même) pour enchaîner directement à la scène suivante dont Camilla et l'Espagnol seront les protagonistes. La méprise du valet de Messer Cesare, Valerio, sur l'identité de Camilla déguisée qu'il surprend dans la rue croyant voir le peu estimé page de l'Espagnol, donne lieu à un quiproquo bien plaisant. Nous remarquons que « le travestissement pour les femmes est souvent une expérience dramatique »³⁷ (Camilla chassée et insultée doit faire preuve de courage), à la différence des personnages masculins comme Giacchetto, où il constitue un vrai moyen de rire et de s'amuser. Le motif du déguisement n'a rien de vraiment inédit, lorsqu'on sait son importance dans des genres tels que la nouvelle, la farce, le fabliau, la comédie élégiaque et le théâtre latin. Nous nous demandons alors ce qu'il peut y avoir d'intéressant dans le traitement qu'en fait Larivey pour le théâtre français. Capitani répond à cette interrogation en expliquant que l'intérêt des pièces traduites par Larivey est de « montrer l'exemple des diverses possibilités combinatoires de cet artifice théâtral que les dramaturges italiens du XVI^e siècle avaient su exploiter à fond »³⁸. Les exemples cités jusqu'alors ne font que conforter cette affirmation.

Enfin, bien qu'il ne soit plus question de travestissement, nous ne pouvons manquer d'évoquer ici le cas du quiproquo le plus connu et si représentatif du comique de situation rencontré dans ces comédies d'intrigue : celui de la scène 2 de l'acte V des *Esprits*. Il s'agit de la confusion entre la bourse de Severin, dont l'avare croit qu'elle est le sujet de l'exclamation de Ruffin qui apporte la bonne nouvelle, et Feliciane, qui en fait est l'objet réel d'un tel enthousiasme. Les deux interlocuteurs échangent des répliques sans vraiment communiquer puisque chacun d'eux se méprend quant au sujet de la discussion de l'autre. Une telle scène de quiproquo est un « cas limite, qui correspond à ce moment de l'intrigue où aucune issue ne semble possible »³⁹.

Le sentiment qui découle de ces situations est un « plaisir de l'intelligence devant le mécanisme des intrigues, surprise plus tonique et qui peut donner occasion à la décharge du rire devant les péripéties (« gaillards événements »). Mais, dans les deux cas, gaieté d'esprit plus que rire franc »⁴⁰. Il est bien question de comique de situation produisant ce rire que le

³⁷ Voir P. De Capitani, *op. cit.*, p. 272.

³⁸ *Ibid.*, p. 278.

³⁹ *Ibid.*, p. 287.

⁴⁰ Ch. Mazouer, *op. cit.*, p. 336.

philosophe Henri Bergson définira plus tard comme étant du « Du mécanique plaqué sur du vivant »⁴¹. L'homme, soudainement victime de l'apesanteur peut bien faire rire par sa chute, mais cette situation n'est comique que pour les autres : il y a toujours une victime, d'où la nécessité de représenter ces dupes qui ne font jamais défaut dans ces comédies. Et c'est d'ailleurs ce qui permet d'établir un lien entre le spectateur et certains personnages qui dupent et/ou ont pleinement conscience de ce qui se trame, et qui s'adressent à lui. Le procédé de base est donc la supériorité. Tous n'ont pas le même niveau de connaissance : certains savent, d'autres pas. Parfois, tout le monde est au courant sauf l'intéressé lui-même. Le personnage qui dupe et le spectateur sont donc tous deux dans une position de supériorité et de complicité. C'est sur ce procédé que repose le principal ressort comique de la pièce du *Morfondu*, dont l'intrigue s'intéresse presque essentiellement à l'humiliation de Lazare, vieillard amoureux de Lucesse qui est, nous l'avons vu, l'objet de nombreuses *beffe*.

Dans *Les Tromperies*, sur les conseils de sa mère Gillette, la perfide Dorothee fait croire au Capitaine qu'elle a enfanté de lui (scènes 7 et 8 de l'acte II). Il s'agit là d'une ruse pour lui soutirer de l'argent. Le public a parfaitement compris que le Capitaine était dupé, car c'est sous ses yeux qu'a eu lieu la scène où mère et fille mettent en place cette tromperie (II, 2). Le Capitaine fanfaron, persuadé de son succès auprès des femmes, est bien loin d'imaginer sa chère et tendre Dorothee en courtisane rusée !⁴²

Aussi, c'est encore sous les yeux du spectateur complice qu'a lieu la préparation de cette scène au cours de laquelle Dorothee joue le rôle d'une « accouchée » afin de tromper le Capitaine, accentuant davantage l'effet comique de cette ruse. Cette scène où, aidée de sa servante Silvestre, Dorothee met en place le stratagème, annonce en effet un changement d'habit, de voix, d'attitudes et souligne l'importance du jeu du personnage de Dorothee qui devient, par une sorte de mise en abyme, actrice.

Silvestre – Ceste coiffure de nuict vous sied fort bien, vous ressemblez proprement une accouchée. Quand le Capitaine viendra laissez vous aller, rendez vostre voix debile et tremblante, lamentez vous, recommandez souvent l'enfant à la nourrisse. Ce pendant je prendray garde quand le brave viendra.

Dorothee – Mettez moy cest oreiller soubz les reins, encores un peu plus bas, ainsi le voila bien.

Silvestre – Prenez encor ceste robbe fourrée sur vous et ce coussin soubz vostre coude, je vas espier quand il viendra, mais faites bien.

Dorothee – Voulez vous apprendre aux chats à esgratigner et aux lievres à courir? laissez faire à moy, si je luy laisse une chemise sur le dos il s'en pourra contenter.

Silvestre – Voicy le Capitaine qui vient, je l'ay veu.

Dorothee – Est il encores bien loin?

Silvestre – Icy pres, il se haste, il vous pourra bien ouyr à ceste heure, plaignez vous ma maistresse, lamentez vous.

Dorothee – Nourrisse baillez le tetin à cest enfant, bercez le, ne le laissez crier. O quel tourment est celuy des pauvres meres, je ne l'eusse jamais pensé, hélas je n'en puis plus.

⁴¹ H. Bergson, *Le Rire, Essai sur la signification du comique*, Paris, Quadrige/PUF, 1985, p. 29.

⁴² Pour les scènes à témoin caché et les apartés, nous renverrons le lecteur aux pages 78 et 79 de notre étude.

Silvestre – Le voicy, faites bien la malade. Dieu vous gard de mal Seigneur Capitaine. JESUS que je suis ayse de vous veoir en bonne santé, vous soyez le bien revenu, vrayement vous vous estes bien fait attendre (II, 7).

De même dans *Les Tromperies*, le comique de situation est à son comble (ironie de situation) lorsque le médecin, informé du piège tendu au Capitaine, se moque de l'ingénuité de son rival et de la facilité avec laquelle il a été dupé. Pensant être complice, il ne se doute pas un instant qu'il va être l'objet de la même méprise (III, 2). Le spectateur, en revanche bien conscient de ce qui se trame réellement, atteint un niveau de connaissance qui renforce le plaisir comique. Nous ne résistons pas à reproduire ici un extrait de ce passage :

Le Medecin – Allons Adrian. Je ne sçay comme aujourd'huy je ne suis crevé de rire, comme est-il possible que ce sot ait esté si gruë? Ha ha ha, je sçay qu'elles ont tondu le pauvre mouton jusques au vif, et d'une belle façon, ha ha ha, c'est peut estre pource qu'il ne baisoit le petit enfant. Se peut il faire qu'un homme soit si aveuglé?

Adrian – Je prie Dieu que nous ne soyons en la mesme barque, il vous en pend autant au nez.

Le Medecin – Tu en veux conter, j'ose bien dire qu'elle n'use point de feintise envers moy.

Adrian – Je le veux bien.

Le Medecin – Elle meurt apres moy, te dis-je, je ne me puis deffendre d'elle. Pense tu que je ne cognoisse bien quand les caresses procedent du profond du cœur? m'auroit elle descouvert un tel secret? monstré le piege tendu à autruy? un enfant supposé? Elle m'ayme comme son frere, elle me cherit comme son vray amy, mais avec quelle seureté, quelle confiance? Je l'aimeray de tout mon cœur tant que ces mains tasteront les pouls et que ces yeux regarderont les urines.

Adrian – Les carresses que je voy que l'on vous fait seroient fortes assez pour me le faire croire, si le payement n'y estoit adjousté.

Le Medecin – Ouy, payement, tu l'as trouvé, ains il me la faut prier une heure, si je veux qu'elle prenne quelque chose de moy. On ne sçaurait trouver en tout le monde une plus honteuse fille qu'elle.

Adrian – Honteuse ha, a elle esté honteuse d'escorcher jusques aux os ce sot capitaine?

Le Medecin – Qu'importe cela, elle me l'avoit dit auparavant.

Adrian – Elle en dira autant de vous à un autre.

Le Medecin – Ains elle ne vouloit point de la robbe en façon quelconque.

Adrian – Toutesfois elle l'a prinse et dix escus au bout, et puis les chaisnes que luy voulez envoyer.

Le Medecin – Elle ne l'a prinse pour autre cause, sinon crainte de me faire courrouser. Et quant au reste elle me l'a demandé pour aller en mascarade, tant elle s'assure de moy. Et pour le regard de ses dix escus, je ne pouvois moins, par ce qu'elle est grassette, douillette, ronde comme un œuf, de façon qu'elle ne se peut prendre à ceste robbe qui a servy à ma femme laquelle est plus meigre et seiche que les os d'un trespasé, et à ceste cause la luy falloit eslargir, autrement elle ne luy eust de rien profité.

Bien que la pièce des *Neapolitaines* ne fasse pas usage du travestissement – et même, de manière générale, nous l'avons vu, du comique de situation –, on observe néanmoins ce même jeu subtil sur l'illusion d'une victime dupée convaincue de ne pas l'être, qui rend le spectateur complice et le place en position de supériorité. Dieghos croyant facilement le mensonge qu'Angélique lui raconte pour le congédier rapidement (elle prétend devoir écrire des lettres) va même jusqu'à déclarer : « Je sçay bien, madame Angelique, que ne me tromperez jamais : car je ne suis homme qui le merite » (III, 7).

Si, nous l'avons vu, le comique de situation est bien présent dans la pièce de Turnèbe (principalement à travers l'usage de l'habit incarnat, élément central de la pièce), les comédies de Larivey ont l'avantage de proposer une large palette des possibilités (combinées ou non) de ce comique. Travestissements, échanges d'identité prémédités ou non, inventions, ruses, jeux de rôle, scènes « d'arroseur arrosé », etc., tous les moyens sont bons pour humilier ou éloigner un prétendant dans les courses folles à l'amour, pour se jouer d'un opposant à la réussite des dessins les plus divers ou, tout simplement, pour éloigner un amoureux un peu trop embarrassant⁴³. En compliquant et en embrouillant l'intrigue, le comique de situation rend compte d'un univers du chaos, d'un monde où les lois et la morale sont bafouées, d'une société corrompue où ruses, tromperies, etc., sont permises. Dans les pièces analysées, ce petit monde du désordre semble trouver sa justification dans la période où l'auteur les situe la plupart du temps, à savoir celle de Carême-prenant⁴⁴. Cette période carnavalesque suppose donc bien un esprit bon enfant, une certaine insouciance et légèreté des mœurs, des excès en tout genre, des comportements débridés et surtout des « mascarade[s] », comme celles des *Contens* ou des *Tromperies*, dont nous soulignerons plus loin l'importance.

Aussi, dans les comédies étudiées (y compris la *Lucelle*, où un personnage “travestit” sa véritable identité tout au long de la pièce), nous remarquons qu'à partir du moment où le jeu sur les déguisements prend fin, le dénouement est proche et les scènes de reconnaissance mettent un terme à toutes les confusions ; tout à l'air de rentrer dans l'ordre. Le déguisement semble, de fait, être l'un des moyens par lequel l'ordre initial de toute cette micro-société est d'abord bouleversé, puis repensé. À l'instar de carnaval, *catharsis* collective ou rituel de passage qui précède carême, le chaos est propédeutique à un retour à l'ordre.

Tout en jouant sur cette dynamique, les comédies de Larivey tirent profit de la multiplication des situations comiques dont elles proposent un large éventail. Elles se veulent ainsi un exemple réussi de leurs différentes possibilités combinées et manières d'être exploitées, comme en témoigne l'analyse de ce présent chapitre au cours duquel nous avons pu apprécier la maîtrise des éléments et des subtilités propres aux ruses, tromperies, travestissements, et autres « niches ».

⁴³ C'est le cas du pédant Fidence, amoureux d'Elisabeth dans *La Constance*, auquel Blaise jouera un petit tour malicieux : « Maintenant que la nuit approche je luy feray une niche, puis que ma maistresse, et dame Elisabeth m'en ont donné la charge, de sorte que l'amour luy sortira de la fantasia » (II, 4).

⁴⁴ Les *Contens* de Turnèbe, mais aussi *La Constance*, *Les Jaloux* ou *Le Fidelle* de Larivey le signalent explicitement. Si les pièces d'Amboise ou *Le Jars* ne fournissent pas d'indications aussi évidentes que celles de ces comédies, Carême-prenant est toutefois bien représenté par les personnages de Gaster (*Neapolitaines*) ou de Philippin (*La Lucelle*) (voir les parties relatives aux changements du nom des personnages et au comique du valet et du maquereau).

3.1.1.3. Comique de caractère

Le “vice comique”

N'ayant pas seulement trait à la situation ou aux gestes, le comique peut également émaner des personnages eux-mêmes, de leur caractère, ou encore de leur *ethos*, qui s'exprime à travers leur manière de parler ou de se mouvoir. Aussi parlerons-nous de comique de caractère au regard de la technique employée par l'auteur pour mettre en évidence les difformités comiques des personnages (vices ou vertus détournées) à la seule fin de susciter le rire.

Si ce sont souvent les valets qui, par leur ridicule et leur simplicité, nous font rire, ce type de comique concerne toutefois n'importe quel personnage, toute catégorie sociale confondue. La *Lucelle* en offre un bel exemple à travers le personnage du Baron. Ses maladresses en font un rival plutôt gauche que l'on ne craint pas vraiment. Il suit volontiers les conseils de son ami Bel-acueil qui l'incite à demander directement la main de la jeune fille à son père sans la courtiser « Car c'est une maxime véritable, dit-il, Que quiconque veut jouir de la jeunesse, il convient gouverner la vieillesse » (I, 1). Mais Cappony sera vaincu par la rusée Lucelle qui prétend vouloir rester auprès de son père et le soutenir dans sa vieillesse afin d'empêcher ce mariage. Comprenant que tout dépend de la jeune fille, il fait une nouvelle tentative en se rendant à l'église où se trouve Lucelle, mais doit essuyer un nouveau refus (toutefois implicite) de cette dernière qui coupe court à la discussion (III, 1). Trois scènes plus loin, la troisième tentative s'annonce carrément ridicule, car le Baron, échaudé, ne trouve rien de mieux à faire pour obtenir Lucelle que de composer un sonnet : « Bonadventure, mon fidèle messenger, allez querir mon luth et l'apportez après moi. Je veux reciter devant la jalousie de ma Maîtresse un Sonnet que je viens de faire » (III, 4). Nous avons là un amant peu viril, nous semble-t-il, plutôt ridicule, avec ses tirades pétrarquistes, ses sonnets, son luth et son meilleur ami dont le nom de Bel-acueil, riche de signification, renvoie à l'univers allégorique du *Roman de la Rose*.

Résultant aussi comique dans *Les Neapolitaines* que dans *Le Fidelle*, la réaction de l'amant qui va à son rendez-vous amoureux et voit la femme aimée à sa fenêtre est en même temps sensiblement analogue dans ces deux pièces. Dans *Le Fidelle*, croyant apercevoir Victoire (il s'agit en réalité de Blaisine) à sa fenêtre et souhaitant lui faire entendre comme il « luy es tres-fort affectionné, et ardamment vulnéré de son amour, en luy demandant secours », le pédant M. Josse déclare : « *Ego vado*, comme je sens mes membres se refroidir. Je puis bien dire que la sentence de ce sage Galien se vérifie en moi, lors qu'il dit que quand on s'achemine à une entreprise difficile, le sang se retire des extrémités corporelles, et court se rendre au cœur, fontaine des esprits vitaux. Mais puis que tu es refroidy, approche de ta Thays, dit le célèbre Terence, car *calesces plusquam satis* » (IV, 11). Dans la pièce d'Amboise, c'est la servante Beta qui mène Augustin jusque chez Angélique afin qu'il n'ait plus de doute au sujet de l'amour que la jeune femme éprouve pour lui et que celle-ci l'en assure « par effect ». D'où cet échange de répliques :

Augustin – Il me semble que je l'ay entrevue à la fenestre. O le doux Fare

de mes yeux.

Beta – Peut bien estre : elle regarde si nous venons.

Augustin – C'est un grand cas : si tost que de loing je l'ai veuë, un frisson m'a pris, de sorte que je tremble tout.

Beta – Ayez bon courage, quand vous serez pres d'elle cela vous passera, vous trouverez du feu qui chassera ce froid, mais il vaut mieux que je me mette devant, et vous attendray à l'huis, afin qu'on ne nous voie entrer ensemble (II, 3).

Le type du jeune amoureux au discours pétrarquiste qu'est Augustin contraste plaisamment avec la pragmatique servante Beta au parler populaire.

Parfois, c'est un défaut qui est caricaturé et figure au cœur de l'intrigue. Le titre des *Jaloux* de Larivey annonce d'emblée l'importance qu'aura le vice de la jalousie dans la pièce. Le premier personnage à en faire les frais est Vincent qui, au premier acte, croit que Fierabras est l'amant de Magdelaine. Alfonso, amoureux de Renée, devient à son tour jaloux de Vincent lorsqu'il apprend qu'on veut marier le jeune homme à sa bien aimée. Mais il comprendra bien vite que Vincent est loin d'être son rival. C'est encore la jalousie qui va pousser la courtisane Magdelaine à débloquent une situation autrement compromise. Ce sentiment lui est inspiré par Richard qui lui fait croire que Vincent compte accepter le mariage avec Renée (II, 3) – alors que l'on sait bien que le jeune homme n'a d'yeux que pour sa Magdelaine –, afin de se servir d'elle pour ses affaires et celles de son maître Alphonse. Magdelaine saura si bien rassurer Vincent, quant à la force de son amour pour lui, que le jeune homme sera disposé à tout tenter pour empêcher son mariage avec Renée.

Dans la *Lucelle*, avec ses vices, ses occupations toutes matérielles, son amour de l'argent et son amour propre démesuré, le personnage du père de Lucelle semble pointé du doigt. Le fait qu'il se vante autant de la bonté de Fortune qui l'a épargné jusqu'alors (I, 2) le désigne comme une victime dont la pièce se joue subtilement. Aussi annonce-t-il, en quelque sorte, lui-même sa piteuse chute⁴⁵ : ce sera celle d'un riche banquier, intéressé par la réussite de ses affaires, dont l'honneur et l'amour propre ont une importance telle qu'il préférera tuer sa fille et empoisonner un jeune homme vertueux plutôt que d'être humilié publiquement et voir bafoué ce à quoi il tient le plus. Personnage ambivalent, Cappony s'inscrit aussi bien dans la tragédie que dans la comédie.

⁴⁵ Elle est d'autant plus risible qu'elle procède de la dialectique haut/bas. Cappony, qui souhaitait, tel Icare, s'élever toujours plus haut, va chuter jusqu'à craindre d'être englouti par la terre. Ascagne, parti de bas, va s'élever et tout gagner en épousant Lucelle et en retrouvant son rang de Prince. Ce renversement est suggéré par la réplique suivante du père de Lucelle qui fait l'analogie Icare/Cappony : « Le cœur me le disoit toujours bien, qu'il n'estoit de si bas lieu qu'il disoit. Philippin, mon amy, va me seller mon cheval d'Espagne, pour m'en aller au haut et au loin, tant qu'il me pourra porter, et que mes jambes luy pourront donner de l'éperon dans les flancs. O terre ! que ne te fens-tu pour tout vif m'engloutir dans tes entrailles ? La juste justice de Dieu me lairra elle sans vengeance ? J'ay, hélas ! fait un mal dont l'Enfer mesme auroit horreur : fait mourir un grand Prince innocent, et ma fille bien-aimée. Je perds tout à un coup l'honneur, mon enfant et les biens. Je croy fermement que le mal de tous les esprits condamnez n'est point au mien égal. Mon cheval, mon cheval, vistement Philippin » (V, 4). Que Cappony n'eut-il pas eu à ce moment « le cheval de Pacolet », « des aeles pour y voler ! le Pegase de Belleforon ou l'hipogriph d'Astolfe » dont parlent le Gaster et le Dieghos des *Neapolitaines* (V, 10), pour l'y porter ! Il nous plaît de voir en ces paroles de Dieghos (l'Espagnol des *Neapolitaines*) une allusion au « cheval d'Espagne » que demande Cappony à Philippin.

La pièce des *Escolliers* se plaît, quant à elle, à dénoncer la radinerie d'Anastase, comme en témoigne la scène où, pour organiser la fête de fiançailles de Susanne avec le fils de Gontran, celui-ci rechigne à vêtir sa fille comme il se doit. Lorsque Lisette, sa femme, lui demande : « Vous semble il qu'elle soit en ordre convenable, et parée comme il appartient à une fiancée, et nostre fille ? », Anastase répond : « Que luy faut il ? n'a elle pas sa robe neufve, que je luy fis faire il y aura tantost sept ans ? » (IV, 1). Mais c'est probablement le personnage de Severin (*Les Esprits*) qui est le plus représentatif d'un comique produit par le défaut si méprisable qu'est celui l'avarice. D'ailleurs les comédies du XVI^e siècle font grand cas de ce vice qu'elles dénoncent largement. Dans l'*Aridosia*, qui « tranche sur les autres comédies traduites par Larivey tant par le développement de l'action, caractérisé par un rythme alerte qui le rapproche de la *Veniexiana*, que par l'épaisseur psychologique des personnages »⁴⁶, l'avarice d'Aridosio est source de situations comiques. Peut-on dire que, dans ce cas, le comique de caractère donne lieu à un comique de situation ? Voyons un exemple où ce vieil avare fait rire par la mise en scène du plus gros défaut qui le caractérise. Il s'agit du passage où Aridosio invite Ser Jacopo à partager son modeste repas pour le remercier d'avoir chassé les esprits qui hantaient sa maison (III, 4). « Larivey prend ici la liberté de substituer à l'italien plus stylisé qui insiste essentiellement sur la frugalité d'un repas une image haute en couleur qui souligne également l'aspect peu ragoûtant des mets proposés par l'avare »⁴⁷. Pour Charles Mazouer, « les types traditionnels, avec leurs traits grossiers et figés, leur comportement et leur langage, font automatiquement rire d'un rire plus net »⁴⁸. Ainsi, les traditionnels vieillards acariâtres paraissent comiques lorsqu'ils se prennent à rêver d'un amour impossible au point de prétendre devenir le rival d'un fils déjà sous le joug de Cupidon (c'est l'exemple proposé par *Le Laquais*). Ils le sont tout autant lorsqu'ils deviennent les dupes et victimes de ruses inventées pour déjouer leurs plans (c'est le cas du *Morfondu*). De même, ces pédants amoureux⁴⁹ ou ces soldats fanfarons⁵⁰, convaincus de détenir un rare pouvoir de séduction leur assurant une gloire certaine, ne sont-ils pas risibles ? Complice des dupeurs, le spectateur perçoit alors nettement le fossé entre le discours tenu par ces personnages et la réalité.

Décalage entre le dire et le faire, entre apparence et réalité

Dans *Les Contens*, pour ne citer que cet exemple, la manière dont s'articule le décalage entre le récit fait par Rodomont de son arrestation à Eustache (IV, 2) et les événements tels qu'ils se sont déroulés, ne peut manquer de produire son effet auprès du spectateur, témoin de la scène précédente et de sa réalité (III, 2), en mettant sous ses yeux le mensonge du soldat et sa vantardise. Robert Aulotte souligne à juste titre que « *Les Contens*, à la vérité, jouent simplement sur le plaisant contraste que note un esprit souriant mais lucide, entre les

⁴⁶ P. De Capitani, *op. cit.*, p. 286.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 289.

⁴⁸ Ch. Mazouer, *op. cit.*, p. 337.

⁴⁹ Fidence, dans *La Constance*, et M. Josse, dans *Le Fidelle*.

⁵⁰ C'est par exemple le cas de Brisemur, dans *Le Fidelle*, du Capitaine des *Tromperies* ou de Dieghos dans *Les Neapolitaines*.

apparences et la réalité, entre le “dire” et le “faire” »⁵¹. Ainsi Françoise, experte en la matière, arrive-t-elle à faire quantité de dupes feignant d'être la femme la plus pieuse de sa paroisse⁵². On pourrait la rapprocher de Lisette, femme du vieillard Anastase dans *Les Escolliers*, qui, sous couvert de dévotion, semble mener une double vie. Les répliques d'Anastase parlent d'elles-mêmes :

Anastase – Mais voicy ma femme qui vient deça, où diantre va elle si tost, car on ne dira vespres d'une bonne heure. [...] Je ne scay quelle femme vous estes, vous ne m'avez pas si tost veu les talons, que vous vous estes parée comme une espousée pour aller faire vos monstres (II, 1).

Plus loin, il déclare :

Anastase – Si je ne me trompe, j'ay comté cinq heures à l'orloge qui a tantost sonné, de mode qu'il est entre cinq et six bien avant, et toutesfois ma femme n'est encores de retour. [...] Mais la voicy, la bonne mere de famille, qui pour prendre ses plaisirs, tant que la journée dure, ne se soucie laisser une fille preste à marier, seule, et sans compagnie. Qu'est-ce à dire cela? Et bien, Lisette, vous ferez tousjours des vostres, est-il temps de revenir, quand on ne void quasi plus goutte ? (IV, 1)

On pourrait presque croire qu'elle est partie traîner avec l'Alix des *Contens* de Turnèbe !

Comique également, « dans une certaine mesure, la présentation par Françoise à Eustache (II, 2, 984) des « bonnes qualitez qui rendent [Geneviefve] aymable autant que fille qui soit en France ». En glanant, autour de lui, les traits visibles et révélateurs de la jeune fille modèle des années 1580, et en les regroupant, Turnèbe constitue un type auquel nous savons, depuis les contestations de l'acte I, 1, depuis l'acceptation du rendez-vous privé (à l'acte I, 7) que Geneviefve ne répond qu'imparfaitement. D'où un décalage comique entre la réalité qui n'est pas niée et l'apparence qui est affirmée, affichée »⁵³. Dans *Les Neapolitaines*, remarquons qu'Angélique est loin d'avoir le caractère que son nom pourrait laisser supposer. Nous avons là un nouvel exemple de décalage entre ce qu'un personnage semble ou feint d'être et ce qu'il est réellement, soit entre apparence et réalité. Ce procédé comique du paradoxe, qui participe du comique de caractère, joue également sur la contradiction entre ce qu'un personnage affirme être et ce qu'il est réellement.

Décalage entre ce qu'un personnage affirme être et ce qu'il est réellement (apparence/dire et réalité)

C'est sur ce principe que repose tout l'aspect comique du personnage du fanfaron, que ce soit celui des pièces de Larivey, Amboise ou de Turnèbe⁵⁴. Il n'hésite jamais à vanter des qualités comme le courage et la bravoure qu'il perd subitement lorsqu'il est face à un danger

⁵¹ R. Aulotte, *La Comédie française de la Renaissance et son chef-d'œuvre « Les Contens » d'Odet de Turnèbe*, Paris, CDU-SEDES, 1984, p. 118.

⁵² Voir le monologue d'Eustache en II, 3.

⁵³ *Ibid.*, p. 113.

⁵⁴ Voir notre partie consacrée à l'étude du personnage du fanfaron.

quelconque. Aussi, autre que les situations elles-mêmes⁵⁵, le révélateur de la vraie personnalité de tel ou tel personnage « masqué » ou, pourrions-nous dire, qui porte le fard du langage complaisant ou de l'apparence trompeuse, est souvent le valet ou la servante. Ce sont souvent ces personnages de basse condition qui, en brossant le portrait caricatural de leurs maîtres, suscitent le rire par leur propos en décalage avec ce que les personnages de condition élevée affirment ou semblent être. De là provient justement l'aspect risible des jeunes amoureux autrement plutôt sérieux. Le dialogue suivant du *Fidelle* entre Beatrice, servante de Victoire, et Babilie, servante de Virginie en fournit un bel exemple :

Beatrice – [...] les travaux de nos maistresses naissent de leur peu de jugement, et de ne sçavoir se resoudre incontinent et tout en un coup.

Babilie – Je n'en doute pas, pource que ces damoiselles tiennent leur gravité, et ont quasi honte que nous autres (qui manions toutes leurs ordures) sçachions qu'elles sont autant sujettes au plain et au renouvellement de la lune que nous autres, et neantmoins veullent faire l'honneste. Et si nous leur disons quelque petit mot d'amour, elles nous crient et nous menassent de nous faire mourir, et ne s'apperçoivent pas que ne se voulans fier à une seule servante, est cause que toutes les autres de la maison les descouvrent, ce qui advient pour ce que plaines de despit, s'accordans ensemble, elles les espient tant qu'elles les prennent sur le fait, et puis en tiennent leurs contes de tous costez.
[...]

Beatrice – Il est vray. O comme elles jouyroient des plaisirs du monde, si elles se sçavoient resoudre incontinent. Mais comme elles se voyent aymées, se repaissent de certaines fleurettes qui s'empuantissent en peu de jours, elles prennent plaisir d'entretenir leurs amoureux d'esperance, et ce afin d'estre tousjours servies. Elles tiennent à grand honneur qu'on dise : un tel seigneur se pasme pour l'amour d'une telle, et cet autre gentil-homme meurt et brusle pour une telle dame. Et infinies autres font tant les succrées et s'esloignent tant de leurs conclusions, que les pauvres amans desireux de venir au point, servent assiduëment et deviennent importuns, car les esperances qu'on leur a données les rendent tels, qu'aujourd'huy par un, et demain par un autre, avec longueur de temps elles viennent à estre descouvertes à tous. Apres, quand elles se voyent entrées en soupçon des voisins, des parens et du mary, et s'apperçoivent avoir à ceste occasion perdu grande partie de leur liberté, alors elles entrent en rage et en desespoir, alors prennent resolution de faire tout mal, alors et deussent elles mourir, elles veullent complaire à leurs amans, sans avoir esgard ny au lieu, ny au temps, ny à la raison, ny à l'honesteté, pource qu'il leur semble se vanger, ne se souciant d'autre chose, pourveu qu'elles prennent leur plaisir. Et de là proviennent toutes les ruines qu'on void tous les jours (I, 6).

⁵⁵ Par exemple un soldat fanfaron qui prend la fuite à la moindre menace de bagarre où il aurait pu s'illustrer et faire preuve de toute la vaillance dont il se vante, manifestant ainsi sa couardise. Dans *Les Tromperies*, Adrian déguisé suffit à chasser Braquet et le Capitaine de chez Dorothée (IV, 2).

Dans *Les Escolliers*, Fremin, serviteur d'Hippolite, dénonce la jalousie malade du médecin M. Theodore dans un soliloque ouï par Luquain et affirme :

Fremin – Il veut sçavoir que l'on faict, que l'on dict, que l'on pense, et est toujours au guet comme un lievre. Je ne croy point qu'il y ait rien plus miserable, que ceste espece d'hommes. Je vous dy qu'il pense quelquesfois à ce que pense sa mule, que dis-je sa mule? il prend garde jusques aux mouches, car si de fortune elles sont si mal advisées, de baiser femme en sa presence, il les pourchasse jusques à la mort (II, 3).

Un peu plus loin, il complète ce portrait comique :

Fremin – Mon Dieu, comme je luy donnerois volontiers occasion se plaindre de moy, parce qu'outre ses autres bonnes qualitez (et Dieu me le pardoint) il est tres-audacieux et hautain, à la façon des autres qui sont neufs en grandeur, et eslevez par la fortune, lors qu'elle veut faire cognoistre le pouvoir des miracles de son inconstance. Semblant à ce marraut, ne devoir sortir de sa maison, sans une suite d'escolliers dont il se paonnade. Si est ce toutesfois qu'à ce coup il ira seul, si autre que moy ne l'accompagne (II, 3).

Dans *Les Contens*, l'aspect comique de la deuxième scène de l'acte I tient au portrait comique que Nivelet brosse de son maître, qui se distingue ainsi par son avarice et sa vantardise. L'avarice, lorsqu'il se plaint des vieux souliers que lui donne son maître pour arpenter les rues de Paris l'hiver :

Nivelet – Encores ne suis-je pas assuré que mon maistre m'en redonne bientost de neufs. Au contraire, j'ay peur qu'il en veuille faire comme de son habit de velours, lequel il porte autant meschant que bon. Cela me tourmenteroit peu si c'estoit en autre temps qu'en hyver et en autre lieu qu'à Paris, là où ces vieux escarpins tous descousus qu'il me donne, après les avoir portez un an ou deux, ne me peuvent gueres bien remparer la plante des pieds contre le froid et les boues (I, 2).

Aussi, tout en craignant la réaction de son maître s'il découvre qu'il s'en plaint, Nivelet n'en souligne-t-il pas moins sa forfanterie :

Nivelet – Car s'il en estoit adverty, ce seroit faict de moy, tant il est brave et furieux, comme celui qui faict souvent de son regard tomber les hommes tous morts à terre et d'un coup de pied met par terre la plus forte porte qui se puisse trouver, tant soit-elle barrée et verrouillée. Je m'en rapporte à ce qui en est. Pour le moins il s'en vante, et je pense qu'il feroit conscience de mentir (I, 2).

On a plus loin une idée des effets désastreux que les discours militaires de Rodomont ont auprès de la gente féminine à travers cette réplique de Nivelet : « Et tant s'en faut que vos discours vous puissent faire aymer d'elles [*les filles de Paris*]. Au contraire, ils sont cause qu'elles vous fuyent comme une mauvaise beste, tant vous leur faites pœur » (I, 3).

Dans ses *Neapolitaines*, Amboise a recours à cette peinture caricaturale des caractères à travers le portrait critique que Gaster fait de son maître dans un monologue⁵⁶, lui donnant ainsi, comme nous l'avons vu, les traits d'un Don Juan tout simplement ridicule (III, 12).

Le procédé du paradoxe entre une illusion et la réalité ne se limite pas au décalage entre le dire et le faire ou entre les apparences et la réalité : le décalage comique peut également provenir du discours d'un personnage dupé persuadé d'une chose qui en fait est tout autre. On parlera ici de décalage entre ce qu'un personnage croit et la réalité.

Décalage entre croyance et réalité

Le Capitaine fanfaron des *Tromperies* n'a pas de doute sur l'identité de l'enfant qu'on lui présente : c'est bien le sien. Et si Bracquet a quelques soupçons, le Capitaine les dément aussitôt :

Bracquet – Estes-vous bien assuré que cet enfant est vostre ?

Le Capitaine – Comment si j'en suis assuré ? N'as-tu pas veu comme il me ressemble ? Et puis, penserois-tu que je voulusse endurer qu'un homme vivant m'ostast ce qui m'appartient ? Malheur à qui le voudroit entreprendre. Il est mien j'en suis assuré. Il ne faut que les putains se gabbent de moy, et puis ne vois-tu pas de quelle affection elle m'ayme ? Voila pourquoy je lui fais des demonstrations extravagantes, autrement qu'ay-je affaire d'elle ? Crois-tu que si je me fusse voulu abbaïsser sous l'obeissance des femmes, je ne trouvasse des Roynes, des Princesses, qui seroient ayses que je les regardasse d'un œil amoureux ? il ne s'en peut trouver un pareil à moy (IV, 1).

Cette intervention du Capitaine est en outre l'occasion pour lui de vanter son succès auprès des femmes. À l'écouter, on pourrait penser qu'elles sont toutes à ses pieds. La réalité est en revanche bien différente, et souvent, seuls les dupeurs et le spectateur ont conscience de la vérité des choses. Le Médecin est lui aussi victime d'une mauvaise tromperie. Il croit Dorothée éperdument amoureuse de lui, lorsque celle-ci, avant de l'avoir devant elle, déclare en le voyant arriver au loin :

Dorothée – Mais voicy ce galant amoureux que la pitié maternelle m'a donné. O quel joly muguet ! ô quel tendre chevreau à qui la bouche sent encores le laict ! Que la peste te vienne vieil pourry à qui les mains ne sentent que l'urine, ou ne puent que le clistere, je veux mourir si je ne te pelle jusques aux os, sot puant que tu es (II, 1).

Dans *Le Fidelle*, le décalage qui apparaît plusieurs fois entre ce que M. Josse croit vivre, ou mieux, entre ce qu'il projette de vivre, et la réalité, accentue le comique lié au personnage du pédant. Lorsqu'il pense pouvoir mettre en pratique sa ruse qui lui permettra de s'introduire chez Victoire grâce à son déguisement, et qu'il s'illusionne de sa réussite en se voyant déjà entre les bras de sa dulcinée, voilà que, brusquement interrompu dans ses

⁵⁶ La fonction comique est l'un des nombreux ressorts dramatiques des monologues. Elle apparaît lorsqu'un personnage met par exemple en évidence les défauts d'un autre personnage créant ainsi le comique de caractère.

fantasmes par l'arrivée de Fidelle et de Narcisse, il est contraint de se cacher et de renoncer définitivement à ce plan. Fidelle s'apprête en effet à aller chez Victoire pour recevoir la lettre qu'elle lui jettera de sa fenêtre (II, 1). À la scène 6 de l'acte III, le pédant Josse croit qu'en révélant à Fortuné que Victoire l'ensorcelle le jeune homme rentrera dans une colère telle qu'il quittera la jeune femme et lui laissera le champ libre. Aussi prépare-t-il le terrain à coups de métaphores et de longues tirades, dans le jargon qui lui est propre et cherche-t-il, par le suspense créé, à accroître l'effet que de telles révélations pourraient susciter chez son interlocuteur qui, poussé à bout, lui demandera : « Ne sauriez vous dire clairement ce que vous voulez, et en peu de parolles ». Le pédant de répondre finalement : « *Minime nequaquam*, il n'est pas possible, parquoy dit Horace, *brevis esse laboro*, mais je le vous diray, et si ne l'entendez, le mal finablement sera pour vous. Victoire fait des enchantemens, des conjurations, et des sorcelleries ». Mais cette déclaration ne produira pas l'effet escompté car Fortuné, nullement surpris, le savait déjà : « Si tost qu'avez ouvert la bouche, je vous ay entendu » puis « Pource que je l'ay desja entendu de Fidelle » (III, 6).

Le procédé est reconduit dans la scène où Josse fait sa déclaration à Blaisine pensant avoir affaire à Victoire déguisée en chambrière pour ne pas être reconnue (IV, 10). Si, comme nous l'avons vu, cette scène exploite le comique de situation, le décalage entre ce que pense le pédant et la réalité participe quant à lui du comique de caractère.

Toujours dans *Le Fidelle*, à la vue de Victoire qui soudain « devient froide » et « ne respire plus », Fidelle croit que celle-ci « se meurt ». Pris de désespoir et de remords, il se livre à de grands épanchements lyriques qui témoignent d'une souffrance extrême en décalage avec la réalité : Victoire s'est simplement évanouie ! (V, 2).

Dans sa *Lucelle*, Louis Le Jars exploite lui aussi cette forme de comique et joue à plusieurs reprises sur ce décalage entre ce qu'un personnage croit et la réalité. Si Cappony est risible, c'est aussi parce qu'il se méprend sur sa fille dont il dit : « Elle n'a point d'autre vouloir que le mien. Tout son contentement est à la lecture, la musique et poésie » (I, 2). On sera bientôt renseigné sur les véritables centres d'intérêt de la jeune fille qui, contrairement à ce que pense son père qui n'a rien vu, ne songe depuis deux mois qu'à Ascagne. Aussi se rendra-t-on vite compte, dès la première apparition de sa fille sur scène, des véritables préoccupations de Lucelle (I, 5) et de tout l'amour que celle-ci voue à son père, surtout lorsqu'elle exhorte Ascagne à porter patience, lui expliquant qu'ils n'auront pas à se cacher longtemps de son père, puisque celui-ci, dit-elle cyniquement, « a ja un pied dans sa fosse » (III, 3).

Il en va de même pour le Baron, qui, au début de la pièce, pense que son rang et ses richesses lui permettront d'obtenir facilement la main de Lucelle : « Quant à la noblesse de nostre maison, vous sçavez combien de difference il y a de l'une à l'autre. Qui me fait croire sans doute, que je n'en sçauois faire si petite demande, que tres-volontiers elle ne me soit octroyée » (I, 1). Une simple confrontation avec Lucelle achèvera de persuader Cappony de ne donner à cet amant présomptueux rien d'autre qu'une « prebende de l'Abbaie de Vatan »⁵⁷ (II, 1). Notons qu'ici, le comique repose sur le caractère imbu de ces deux personnages qui seront

⁵⁷ Voir notre partie sur la langue comique.

tous deux victimes de leur assurance mal fondée : leur amour propre, leur égo prononcé, sera rabaissé. On en revient à cette chute risible d'un personnage, dont nous parlions plus haut.

L'expédient du poison sera encore à l'origine d'une méprise de la part de l'ensemble des personnages de cette pièce qui croiront à la mort de Lucelle et d'Ascagne, lors même qu'ils ne seront qu'endormis. Face à ce spectacle, les réactions seront les plus diverses : le Baron se lamente (en égoïste), Philippin jubile car ses désirs vont enfin se réaliser, Marguerite souffre de voir sa maîtresse étendue auprès de son amant, Cappony, lorsqu'il apprend qu'Ascagne était le fils d'un prince, de froid meurtrier et infanticide, se montre un beau père désespéré et un père éprouvé. Il regrette alors son geste et veut s'enfuir⁵⁸. Le courrier crie vengeance et en appelle à la justice. Mais le spectateur rit-il ou même sourit-il à la vue de ces personnages bouleversés par le spectacle de corps considérés comme morts ? Car jusqu'ici, rien n'indique vraiment qu'Ascagne ou Lucelle devraient se réveiller, si ce n'est que l'auteur qualifie sa pièce de tragi-comédie. Il semble alors difficile de considérer ces réactions face à cette double méprise comme réellement comiques, le spectateur n'étant, à ce point de l'action, nullement complice ou omniscient. Cette méprise et cette confusion ne prendra fin qu'à l'arrivée de l'apothicaire. L'antidote qu'il remet à Cappony marque un nouveau glissement vers une tonalité plus légère et autorise même une forme de comique à partir du réveil de Lucelle qui demande à ce qu'on la laisse mourir parce qu'elle croit encore en la mort de son amant. La réaction du capitaine Baustruld qui se refuse de croire qu'Ascagne est à nouveau en vie, convaincu qu'il a affaire à quelque esprit ayant pris possession de son corps⁵⁹, achève de nous replonger dans l'univers de la comédie.

La méprise sur le réel est parfois si forte et aveuglante que le personnage se complaît et s'enfonce dans l'illusion, à l'instar des *Tromperies*. Le Capitaine est persuadé que Dorothee l'aime et qu'elle a eu un enfant de lui. Fort de sa visite précédente chez Dorothee (II, 8), le soldat lève vite les doutes émis plus tard par Bracquet quant à sa paternité (IV, 1), comme en témoigne l'extrait du dialogue cité précédemment.

Dans *Les Neapolitaines*, tant que Beta ne l'assure pas que son amour pour Angélique est réciproque, le comportement mélancolique et tourmenté d'Augustin qui se morfond – Beta dit qu'il est « toujours triste et pensif » (II, 3) –, est tout à fait comique puisque cet amour, présenté comme un amour impossible qui devra faire face à de nombreux obstacles est en réalité déjà acquis et d'une extrême simplicité. Aussi, l'Espagnol sera-t-il l'unique élément perturbateur qu'un mensonge suffira à éloigner (II, 3). On rit donc du désespoir, des lamentations exagérées d'Augustin tout à fait en contradiction avec la facilité avec laquelle il parvient à conquérir le cœur d'Angélique, ainsi que le prouve le dialogue entre Beta et Augustin (II, 3).

⁵⁸ En réalité, c'est la crainte du jugement divin qui le fait fuir (V, 3).

⁵⁹ « Ha, la meschanceté ! Ils m'ont enchanté pour me faire croire chose qui n'est pas. Car on sçait bien que l'ame estant une fois partie du corps n'y retourne jamais [...] Mais c'est par quelques motz diaboliques qu'ils ont fait entrer un demon dans son corps pour me faire accroire qu'il n'est mort, afin de faire cesser mes gemissantes plaintes. Non, non, faux vieillard voicy le Gouverneur avec sa garde de Suisses : ne pense plus qu'à ta conscience car tu mourras bien tost en public » (V, 5). Cette méprise sur l'identité d'un personnage évoque celle du *Morfondou* (IV, 7), lorsque la servante Agnes croit voir quelque esprit à sa porte alors qu'il s'agit de son maître qu'elle ne reconnaît pas à cause de son déguisement (voir notre partie sur le comique de situation).

Dans *La Vefve*, pensant qu'il va finalement pouvoir coucher avec Clemence, Ambroise savoure d'avance sa victoire dans un monologue entièrement de l'invention de Larivey. « O Ambroise ! heureux Ambroise, ce soir tu entreras en une profonde mer de toutes delices » (III, 7), déclare le vieillard, jouet du rusé Gourdin qui le fera en réalité coucher avec la maquerelle Guillemette ! Ce dernier exemple montre comment ce paradoxe peut être poussé à son comble : on a là un décalage entre ce qu'un personnage croit vivre et la réalité. C'est ainsi, dans *Le Fidelle*, que M. Josse pensera s'enfuir avec Victoire, et Blaisine avec Narcisse. Ce décalage suscite l'attention du spectateur et, en le plaçant en position de supériorité, le rend complice.

La substitution ou l'échange d'identité joue sur ce décalage, puisqu'on a plus tard des personnages convaincus d'avoir accompli une action qui n'est en fait pas réelle, ou du moins ne l'est que partiellement. Toujours dans *La Vefve*, il y a un autre décalage entre ce que Constant croit et la réalité, lorsqu'il déclare, après avoir couché avec Anne (mais il croit qu'il était entre les bras d'Emée) : « Qui est aujourd'huy plus heureux que moy ? qui aujourd'huy est plus en grace de mon amye, que moy de mon Emée ? Il ne m'estoit ja besoin user du stratageme des vestemens, car je sçay qu'elle m'ayme plus que cent mille Alexandres » (V, 1). Ce passage est comique, car le spectateur en sait plus que le personnage lui-même.

La pièce des *Jaloux* présente également un écart entre ce que croit Fierabras et la réalité : à la scène 6 de l'acte IV, le soldat accuse Alfonse de lui avoir volé ses biens et d'être l'auteur de l'enlèvement de Magdelaine. Alfonse nie bien évidemment, mais reconnaît toutefois avoir une jeune fille chez lui (il s'agit de Renée, qu'il vient d'enlever). Il n'en faut pas tant pour convaincre Fierabras que c'est bien lui le coupable. S'en suit une joute verbale entre Fierabras et Alfonse dont les moqueries ridiculisent d'autant le soldat fanfaron que celui-ci se montre incapable de faire preuve de toute la cruauté et du courage qu'il n'a jusqu'alors eu de cesse de proclamer haut et fort. Cette dispute met donc l'accent sur sa couardise et sa jalousie (IV, 6), une jalousie qui l'aveugle à tel point que, d'une part, il se méprend sur l'identité du vrai coupable (en réalité Vincent), et que, d'autre part, il se ridiculise lorsqu'il pense prendre d'assaut la maison d'Alfonse (V, 6 et V, 7).

Dans une scène à témoins cachés des *Escolliers* (I, 3), Hippolite et Luquain épient Nicolas en proie à véritable dilemme : doit-il rendre l'argent à Hippolite qu'il n'a pas, et donc demander au Médecin avare de le lui prêter, ou bien doit-il garder Hippolite en l'aidant dans ses amours ? Véritablement tourmenté par cette affaire, Nicolas préfère finalement garder Hippolite, car c'est un écolier facile à plumer ! L'aspect comique de ce passage vient de ce que Nicolas croit être en position de supériorité et maîtriser la situation. Or on sait bien qu'il est la marionnette d'Hippolite qui va se servir de lui pour arriver à ses fins.

La pièce des *Contens* utilise également à maintes reprises ce type de comique issu du décalage entre ce qu'un personnage croit et la réalité, à l'instar de Louyse, convaincue que sa fille Geneviefve est une enfant ingénue, alors qu'il n'en est rien ; la jeune fille est bien plus fine que sa mère ne le pense. La première scène de la pièce s'attache également à montrer que Louyse a été trompée par le déguisement de Basile qu'elle a pris pour Eustache dans une scène qui se déroule avant le lever du rideau. Nous ne reviendrons pas sur la quantité de dupes

que l'habit incarnat d'Eustache a pu faire, Louyse la première⁶⁰. Notons seulement que le procédé du décalage employé avant que la pièce ne commence, vise à faire de Louyse un personnage dont on se moque d'emblée. Plus tard, c'est un autre décalage entre ce que Louyse croit de sa fille (« c'est bien la meilleure fille et la plus obeissante qui soit possible dans Paris », III, 7) et la réalité : Geneviefve n'hésitera pas prétexter que le froid l'a obligé à retourner chez elle et à partir avant la fin du sermon auquel elle assistait avec sa mère afin de recevoir Basile chez elle.

Persuadée qu'Eustache a déshonoré sa fille, Louyse va trouver Girard, père du jeune homme, pour se plaindre du comportement de son fils et crier vengeance. Cette querelle donne lieu à une scène qui participe du comique relatif au caractère de Louyse. À Louyse qui s'emporte, en proie à la colère, et se laisse aller à des discours anti-chrétiens, de vengeance et de haine, s'oppose Girard, homme calme et sage, vrai modèle de vertu, qui ne se laisse pas gouverner par ses émotions (oublieux de lui-même) et cherche une solution où tout le monde y trouvera son compte (IV, 4). Louyse déclare-t-elle « il n'y a si beau mariage qu'une corde ne defface » (IV, 4) ? Girard de lui rappeler que « Cela est vray entre gens barbares et qui voudroient user de toute rigueur. Mais entre chrestiens ceste maxime ne peut avoir lieu, d'autant qu'il est escrit qu'il n'appartient pas à l'homme de separer ce que Dieu a conjoint » (IV, 4). En trahissant le caractère de Louyse, ce dialogue souligne le paradoxe entre ce que Louyse voudrait afficher et s'efforce d'être (une pieuse dévote qui incarne la bonne morale chrétienne) et la réalité, puisqu'elle fait peu de cas de ses sermons lorsque c'est elle qui est concernée. Son emportement et ses menaces ne la rendent donc que plus ridicule. Aussi Girard emploie-t-il habilement les mêmes armes – recours à la morale chrétienne et citation des Écritures –, pour les retourner contre elle.

L'auteur fait encore une peinture comique du personnage d'Eustache en jouant sur le décalage entre ce que croit le jeune homme et la réalité. Trompé par la rusée Françoise qui lui a dit que Geneviefve avait « un chancre au tetin » (II, 2), le jeune homme est en effet persuadé qu'il tient là l'explication « de ce que Geneviefve n'ouvroit jamais son collet par devant comme font les autres filles, ny de ce que je la voyois parfois si triste et si descontentancée »⁶¹ (II, 3). En réalité, Geneviefve n'a aucune imperfection et n'aime que Basile, d'où le mal qui la ronge.

Nous citerons encore un dernier exemple de décalage dans *Les Contens* entre ce que Thomas croit au sujet de sa femme, dont il loue la dévotion, et la réalité : la femme qu'il voit vêtue de l'habit incarnat accompagnée de deux personnes (Basile et Antoine) et qui se couvre le visage n'est autre que son épouse Alix (IV, 1). Ce passage est d'autant plus comique qu'à la vue de cette femme déguisée, Antoine comprend qu'elle s'apprête à « planter des cornes au plus haut des biens de quelque pauvre mary. O Dieu, que l'homme est malheureux qui

⁶⁰ Voir pour cela notre partie sur le comique de situation.

⁶¹ Cette réplique d'Eustache renvoie à une réalité de l'époque. Voir le poème liminaire intitulé « Paradoxe que les femmes ont le sein découvert » dans l'*Adonis* de Guillaume Le Breton.

espouse de telles chiennes et bagasces ! »⁶², mais il ne sait pas que c'est justement Alix, sa femme qu'il pense si pieuse : « Quant à moy, je remercie Dieu de ce qu'il m'a donné une des plus preudes femmes qui soit d'icy à Nostre-Dame-de-Liesse, là où elle est allée faire un pelerinage, sans que l'hyver et le temps dangereux l'ayent peu destourner de sa devotion » (IV, 1).

Ce passage vise ainsi à préciser le portrait de cet homme cocu, aveuglé par ses convictions, incapable de voir les choses, contrairement au Thomas des Évangiles dont il partage le nom qui, lui, a cru parce qu'il a vu⁶³.

L'aparté, autre ressort du comique de caractère, renforce parfois le portrait comique d'un personnage. Dans la scène comique de la *Lucelle* où Bonadventure et Phillipin se gaussent l'un l'autre (II, 4), l'aparté de Bonadventure, annoncé par la didascalie *Bonadventure encores à part soy*, accentue l'aspect comique du personnage de Phillipin, dont son interlocuteur annonce qu'il a l'intention de se moquer davantage de lui : « Voicy un plaisant Robin, qui a de belles saillies. C'est quelque Jean Lignore : il faut que j'en aie mon passe-temps d'avantage » (II, 4).

Avant qu'elle ne coupe court à la discussion avec le Baron, voyant que celle-ci glisse sur terrain amoureux, l'aparté de Lucelle permet non seulement une peinture plus précise de cette jeune fille rusée qui, comme on a déjà pu le voir dès la scène 2 de l'acte I – lors du dialogue avec son père au cours duquel elle arrive à faire fléchir ce dernier et lui faire abandonner l'idée de la marier au Baron –, manipule adroitement les personnes, mais aussi donne un tour comique à cette fin de scène, en présentant un amant moqué :

Lucelle – Je voy que Monsieur le Baron commence à entrer en discours, qui prendroient bien long traict, si je ne luy coupe broche, incontinent. Je vous prie escouter un peu, Monsieur. Voila mon père qui m'appelle : vous me donnerez congé, s'il vous plaist. A dieu, Monsieur.

Bonadventure – Et bien, Monsieur, est elle de composition.

Le Baron – Je nesçay encor' : car comme je commençois à entrer en discours avec elle, son père l'a appelée. Toutesfois ne l'ay-je point trouvée si farouche que les autresfois. Je pense qu'elle avoit veu ses Amours (III, 4).

Nous retrouvons ce même emploi comique de l'aparté dans la scène 7 de l'acte I des *Contens*, où Françoise cherche à convaincre Genevieve de laisser rentrer Basile chez elle pendant que sa mère sera à l'église. Nivelet, caché, commente l'habileté de l'entremetteuse à manier le discours et à faire usage des sermons religieux pour “convertir” la jeune fille (« elle ne cessera tant qu'elle l'ayt convertie ») à sa cause. Ses apartés ironiques donnent un tour comique à la scène en commentant l'évolution et en mettant l'accent sur un aspect du caractère de Françoise (I, 7).

Nivelet – Voyez comme ceste vieille sçayt bien prescher, et avec quelle

⁶² Autre graphie pour « bagasse », « begausse » ou « begace », signifiant « femme de mauvaise vie » (Godefroy, *Dictionnaire*). Nous pourrions y voir un italianisme (« *bagascia* »), mais le TLFi indique qu'il vient du provençal « *bagassa* ».

⁶³ Nous reviendrons plus en détail sur cet épisode dans notre partie consacrée à la morale des pièces.

audace. Je vay gaiger mes oreilles à couper qu'elle ne cessera tant qu'elle l'ayt convertie.

[...]

Nivelet – Je crois que ceste vieille sempiternelle a esté à l'escole de quelque frere frapart, tant elle sçayt doctement prescher et amener de vives raisons. O quelle fine femelle !

[...]

Nivelet – Voyla comment il faut faire son profit des sermons. O quelle belle instruction !

Nivelet – C'est à ce coup que la vache est vendue. Mon maistre n'a que faire de delier la bourse (I, 7).

Nul doute que le comique de caractère occupe une place indéniable dans les comédies de Larivey, en témoignent ne seraient-ce que certains titres de ses pièces qui, nous l'avons vu, renvoient à un nom commun désignant un trait de caractère, comme la jalousie, la tromperie, la constance ou la fidélité. Cette constatation n'est pas sans faire écho à celle dans laquelle Bergson montre que « beaucoup de comédies portent un nom commun »⁶⁴, *a contrario* des drames, qui portent plus spécifiquement un nom propre comme Richard III, Hamlet, Othello, et, de fait, renvoient davantage à la complexité d'une individualité qu'à un pli de caractère généralisable. À ce constat, Henri Bergson ajoute, en paraissant ignorer les pièces de notre auteur, que si nous pouvions imaginer une pièce s'intitulant *Le Jaloux*, nous penserions directement aux personnages de Molière et non à des personnages comme Othello, car, précise-t-il, « Le Jaloux ne peut être qu'un titre de comédie »⁶⁵. Or, avant de penser à Sganarelle, comme le suggère par exemple Bergson, nous pourrions tout aussi bien penser à Vincent, à Alfonse ou à Magdeleine des *Jaloux* de Larivey, pièce antérieure, rappelons-le, à celles de Molière. *Les Jaloux* est donc bien une comédie, tout comme les autres pièces de notre Champenois dont les titres sont souvent annonceurs d'un comique de caractère. Notons effectivement, et nous y reviendrons, que les titres ne mettent pas tous l'accent sur le vice comique, le centre d'intérêt étant parfois déplacé, à l'exemple des *Esprits*. Quant à la pièce de Le Jars, si, en reprenant le nom d'un personnage pour son titre, l'auteur se rapproche bien de la tragédie – Lucelle, étant à nos yeux le personnage le plus tragique de tous –, le comique de caractère n'y est toutefois pas absent.

D'ailleurs, en regard des propos de Bergson, nous pourrions voir derrière le titre *Lucelle* l'expression de la complexité de cette pièce jouant parfaitement sur le registre du tragico-comique. En définitive, que le titre fasse référence ou non à une inclinaison morale, les comédies de Larivey, tout comme celle de Le Jars, usent bel et bien du comique de caractère. Nous l'avons vu, ce type de comique s'épanouit au fil des intrigues sous divers aspects, que ce soit à travers la mise en évidence des vices par la caricature ou par les différents modes de décalages ; décalage entre ce que les personnages disent et ce qu'ils font, entre ce qu'ils pensent être et ce qu'ils donnent à voir d'eux même, ou encore, entre ce que l'on pourrait croire qu'ils sont et ce qu'ils sont réellement, à l'instar d'Angélique qui n'a de commun avec l'ange que le nom. Ces modes de décalage sont un puissant révélateur des personnages qui se

⁶⁴ H. Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Quadrige/PUF, 1985, p. 12.

⁶⁵ *Ibidem*.

dévoilent sous leur vrai jour et font parfois tomber le masque de la vertu ; « manquées en partie, ou portées à l'excès, ou pratiquées gauchement », les vertus peuvent devenir vices, rappelle Batteux⁶⁶.

Cette mise en évidence de la caractérisation des personnages, dont l'effet comique vient d'être démontré, n'est pas sans rappeler, à la suite de Larivey, la manière dont Molière dépeint les vices, à l'image de l'avarice propre à Harpagon dont la similitude avec le Séverin des *Esprits* n'a pas manqué d'interpeller Sainte-Beuve. Tout en démontrant la proximité des personnages au-delà du modèle commun de Plaute, ce dernier souligne qu'« il est impossible de croire qu'il [*Séverin*] n'ait pas été connu de Molière »⁶⁷. Aussi, tout en gardant à l'esprit l'importance de l'intrigue dans les comédies de Larivey, ne serait-il pas d'à propos de nuancer la remarque de Luigi Riccobini attribuant à Molière, avec *Le Misanthrope* comme première manifestation, la paternité des comédies de caractère ?

3.1.1.4. Comique de langage

Nous l'avons vu, hormis *Les Neapolitaines*, ce sont bien souvent les serviteurs ou les personnages de basse extraction sociale qui nous font rire avec leur langage reflétant le franc parlé populaire du XVI^e siècle. Dans cette forme d'expression qui s'apparente encore à la farce, les images coulent à flots, les propos grivois n'ont pas de réserve, les accumulations, répétitions, hésitations, propos sentencieux (issus d'une bonne morale populaire) ne se font pas discrets et la sexualité est exposée sous un jour plaisant. S'ils nous font souvent rire par leur inventivité, leurs ruses, les valets provoquent aussi le divertissement en apparaissant ridicules par leur niaiserie. Nous pouvons apprécier la simplicité de Valere dans la pièce du *Laquais*, lorsqu'il donne la réplique au pédant :

Lucian – *Buna dies de curia.*

Valere – Galant homme !

Lucian – *Adesdum. Paucis te volo.*

Valere – Si les poissons volent, les oyseaux nagent.

Lucian – Quid ? Cestuy a le cerveau obtus. M'entens-tu pas ?

[...]

Lucian – Je ne sçay d'où vient et procedde la cause qui t'a distraict de tes estudes et rendu discole.

Valere – Ce discole, est-ce quelque animal ou quelque homme sauvage ?

[...]

Valere – *Cujum pecus*, est-ce latin ou françois ? (I, 4)

Le comique vient ici de ce qu'un personnage, par ignorance ou par feintise, montre une limite dans la réception et la compréhension du langage de son interlocuteur. Aussi Charles Mazouer souligne-t-il, au sujet des badins des farces, que « Ne manquent pas de drôlerie [...]

⁶⁶ Voir livre V, *De la poésie dramatique*, II, 1, in Ch. Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, t. II, Paris, s.n., 1775, pp. 165-166.

⁶⁷ Ch.-A. Sainte-Beuve, *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre au seizième siècle*, Paris, A. Sautélet, 1828 [vol. 1, Paris, Charpentier, 1843], p. 282.

tous les procédés et toutes les situations qui aboutissent à une mauvaise compréhension du langage, à l'impossibilité de comprendre autrui »⁶⁸.

Ce genre de procédé se retrouve dans le jeu sur les assonances qui crée une sorte de décalage comique entre les propos de personnages d'un rang social élevé (maître ou pédant) et ceux de basse condition (valets, servantes), tout en soulignant l'inculture de ces derniers.

Dans *Le Fidelle*, l'emploi impropre de Blaisine qui confond « l'apostume scordial » avec l'« épithème cordial » que Victoire lui avait demandé d'aller chercher (II, 6) trahit la simplicité de ce personnage (III, 1) tout en faisant un clin d'œil amusant à la prostitution et aux problèmes liés à la vérole dans le Paris de l'époque⁶⁹.

Dans la *Lucelle*, c'est le jeu sur l'assonance « sor[f]umé »/« sublimé » qui participe du comique du texte⁷⁰. À Philippin qui revient avec le poison que son maître Cappony lui avait réclamé, en déclarant à son maître : « Tenez, Monsieur, le sor[f]umé, que je vous apporte », ce dernier répond, en le reprenant : « C'est du sublimé que tu veux dire » (IV, 3).

Dans *Les Jaloux*, le jeu sur l'assonance « pasté »/« gasté » est prétexte au comique de langage⁷¹.

Fierabras – [...] Mais dy moy, as tu jamais entendu pourquoy en Bretagne
on me nommoit le magnifique chevalier pasté?

Mathieu – Je vous prie contez le moy.

Fierabras – J'en suis content. Cecy advint parce que, quand j'entre en un
faict d'armes, je fais un tel chamaillis, et dechiquetis des troupes
ennemies, comme les femmes ont accoustumé faire de fromage,
beurre, chair cuyte, et autres choses, quand elles veullent faire
des tourtes, tartes, ou pasteuz.

Mathieu – Ha ha, ha, ô quel belier taint en cramoisi est cestuy-cy! mais que
n'entrons nous, monsieur le chevalier gasté?

Fierabras – Je dy pasté. Toutesfois, quand on diroit gasté, ce ne seroit
peché contre le saint Esprit, ayant esgard au degast que je fais de
ceux qui se veullent moquer de moy (III, 4).

Le comique lié au personnage du pédant repose souvent, nous le verrons plus loin dans la partie réservée au traitement des personnages, sur le décalage marqué entre le jargon qui lui est propre et le langage caractéristique des personnages de basse condition. Dans l'exemple suivant tiré du *Laquais*, l'ignorance de Thomas donne lieu à un jeu de mots sur les assonances « cornucopie »/« cornuz », « pies », et « Calepin »/« capelans » :

Thomas – Où avez-vous pesché tout ce que vous dictes?

Lucian – Non seulement le cornucopie et Calepin en parlent diffusément,
mais tous les codes latins.

⁶⁸ Voir Ch. Mazouer, *Le Théâtre français de la Renaissance*, Paris, Champion, 2013, p. 129.

⁶⁹ Nous reviendrons plus tard sur cet aspect dans notre partie sur les comédies moralisantes.

⁷⁰ Bien que le texte de l'édition originale propose la graphie « sorsumé », il ne fait aucun doute qu'il s'agit là d'une erreur de typographie. Cet enragé de cuisine fait ici allusion au « sorfumé », soit « sor fumé », c'est-à-dire au « hareng saure ou saur, le hareng salé, séché à la fumée », selon la définition de Littré (*Dictionnaire*) dont « sor » est une graphie possible.

⁷¹ Dans son *Dictionnaire*, Godefroy donne pour le verbe « gaster » le sens de « ravager, dévaster ; perdre ; dépenser, consommer ». Mais il est fort possible que ce soit là un clin d'œil à Rabelais qui donne au « premier maistre ès ars du monde » le nom de « Gaster », maître implacable et craint, et personnification du ventre (*Quart Livre*, chapitre LVII). Voir la partie relative aux changements du nom des personnages.

Thomas – Vos cornuz, vos pies, voz capelans n'y entendent rien (II, 3).

Dans cet autre extrait du *Laquais* (II, 3), le jeu de mots sur les assonances (« Ciceron » / « s'il se rompt ») est de l'invention de Larivey. Il remplace l'italien *Non mi curo io di Cicerone né di Salomone* (II, 6).

Lucian – *Absit* le soupçon. Et quand ainsi seroit tu ne le devrois trouver mauvais veu que in illo tempore Ciceron a esté ainsi appellé.

Thomas – J'ay bien affaire s'il se rompt, ou s'il demeure entier (II, 3).

Dans la même comédie, Jacquet s'illustre parfaitement à travers son ingénuité, ses bêtises, en témoigne la scène où Thomas essaie de le convaincre de jouer un mauvais tour au vieillard amoureux :

Thomas – Or, j'avois pensé luy jouer un bon tour, mais, voyant vostre laquais, j'ay changé d'avis et luy veux donner une cassade beaucoup plus solennelle.

Jacquet – Quoy ! cestuy-cy me voudroit-il bien faire devenir oyseau et m'attacher la queue derriere, comme on faict aux espreviers ?

Horatio – Je n'enten point ton langage (II, 2).

Le comique de langage apparaît aussi lorsque des propos rapportés par un personnage sont déformés, souvent par ruse ou par mensonge. Jeux de mots, expressions imagées à double sens (et les confusions qui peuvent s'en suivre quand une image ou la signification d'une parole est prise au pied de la lettre) provoquent le comique verbal⁷². D'autres fois, c'est l'évocation de la réalité dans sa trivialité qui nous fait rire en nous offrant le tableau d'une parfaite tranche de vie quotidienne dans le Paris du XVI^e, avec une manière de parler pittoresque, à l'instar de Rémy Belleau dans *La Reconnie*. Nous songeons à Janne, détaillant ses corvées ménagères : « Cela fait, je vais, je tracasse ça et là ; puis me faut aller au marché ; au retour, filer, balier, faire la lexive, Et ne trouve ny fons ny rive, ny le moyen de m'en tirer » (I, 1). Dans *Les Contens*, c'est la dure réalité d'être mal chaussé en plein mois de janvier qui est exprimée à travers la réplique comique de Nivelet déjà citée (I, 2)⁷³.

L'effet d'un discours mécanique peut également engendrer le rire, comme le fait de passer d'une expression à une autre⁷⁴. Que le discours soit rapporté, que quelqu'un fasse parler quelqu'un d'autre ou encore qu'un personnage reprenne le discours d'un autre personnage, voilà autant de procédés qui créent l'effet comique. Dans le dialogue des *Jaloux* entre Magdelaine et Vincent (I, 2), Vincent reprend une partie du discours de Magdelaine. Il paraît d'ailleurs opportun de se demander si cette reprise ne suppose pas ici un travail du jeu de l'acteur sur l'intonation de la voix de Vincent qui viendrait naturellement renforcer l'effet comique du discours répété et parodié de Magdelaine. Inutile de préciser que, dans le cas

⁷² Nous développerons davantage cet aspect dans notre partie sur la langue comique.

⁷³ Voir partie sur le comique de caractère.

⁷⁴ Amboise a par exemple l'art d'enchaîner les expressions proverbiales, comme dans ce monologue de Gaster : « On ne doit jamais arrester son navire à une seule ancre ; une bonne souris a toujours plus d'un trou à se retirer ; il n'est pas bon archer qui n'a plus d'une corde à son arc » (*Les Neapolitaines*, III, 12). Ce genre de succession évoque celle du poème « tirant les vers du nez / il gagne le Pais Bas / ainsy s'en va le chat / doucement au fromage / mais à bon chat bon rat / elle ne laisse pas / d'empescher qu'il n'ayt / sur elle cet avantage » du second livre du *Recueil des plus illustres proverbes divisés en trois livres* de J. Lagniet ([s.n.], Paris, 1657-1663), recueil d'estampes populaires (voir estampe n. 7 de l'annexe n. 6, p. 519).

d'une réponse affirmative, seule la scène est à même de nous faire apprécier pleinement la saveur de telles répliques.

Magdelaine – Ah! par mon ame, c'est mon frere unique lequel je n'avois veu il y a plus de trois ans. Mais vous me direz: si vous ne m'avez fait cela pour autre occasion, voulez vous tousjours suyvre ce mesme stil? vrayement nenny, combien que je ne sache encores comment faire, pource qu'iceluy m'ayant trouvée jeune, fresche, et delicate (comme vous voyez) est devenu jaloux de moy, laissant ordinairement son serviteur en la maison, de mode qu'il n'y peut entrer ame vivante, qu'il ne le sache. Parquoy je ne voudrois (ô mon sang) que vous emerveillassiez, si j'ay fait ce que j'ay fait, et mesme si je vous semble encores un peu durette, d'icy à deux ou trois jours qu'il demeurera icy.

Vincent – Je ne m'en emerveille point, car c'est de vostre creu. Pensez vous que je n'entende de quel pied vous marchez? « Combien que je ne sache encores comment faire. Il est devenu jaloux de moy, laissant ordinairement son serviteur en la maison. Je ne voudrois pas (ô mon sang) que vous emerveillassiez », et tant d'autres beaux motz. Toutes, toutes ces niaiseries tendent à ceste fin, que le bon Vincent soit chassé, et cestuy cy bien receu. Ah que maudite soit ma fortune, que je ne vous aye cogneue du commencement, car jamais je n'eusse mis le pied où vous fussiez esté.

Magdelaine – M'amour, laissez cela. Trouvez moyen de me venir veoir, pourveu qu'il ne le sasche, et vous cognoistrez comme je vous ayme de tout mon cœur.

Vincent – Pleust à Dieu que dissiez vray et sincerement. Et vous cognoistrez comme je vous ayme de tout mon cœur. (I, 2)

La seconde répétition fonctionne comme une sorte de jeu de miroir comique.

Toujours dans *Les Jaloux*, le procédé est reconduit entre Vincent et Gotard, marquant cette fois une inversion de l'autorité maître/valet.

Vincent – Est-ce là ce moyen tant aisé, pour faire que je ne l'espouse? je m'en garderay bien.

[...]

Gotard – Pardonnez moy. Or il faut escouter, premier que respondre: « je m'en garderay bien ». Quels propos sont ce-là? (II, 1).

La pièce des *Escolliers* offre elle aussi un exemple de ce type de reprise à la scène 2 de l'acte II qui s'ouvre sur cet échange de répliques :

Nicolas – Cela depend de toy Luquain, tu me peux si tu veux, mettre en grace de ton maistre et le mien.

Lucain – Cela deppend de vous maistre Nicolas, vous le pouvez si vous voulez, mettre en la bonne grace de ma dame Lucesse (II, 2).⁷⁵

Par cette dernière réplique, Lucain précise bien que c'est lui qui tient réellement les rênes, se plaçant ainsi en position de supériorité par rapport à son interlocuteur qui croit le contraire.

⁷⁵ C'est nous qui soulignons.

Le changement de registre, dont Jodelle, qui passe facilement d'un vocabulaire bas, familier, à un langage plus soutenu et lyrique, est expert, produit également son effet comique⁷⁶.

Ce procédé comique du mélange des registres, Larivey, Le Jars, Amboise et Turnèbe le maîtrisent bien. Les pièces de Larivey nous font passer par exemple aisément d'un style populaire, fruste, grossier, caractéristique des valets et servantes, au langage poli, raffiné, et précieux de personnages de condition sociale plus élevée (tels les jeunes amoureux). Poussée à outrance par le jargon verbal caractéristique du personnage du pédant, cette langue élégante devient une caricature grossière et comique⁷⁷.

Dans les pièces étudiées, un même personnage peut aussi mélanger éléments pétrarquais, style élevé et grivoiseries. Le pédant M. Josse du *Fidelle* est maître en la matière, comme en témoigne l'extrait suivant où, déguisé, il croit qu'il va enfin pouvoir satisfaire sa libido en s'enfuyant avec Blaisine qu'il prend pour Victoire :

Pulcherrima mulieris, et colomba mea speciosissima, donnez permission et pardonnez à moy homme de merite, si ores je me monstre tant hardy et impudent, qu'ayant mis à part toute honte et verecondie, digne d'un homme libre, je vien vous assaillir à l'impourveu, *veluti lupus tonsibilem pecoram*, nam à ce faire j'ay esté contraint par ce *furcifer* nud, aislé, bandé, et pharetré, enfant de celle déesse qu'on nomme Venus, lequel avec un de ses traits m'a transverberé ceste poitrine, *amoris vestri causa*, parquoy comme un malade febricitant j'ay recours à vous, *tanquam ad medicum*, afin que me baillez celle medecine qui se trouve en vostre biblioteque ou cabinet, et qu'avec la lumiere de vos esclairans yeux vous rassereniez l'obscur nuë de mon cupidineux desir. Donc par vos cheveux plus que dorez, par vostre front plus qu'argenté, par vos jouës plus que rouges, par vos levres plus que vermeilles, par ces tetons traictables, par ce beau sein relevé, *per totam denique speciem* de vostre corps, je vous prie et supplie, et *per Castorem et Pollucem obtektor*, que vueillez et vous disposiez d'estre contente de me recevoir en vostre giron, et entre vos membres delicats, afin que comme un marinier, lequel estant *hinc illuc jactatus [par]* les fluctuantes ondes de l'amoureuse mer, je puisse *tandem* conduire ceste fresle nacelle au desiré port de vos amoureux bras, et luy donner fond, m'arrestant en la tranquillité de vos graces, vous affirmant, *jurejurando*, qu'en courage me trouverez un autre Hector, en force un autre Hercule, en valeur un autre Cæsar, en doctrine un autre Diogene, et en bonté un autre Caton. *Ita et taliter quæ quotidie magis,*

⁷⁶ Voir, à ce sujet, O. Millet, « La comédie française de la Renaissance comme jeu parodique avec la tragédie et les genres littéraires élevés », in *L'histoire littéraire : ses méthodes et ses résultats, mélanges offerts à Madeleine Bertaud, réunis par Luc Fraisse*, Genève, Droz, 2001, pp. 449-466.

⁷⁷ Dans *La Constance*, Fidence déclare : « Il me semble y avoir plus de mil ans que je n'ay repeu mon cœur ny mes yeux affamez de l'ambrosie et tresdoux nectar que distillent en moy les plus que divins flambeaux de ma tres belle deesse, lesquels ont force et puissance d'arrester le soleil, de faire mouvoir les montaignes, de brider le cours des rivieres, et de changer (comme faisoit Meduse) les hommes en pierres dures. Mais quel plus grand miracle peuvent faire deux yeux, que celui qu'ont exercé en moy ceux de ma bien aymée, iceux ayant par leur grande vertu penetré mes entrailles et plus intimes parties de mon cœur diamantin, et si fort allumé en mon froid estomac plus dur que marbre, un feu si violent qu'il me brusle entierement sans que j'y puisse trouver secours. Au moins qu'elle ouyst ces miens tant doux propos, parce que par là elle cognoistroit que l'esprit de Ronsard et de du Bellay, par la grace de ses estincellans yeux, font en mon estomach, une fontaine de tres-eloquente eloquence. C'est pourquoy elle sera par moy quasi une nouvelle Cassandre, et une autre Olive par mon stil trescelebre » (II, 4).

vous trouverez contente, et à plain satisfaite de nostre conjunction approuvée, confirmée et scellée par mille baisers (IV, 11).

Le plaisir comique suscité par cet extrait vient du décalage entre le langage élevé et les bas instincts qu'il trahit.

Dans la *Lucelle*, où, le Baron met, à l'image de Josse, ses élans poétiques au service des mêmes bas instincts⁷⁸, « Le lyrisme des descriptions de la beauté féminine alterne avec l'éloge farcesque de la cuisine, l'élégie avec la parodie du style tragique, épique, galant, le ton soutenu avec la gauloiserie et le pittoresque savoureux du langage populaire »⁷⁹.

Qu'on en juge par cet exemple de la scène 3 de l'acte III où les amants se marient et se jurent fidélité et secret, moment solennel, empreint de lyrisme et de romantisme au cours duquel Lucelle, en proie à l'émotion typique de l'état amoureux, menace de s'évanouir à la vue de son amant. Lorsqu'elle prie Ascagne d'attendre un peu qu'elle reprenne ses sens, le jeune homme répond à sa requête d'une manière surprenante vu le contexte : « Mettez vous doncq sus moy, vous en serez plus à vostre aise ». La double lecture, basse et vulgaire, ne manque pas d'être entendue comme telle par Philippin qui commente en aparté : « Ventre saint Piert, j'entends merveilles à ceste porte : il faut ouyr ce demourant, Challant » (III, 3).

Dans *Le Morfondu* de Larivey, la réplique de Philippes « Ha mon frere, mon amy! la colere, le desdain, et l'amour, occasionnez par une maudite et sanglante avarice m'ont poussé en un tel labirinte, que si Dieu ne m'ayde, je ne suis pour en sortir mes brayes nettes » (I, 2) mêle registre soigné et vulgaire. Grazzini donnait « *Ah, ah, tu non sai ? io sono entrato in un laberinto che Dio voglia ch'io n'esca a bene ; ma la collera, lo sdegno e l'amor me lo fan fare, a cagione della iniqua e perfida avarizia* » (*La Gelosia*, I, 2). Notons que Larivey s'est plu à insister, par rapport à son modèle italien, sur ce mélange de registres « qu'on aurait sans

⁷⁸ La description suivante que le Baron fait de la femme aimée se rapproche sensiblement de celle de Oyseuse dans le *Roman de la Rose* (voir G. de Lorris et J. de Meung, *Le Rommant de la rose nouvellement reveu et corrige oultre les precedentes impressions*, [éd. Clément Marot, Paris], Galliot du Pré, 1529, p. XII) : « Puis soubz deux tresdeliez sourcilz sont deux yeux, que dis-je? ains deux astres esblouissans, autour desquels Amour volette, attend et espie les infortunez amans, qui se vont prendre aux filets qu'il a tendus du poil doré de ceste amoureuse maistresse, pour soudain leur décocher le traict qui mil et mil fois le jour leur fait endurer un agreable trespas. Au milieu descent, un nez ny trop long ny trop court, mais proportionné, de façon que l'envie mesme n'y sçauroit que reprendre au dessoubz du quel sont deux levres couralines, d'où sort une plus suave odeur que les fleurs printemnieres ne rendent en leur plus douce saison : entre lesquelles se forment mil attraitz, courtoisies, discours, et un soubris si mignard, que nul ne les regarde de quelque aage qu'il soit, qu'il ne soit à l'instant desireux de les baiser. Un petit plus bas est le menton de couleur tresblanche, au milieu duquel se voit une focette, mais plus tost la cachette d'Amour, un col longuet, charnu, rond, et plus blanc que n'est l'albastre, une gorge semblable qui faict honte à la neige. Du reste je me tais comme de chose encor à moy incogneüe. Doncq je te rendz graces trois et quatre fois Amour, de m'avoir donné pour maistresse et amie la plus belle et accomplie de tout Le Lyonnois. Qui me fait estimer mon heur plus grand que celui du Troyen : d'autant que ma Nympe est fille, m'asseurant bien de cueillir le doux fruit de sa virginité au paradis des nos aises et contentement, soit par mariage ou autrement », déclare-t-il à Bel-acueil (I, 1). Cet extrait tiré de la *Lucelle* mérite d'être comparé à la description version du *Roman de la rose* de C. Marot (1529). Nous retrouvons encore le même genre de description dans la traduction de l'*Orlando Furioso* de l'Arioste par Gabriel Chappuys, *Roland Furieux, mis en françois de l'Italien de messire Loys Arioste noble Ferraroys, depuis en ceste edition corrigé & augmenté de figures & de cinq chants nouvellement traduitz de l'Italien du mesme auteur*, trad. G. Chappuys, Lyon, B. Honorat, 1577, pp. 83-84.

⁷⁹ Voir M. Lazard, *Le Théâtre en France au XVI^e siècle*, Paris, PUF, 1980, p. 224.

doute pu entendre sur la bouche d'un jeune amoureux de la seconde moitié du XVI^e siècle »
80

Jeu sur mélange des langues

Au jeu sur le mélange des registres, que l'on observe également dans *Les Contens* ou *Les Neapolitaines*, s'ajoute celui sur le mélange des langues. Celui-ci sera particulièrement visible dans les trois pièces de Larivey qui mettent en scène le personnage du pédant (*Le Laquais*, *La Constance*, *Le Fidelle*), mais cela est aussi vrai pour *Les Neapolitaines*, quoique ce fêru de latin n'y figure pas. Les origines étrangères des personnages qui évoluent dans la pièce d'Amboise sont rappelées, subrepticement, à travers les quelques locutions glissées en langue natale. Elles ne sont pas nombreuses, certes, mais elles permettent toutefois un plurilinguisme dont la fonction est double. D'une part, ce plurilinguisme crée un effet de réel en nous plongeant dans un Paris où l'on vient étudier et marchander, à l'image du Paris du XVI^e siècle. Bien que ces personnages venus d'outre-monts parlent parfaitement bien le français⁸¹, il n'en demeure pas moins que ceux-ci restent des étrangers. D'autre part, le plurilinguisme a une fonction comique et ajoute une touche plaisante de dépaysement. Ainsi Dieghos déclare : « [...] 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* »⁸² (I, 3). C'est toute une phrase espagnole que Virginie inspire plus tard au soldat lorsque la jeune fille se présente à lui : « *Beso las manos de vuestra merced, mui poderosa sennora dona Virginia mia ; vivo con la gloria que recibo tan ufano en los amores, que procuro de estar vivo porque vivan mis dolores* » (III, 7).

Les propos rapportés donnent lieu à un jeu sur la langue de la part de Gaster lorsque, dans un monologue (I, 4), le rusé serviteur se vante d'adapter son langage aux humeurs de son maître qu'il sait "caresser dans le sens du poil" : « s'il se courouce à luy, et moy encore plus ; s'il dit *Juro dios, veillaco !* et moy *Pesardios, gloton chocarero !* ».

⁸⁰ Voir L. Zilli, « Introduction » au *Morfondu*, in P. de Larivey, *Théâtre complet*, t. II : *Les six premières Comedies facecieuses (Le Morfondu, Les Jaloux, Les Escolliers)*, éd. L. Zilli, Paris, Garnier [à paraître]. L'italien proposait : « *Ah, ah, tu non sai? io sono entrato in un laberinto che Dio voglia ch'io n'esca a bene; ma la collera, lo sdegno e l'amor me lo fan fare, a cagione della iniqua e perfida avarizia* ».

⁸¹ Gaster affirme, au sujet de Dieghos : « quant à la langue vous ne le jugeriez estrange, car il parle aussi bon françois qu'un François naturel » (I, 3).

⁸² C'est par cette devise que Guillaume Le Breton signe le sonnet qu'il envoie à Jean Galland lorsqu'il lui adresse son *Adonis* pour le faire représenter. Voir J. Balsamo et M. Simonin, *Abel L'Angelier & Françoise de Louvain (1574-1620) suivi du Catalogue des ouvrages publiés par Abel L'Angelier (1574-1610) et la veuve L'Angelier (1610-1620)*, Genève, Droz, 2002, p. 283. On la retrouve également en signature du sonnet que Le Breton dédie « Au Seigneur de L'Arrivey » en pièce liminaire de la première édition des *Six premières comedies facecieuses* publiée chez l'Angelier (1579). C'est encore par cette devise que Le Breton signe l'un des six poèmes liminaires de l'édition de *L'Institution morale* de Piccolomini (trad. Pierre de Larivey) publiée chez Abel L'Angelier en 1581. Si l'un de ces sonnets est anonyme, on sait en revanche que François d'Amboise, Claude Binet, P. Tamisier et Guillaume Chasble sont les auteurs des quatre autres. Notons que l'édition des *Deux livres de Philosophie fabuleuse* d'Agnolo Firenzuola (trad. Pierre de Larivey) publiée à Paris, chez Abel L'Angelier (1577) comporte elle aussi un sonnet adressé à Larivey signé G.L.B. (Guillaume Le Breton).

La servante Beta rappelle quant à elle ses origines italiennes à travers cette réplique : « *chi ben esta, non si muove* » (V, 12). Le mélange des langues dans *Les Neapolitaines* permet encore à l'auteur de jouer, à travers les propos de Beta, sur le sens du verbe italien « *travagare* » mis en relation avec le qualificatif par lequel Gaster se fait appeler, à savoir « extravagant ». En effet, la formule par laquelle Beta salue Gaster à la scène 1 de l'acte II (« Ha ! maistre Travagant ») est certainement un trait d'humour d'Amboise visant, outre à rattacher le personnage à son extravagance, à le caractériser encore par son « vagabondage ». Or, comme le souligne Raymond Lebègue, « cette pluralité de langues et de dialectes dénote l'influence de la *Commedia dell'arte* »⁸³. Dans la *Lucelle*, à l'instar des personnages de la *commedia dell'arte*, Philippin parle différents dialectes. Cappony dit-il à Philippin qu'Ascagne « sçait quatre langues, Espagnole Italienne, Latine et Françoisise » ? Philippin de répondre : « Et j'en sçay bien autant, à sçavoir Picard, Normand, Parisien et bon jargon de Greve » (I, 2).

Apartés

Chez nos quatre auteurs, qui exploitent largement ce procédé, le comique de langage se traduit également par l'utilisation de remarques ironiques dites à hautes voix ou en aparté, qui sont autant de petits clins d'œil ou adresses malicieuses à travers lesquels le spectateur devient complice. Dans *Les Neapolitaines*, Gaster ironise et se moque de Dieghos à son insu lorsqu'il déclare, pour le flatter : « Que l'on vous prenne à baller, à chanter, danser, sauter, jouer de la guitare et donner les matinades aux seignores et damoiselles, qui sont toutes choses duisantes à l'amour, il n'y en a point de si accompli » (V, 3). Dans *Les Tromperies*, pour enjôler son capitaine, Dorothee lui demande de revenir au plus vite, car, dit-elle : « vostre presence fait pœur à tous mes maux » (II, 7). Dans *Le Fidelle*, par la réplique « Mon maistre, il est fort brave, il a bon œil, bonnes jambes, et est fort leger à la course » (IV, 10) adressée à Fidelle, Narcisse explique ironiquement comment le couard Brisemur a pris la fuite lorsqu'il l'a vu venir avec ses compagnons. Dans la *Lucelle*, on notera encore l'ironie de Philippin, quand il dit, au sujet d'Ascagne qu'il vient de trahir : « Voila desia le malheureux Ascagne enfermé dans la chambre de Mademoiselle Lucelle, qui sera sa derniere prison, comme la sourissiere au rat. Il me faut en diligence hucher mon maistre, à fin de veoir ce beau jeu » (IV, 1).

Parfois, les hésitations ou les moments où la langue fourche malencontreusement trahissent de manière ironique la pensée de celui qui parle. C'est le cas de ces deux passages de la scène 3 de l'acte I des *Neapolitaines* :

Dieghos – Je suis bien lors aussi furieux et terrible, de sorte qu'il n'y a si brave qui ne tremble devant moy cent pieds dans le corps. As-tu jamais veu painct le dieu Mars ?

Gaster – Qui ? mardi-gras ?

[...]

Gaster – Or, rejouissez-vous, j'entens qu'il y en aura un en brief en ceste cour.

⁸³ R. Lebègue, « Premières infiltrations de la *Commedia dell'Arte* dans le théâtre français », in *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, 1963, n°15, p. 173.

Dieghos – Les dames y seront-elles ?
 Gaster – Toutes aux fenestres et sur des eschafaux, louans et estimans ceux qui feront bien.
 Dieghos – Je n'y seray pas oublié.
 Gaster – Vous y serez cogneu comme un oyson parmi les cygnes... Je voulois dire comme un cygne parmi les oysons.
 Dieghos – Ha ! je voyois bien que tu faillois.

Dans le deuxième extrait, le fait que Gaster rectifie ses propos nous donne là un exemple de remarque ironique rectifiée, autre procédé du comique de langage.

Bien souvent, et nous nous attarderons quelque peu sur cet autre procédé, les commentaires moqueurs et ironiques sont dits en apartés. *Les Jaloux* en proposent plusieurs exemples.

1) Fierabras – Maintenant que la temperance a moderé ma colere, la raison et la prudence feront desormais leur office en moy. Te semble-il pas, que ceste injure merite une horrible, et sanglante vengeance?
 Marquet – Que diable, il le faut escouter, et luy couper les cotilles *rasibus*.
 Fierabras – L'injure est faite à un grand cappitaine.
 Marquet – Des ruffiens, veult il dire.
 Fierabras – A un gentil-homme tresgentil.
 Marquet – Tresgentil et trespayen.
 Fierabras – Que veux tu dire par ce mot, trespayen?
 Marquet – Je dy que vous payez tresbien.
 Fierabras – C'a tousjours esté ma coustume.
 Marquet – Oy, d'attendre que les sergens vous executent.
 Fierabras – Outre, que je suis de grand parenté.
 Marquet – Comme un fils de putain, qui a des parens par tout (V, 2).

Dans cette même pièce, à la scène 5 de l'acte II, lorsque Fierabras fanfaronne en faisant le récit de ses prouesses militaires, évidemment exagérées et invraisemblables, Vincent, en aparté, commente en se moquant de lui.

Plus loin (III, 4), le comique est encore issu des apartés. En effet, dans cette scène, Mathieu, le fripier, se moque de Fierabras en donnant, à travers ses commentaires faits en aparté, une autre lecture comique des propos vantards du fanfaron dont voici un extrait :

Fierabras – Bien te diray-je, que quelque part que j'aïlle, je suis tousjours suivy d'un chacun, qui me monstrant au doigt, dict: voicy celuy qui tint dernièrement contre tous les chevaliers de la cour.
 Mathieu – Il n'est damné qui ne le croit.
 Fierabras – C'est celuy qui luytant en la presence du Roy, contre un bas Breton, le mit en tel point qu'il n'eut que faire de medecin.
 Mathieu – Peult estre, car il ne luy fit point de mal.
 Fierabras – Je ne parle pas icy des joustes de courses de lances.
 Mathieu – Du champ d'Albiac, qui luy faisoit faire ces merveilles.
 Fierabras – Des tournois, de combattre à la barriere, de conduire des armées.
 Mathieu – Oy, de putains.
 Fierabras – De poser sentinelles, de deseigner tranchées, de faire batteries.
 Mathieu – Mais plustost baratteries.
 Fierabras – Et sçavoir, mieux qu'aucun chef ou conducteur, quand il se faut

avancer ou reculer.

Mathieu – C'est à dire, faire la piaffe⁸⁴, et puis s'enfuir.

Fierabras – Et en toutes autres choses. Bref, je suis le capitaine Fierabras.

Mais je ne trouve point bon que tu teournes si souvent de l'autre costé, parlant à toy-mesmes, quand tu te trouves en presence d'hommes honorables et illustres (III, 4).

Sans être à proprement parler des apartés, nous ouvrons ici une petite parenthèse pour évoquer le cas de propos moqueurs pouvant être débités en l'absence de la personne concernée (*in absentia*). Le portrait de celle-ci peut alors être satirique, à l'instar du début de *L'Eugène* de Jodelle, et donc risible. Nous retrouvons ce genre de portrait dans le *Fidelle*, lorsque, dans un monologue, Fortuné parle de Meduse de manière péjorative. Dès qu'il la voit, il se rétracte et dit complètement l'opposé de ce qu'il venait de dire précédemment. Seul le spectateur, complice, sait qu'il n'en est rien.

Fortune – Meduse m'a promis de faire en sorte que je jouirai de Virginie, de laquelle après qu'une fois j'en aurai contenté ma volonté, je ne m'en veux plus soucier, et désirerais qu'elle fût brulée avec la vieille barbue, sorcière cornue, portrait de Lucifer, cabinet de vices, concierge des retraits, boutique des onguents, des fards, et des enchanteries, et l'outrepasse des maquerelles, mais la voici tout à propos. Dame Meduse les oreilles vous devraient bien corner à l'occasion des louanges que tout à cette heure je vous donnais en moi-même ? (IV, 3).

C'est un coup classique de la comédie que de présenter parfois des personnages en train de débiter des propos dépréciatifs au sujet d'une personne qui, dès qu'elle se trouve à l'improviste (ou pas !) devant le calomniateur devient subitement l'objet de mille louanges... suscitant forcément le rire. Ce procédé comique se rapproche de l'un des emplois comiques de l'aparté.

Aussi Norman Spector signale-t-il dans *Les Contens* – mais cela est vrai pour les pièces de Larivey comme pour *Les Neapolitaines* ou la *Lucelle* –, « un [...] emploi de l'aparté comique, conforme aux traditions italienne et française » à savoir « la remarque ironique ou hostile, rectifiée ensuite à haute voix »⁸⁵ que Turnèbe emploie à quatre reprises.

1) Louyse – Repentir ou non repentir, si faut-il que vous en passiez par là, et que Basile s'en torche hardiment la bouche.

Geneviefve – Ce sera donc contre ma volonté.

Louyse – Qu'est-ce que vous grommelez entre vos dents, de volonté ?

Geneviefve – Je dis qu'il me sera force d'en passer par vostre volonté (I, 1).

2) Rodomont – Tu dis vray, mais pour quelque respect que je ne te veux dire, j'ayme mieux les attendre icy au repasser que d'aller les voir en l'eglise.

⁸⁴ D'après Godefroy (*Dictionnaire*), « piaffe » signifie « luxe dans les habits, la façon de vivre ; ostentation ; fanfaronnade ». Toutefois, dans ce contexte, l'expression renvoie plutôt au langage équestre, « piaffer » signifiant, d'après le TLFi, lorsque le sujet désigne un cheval, « frapper alternativement le sol de chacun des pieds de devant, sans avancer ».

⁸⁵ Voir N. B. Spector, « Introduction », in O. de Turnèbe, *Les Contens*, éd. N. B. Spector, Paris, M. Didier, 1964, p. XLIV.

Nivelet – Il ne dit pas tout. C'est qu'il craint de rencontrer quelcun de ses creanciers qui, au sortir de l'eglise, le face mettre en cage.

Rodomont – Qu'est-ce que tu dis ?

Nivelet – Je dis que ce n'est faute de courage qui vous fait dire cela (I, 3).

3) Rodomont – J'ay entendu que vous fustes hier en masque avec Basile. Je ne me suis autrement enquis en quelle compagnie vous allastes.

Eustache – Pleust à Dieu que je n'y eusse point esté.

Rodomont – Que parlez-vous d'esté, maintenant qu'il faict si froict ?

Eustache – Rien, rien. Je dis seulement que j'y ay esté (II, 4).

4) Rodomont – [...] Et vous dis bien plus, que mon espée est encores vierge de sang de poltron.

Eustache – Je vous croy sans jurer, mais non pas demain.

Rodomont – Que dites-vous de main ?

Eustache – Je dis qu'un chascun doit bien craindre vostre main (IV, 2).

Larivey se sert lui aussi à maintes reprises de ce procédé comique qui rend le spectateur complice. Nous renvoyons aux premières répliques de l'extrait des *Jaloux* reproduit plus haut (V, 2). Citons encore cet exemple du *Morfondu* :

Lazare – Aussi fay-je et assez soigneusement. Je cognoy ma servante pour par plus de mille fois avoir esprouvé sa fidelité, et quant au laquais, encor qu'il soit un peu actif et remuant, si pensé-je qu'il n'y a point de malice.

Lambert – Vous cognoissez les asnes au bast. Il est le plus vicieux du monde, je scay combien il est meschant.

Lazare – Que dis tu ?

Lambert – Je dy qu'estes tresheureux en serviteurs, et qu'il vous les faut bien entretenir (III, 5).

Quant à la pièce des *Jaloux*, elle en propose quatre :

1) Fierabras – Je gaignay ce beau roussin qu'avez veu, à la journée de Moncontour, lors que, la cuyrassse sur le dos, et le coustelas au poing, je rompy et descousy les ennemis de sa Majesté, encores qu'on tirast sur moy plus de deux mille coups d'artillerie, qui toutesfois ne me peurent jamais offenser.

Vincent – Dieu scait si cestuy cy vid jamais attaquer escarmouche, ou s'il scait combien il est obligé à ses jambes.

Fierabras – Que dictes vous de jambes ?

Vincent – Je dy, que je pense que vostre cheval estoit lors au sang jusques aux jambes. Et qu'estes fort adroit, de vous estre peu sauver de tant de bouletz (II, 5).

2) Mathieu – Cestuy cy ne conte jamais que des miracles, et est si sot qu'il pense estre un autre Amadis de Gaule.

Fierabras – Parle haut que je t'entende.

Mathieu – Je dy, mon capitaine, qu'estes encores pour finir vos jours, parmy les Rois, Empereurs, Princes, et grands Seigneurs, de mode que ne devriez vendre choses tant rares et precieuses (III, 4).

3) Vincent – Vous nous avez tenuz longuement icy. Et si nous y demeurons d'avantage, nous pourrons facilement tomber es mains de ces esprits malins, de maniere qu'outre que ne nous avez voulu loger, vous serez cause de nostre ruyne.

Gotard – O qu'il est bon, cela!

Fierabras – Quoy bon?

Gotard – Je dy qu'il est bon que regardions où nous pourrons loger (III, 5).

Le quatrième exemple correspond à l'extrait, déjà cité plus haut, de la scène 1 de l'acte V et dans lequel le jeu sur l'aparté comique se double d'un jeu de mots sur l'assonance « payen » / « payant » repris de l'italien (« *paganissimo // Vuol dire [...] che paga benissimo* », *Gl'Inganni*, V, 4).

Pour *Les Escolliers*, nous pouvons citer cet extrait :

Anastase – Tant y a qu'il failloit que cela advint.

Gillette – Vous ne scavez pas tout.

Anastase – Que dis tu bavarde ? tu ferois mieux de te taire.

Gillette – Je dy, qu'il eust esté meilleur.

Anastase – Quoy meilleur ?

Gillette – Que cestuy cy fust retourné plus tost ou plus tard (IV, 3).

Enfin, dans *La Constance*, cet aparté rectifié annonce une situation comique (« petite tromperie ») :

Blaise – Je veux sçavoir à quoy tend son dessein, et veoir puis que la maistresse le veut bien, si par une petite tromperie je luy puis tirer les grillons de la teste.

Fidence – Blaise quel discours fais tu en toy mesme ?

Blaise – Je disois qu'ayant à demeurer icy quelque peu avec vous pour le service de la maistresse, j'ayme bien vostre compagnie. Mais dites moy, que vouliez vous dire quand à table me faisiez signe de l'œil, me guignant de travers comme avez accoustumé faire ? (II, 4).

Toutefois, lorsqu'il prend forme dans une scène à témoin caché, l'aparté comique n'est jamais rectifié, le personnage visé n'ayant évidemment pas connaissance du commentaire offensif ou moqueur qui lui est adressé. Notons par ailleurs que si les scènes à témoin caché participent, lorsqu'elles embrouillent l'intrigue, du comique de situation ou, lorsqu'elles précisent le portrait d'un personnage, au comique de caractère, elles permettent aussi le jeu sur le comique de langage. Dans le *Morfondu*, les quatre scènes (3 à 6 de l'acte III) dans lesquelles Philippes, caché, épie les conversations en attendant de pouvoir entrer chez Lazare pour coucher avec sa nièce Helaine, donnent lieu à plusieurs commentaires comiques du jeune homme en aparté.

Autre qu'exprimer, nous l'avons vu, le comique de caractère⁸⁶, les apartés ironiques de Nivelet dans la scène 7 de l'acte I des *Contens*, où François parvient (en usant du langage de dévotion) à convaincre Geneviefve de profiter de l'absence de sa mère pour faire venir Basile chez elle, jouent sur le comique de langage.

Nivelet – Voyez comme ceste vieille sçayt bien prescher, et avec quelle

⁸⁶ Voir partie relative.

audace. Je vay gaiger mes oreilles à couper qu'elle ne cessera tant qu'elle l'ayt convertie.

[...]

Nivelet – La pauvre fille ! Elle n'a peur que de l'entrée et de la sortie, car elle seroit bien aise qu'il fust tousjours dedans.

[...]

Nivelet – Je crois que ceste vieille sempiternelle a esté à l'escole de quelque frere frapart, tant elle sçayt doctement prescher et amener de vives raisons. O quelle fine femelle !

[...]

Nivelet – Voyla comment il faut faire son profit des sermons. O quelle belle instruction !

Nivelet – C'est à ce coup que la vache est vendue. Mon maistre n'a que faire de delier la bourse (I, 7).

La pièce des *Contens* offre également un exemple d'aparté comique où le commentaire moqueur apparaît dans le discours des personnages épiés. L'originalité de la scène 4 de l'acte I à témoin caché tient au fait qu'un personnage se moque d'un autre personnage sans savoir que celui-ci est en réalité en train d'épier la conversation. C'est le cas du dialogue entre Basile, amoureux, et Antoine, son serviteur, que Rodomont et Nivelet commentent en aparté depuis leur cachette.

Antoine – Mais se pourroit-il bien faire que Madame Louyse fust si despourveue d'entendement que de bailler sa fille à ce capitaine qui luy fait l'amour à descouvert, lequel pour tous biens n'a que quelque vieil harnois tout descloué et quelque meschante haridelle, qu'encores possible il doit ?

Rodomont – Ha, poltron ! Ma vaillance seule vaut mieux que tous les revenus de ton maistre, et tandis que j'auray le bras en la manche, je n'auray que trop de biens.

Basile – Non, non, ne pense pas que ce beau capitaine de trois cuites y puisse jamais parvenir. [...] Louyse est trop accorte pour faire un contract si peu à l'avantage de sa fille. Elle pourroit bien dire que son douaire seroit assigné sur un gibet, car je pense que ce beau traîne-gaine n'a point de plus certain heritage.

Rodomont – Que me conseilles-tu, Nivelet ? Dois-je endurer une telle bravade ? Que dira le Grand Turc quand il sçaura que celui qui a tant de fois rompu la teste à ses armées a esté bravé par un citadin de Paris ?

Nivelet – Il me semble qu'ils sont plus forts que nous. Partant, je vous conseille de temporiser.

Rodomont – Je te croyray pour ce coup, bien que ce soit contre ma volonté (I, 4).

Évoquons enfin très brièvement d'autres procédés relatifs au comique de mots afin de donner un plus large aperçu des multiples possibilités qui s'offraient aux dramaturges. Ainsi, s'il n'est pas rare que dans certains échanges verbaux, la religion soit tournée en dérision, nous constatons de nombreuses scènes où le langage met en évidence un contraste entre l'élévation d'un discours religieux et la trivialité de la situation dans laquelle le personnage se trouve. Outre cet aspect, nous voyons parfois fleurir des répliques un véritable feu d'artifice composé de comparaisons, métaphores, images, telle la métaphore navale et guerrière ou

l'image pittoresque et récurrente de l'amant et du fer. Nous pouvons ajouter à ces figures de style l'hypotypose, relative aux descriptions faites par les personnages avec une précision telle que les images paraissent advenir sous les yeux, et l'épanorthose, qui consiste revenir sur une affirmation en la corrigeant ou en la précisant⁸⁷. Parmi les autres ressources du comique de langage employées dans les comédies du XVI^e siècle, nous pouvons également mentionner la manière dont sont évoqués, à travers un florilège de jeux de mots, sous-entendus piquants, etc., les thèmes de la scatologie et/ou de l'obscénité. Notre objectif ici n'étant pas de fournir un relevé exhaustif des moyens dont les auteurs comiques usent pour exploiter le langage à des fins burlesques mais bien d'en mettre en évidence la dynamique, nous réservons le développement de ces aspects à notre partie dédiée à la langue comique de Larivey.

3.1.2. Notion de comique : l'idée du rire chez Larivey

Le terme comédie renseigne déjà les spectateurs quant à l'issue de la pièce qui va leur être proposée. Ceux-ci savent que toutes ses fins sont heureuses et qu'il va être question de comique durant la représentation. *Les Contens* portent un titre évocateur, de même pour les comédies *facétieuses* de Larivey. Dans son prologue des *Neapolitaines*, Amboise souligne lui aussi que sa pièce est « plaisante et facétieuse ». Si le genre comique a fait l'objet d'études de la part des théoriciens, le rire cependant a été quelque peu évincé... De même au XVI^e siècle, les auteurs s'empressent de vanter les qualités morales de leurs œuvres en le mettant de côté semble-t-il, alors même qu'il est au cœur de la comédie et témoigne d'une vraie recherche de la part des auteurs qui font tout pour l'amplifier et le susciter à coup sûr. Un paradoxe alors ? Il est vrai, comme le fait remarquer Charles Mazouer, que lorsqu'« on s'intéresse au risible, c'est pour renvoyer à Aristote ou Cicéron ». Est-il alors nécessaire d'aller chercher plus loin ? Pourtant, le rire est relatif et presque variable dans la mesure où bon nombre de comédies font plus sourire que rire (par exemple celles de Térence), recherchant avant tout un *delectare* qui viserait surtout à plaire et divertir simplement. C'est d'ailleurs ce que nous pouvons observer chez Larivey qui, dans ses prologues, n'a de cesse de déclarer qu'il souhaite offrir à son assemblée un moment de détente, loin des conflits des guerres civiles, loin d'une réalité un peu sombre. Il en va de même pour Amboise qui « desire seulement que cette Comedie [...] soit agreable, et [...] puisse apporter quelque recreation » au destinataire de la préface des *Neapolitaines*. Bien que Turnèbe ne l'annonce pas explicitement dans son prologue des *Contens*, il est évident, que le divertissement est mis au premier plan⁸⁸. À supposer que les prologues de Larivey soient, comme nous l'avons affirmé, bien souvent l'occasion pour l'auteur de s'exprimer à la première personne sur son œuvre, mais aussi sur la valeur qu'il attribue à la comédie et sur sa poétique, il semble alors intéressant de les solliciter. L'auteur peut-il nous renseigner quant à sa conception du rire ?

Dans le prologue de *La Vefve*, Larivey commence d'entrée de jeu par vanter la supériorité, la qualité, de sa comédie. Celle-ci serait paraît-il un « spectacle beaucoup plus

⁸⁷ Voir la réplique rectifiée de Gaster dans le passage correspondant déjà cité : « Vous y serez cogneu comme un oyson parmy les cygnes... Je voulois dire comme un cygne parmy les oysons » (I, 3).

⁸⁸ Voir notre partie relative aux prologues.

plaisant et recommandable que les chasteaux, les chasses, les joustes et autres tels passe-temps, qui creent seulement la veue, mais cestuy-cy delecte les yeux, les oreilles et l'entendement... ». Il poursuit en insistant particulièrement sur l'enseignement moral de sa comédie⁸⁹, qui « delecte, enseigne, et est propre aux jeunes, aux vieux, et à un chacun », à la différence des autres spectacles qui « delectent et sont propres à la jeunesse » et donc excluent bon nombre de personnes. Un autre argument en faveur de sa comédie, qui achèverait de convaincre un spectateur encore dubitatif. Le *docere* se mêle donc au *delectare* pour ne faire plus qu'un. L'auteur parle de « graves et plaisants discours [...] plains de sentences... [...] non d'inepties qui [...] font rire les ignorans, mais d'une modeste gayete et soigneuse prudence qui emeuvent encore les plus doctes ». Par cette dernière phrase très importante, Larivey se situe donc lui-même dans l'univers d'un nouveau "rire intelligent", pourrions-nous dire, dans le sens où il serait intrinsèquement relié à l'entendement et donc qui pourra même toucher les érudits. Ce rire plein d'esprit est alors un joyeux moyen d'atteindre un plus large public composé aussi bien d'hommes de lettres⁹⁰ que de personnes d'une culture plus modeste. Loin donc des « ces inepties qui [...] font rire les ignorans », et qui sont celles produites par la bonne farce populaire, cette nouvelle comédie se réclame d'un rire plus élevé, peut-être plus raffiné, en tout cas plus contenu, "civilisé".

En effet, le rire éclatant et grossier de la farce n'a plus rien à voir avec cette sorte de contentement éprouvé par le spectacle que propose ce nouveau genre, évoqué et caché par le mot « rire ». Il est désormais important de bien faire la distinction entre la farce et la *commedia erudita*, opposant à un rire franc, bon enfant, spasmodique et sans retenue, un rire presque "sourire" qui serait alors l'expression la plus sincère et marquante d'un vrai moment de *delectatio*. Larivey fait d'ailleurs lui-même la distinction en déclarant, comme nous venons de le voir, qu'il ne s'agit plus « d'inepties qui [...] font rire les ignorans, mais d'une modeste gayete et soigneuse prudence qui emeuvent encore les plus doctes »⁹¹. Rire modeste, donc, pour une comédie un peu plus sérieuse revêtue d'une certaine gravité à partir du moment où elle décide de s'investir d'une mission pédagogique. De plus, le public est différent de celui de la farce et semble moins bruyant. Larivey parle d'une « si honneste et paisible compagnie » lorsqu'il s'adresse aux Dames dans le prologue du *Morfondu*. Il est alors bien difficile d'imaginer celles-ci rire aux éclats durant la représentation comme lors d'un spectacle farcesque. Dans ce même prologue, l'auteur souhaite que son public prenne grand plaisir à voir cette comédie. Il demande également aux dames de faire « un doux accueil » aux acteurs, qui « pour seulement vous complaire et donner du plaisir, ils ont voulu prendre ceste peine... », et donc à sa pièce. Toutefois, ce prologue n'est pas de Larivey. Il s'agit d'une reprise de celui de son modèle Anton Francesco Grazzini dans *La Gelosia*. Celui-ci, dans un prologue aux femmes déclarait :

⁸⁹ Nous y reviendrons plus tard dans un paragraphe consacré à la question de la morale dans les comédies de Larivey.

⁹⁰ Et c'est souvent le cas, comme le remarque M. Lazard, puisque les comédies du XVI^e siècle sont représentées dans les cours et les collèges. Voir « Le dessein de Larivey et son public », in *Pierre de Larivey (1541-1619), Champenois, chanoine, traducteur, auteur de comédies et astrologue*. Actes des sixièmes Journées rémoises et troyenne, 25-27 janvier 1991, sous la direction d'Y. Bellenger, Paris, Klincksieck, 1993, pp. 49-60.

⁹¹ Prologue de *La Vefve* [c'est nous qui soulignons].

[...] E però la commedia, la quale oggi recitar vi vogliamo pensiamo certamente che v'habbia a soddisfare ; e maggiormente sendo stata messa innanzi da una compagnia di giovani nobili, e costumati: quasi tutti, ò parenti, ò vostri amici, anzi innamorati tutti quanti della bellezza, dell'honestà, della leggiadria, della grazia, e de i lodevoli costumi, e virtuose maniere vostre che di vero abbelliscono, e adornano questa vostra età. [...] pure gli amanti vostri hanno superato, e vinto tutte le asprezze, e le difficoltà; ma se per aggradirvi solo, e per dilettarvi bellissime, e valorose giovani, hanno fatto tutto quello che voi vedrete e udirete, dovereste esser contente da qui innanzi di non voler mostrarvi loro tanto rigide, e salvatiche, ma di guiderdonargli qualche volta, e tenergli vivi con un cortese saluto, con un dolce riso, ò con un soave sguardo [...]: perchioche una lieta accoglienza, come ho detto, o un pietoso girar d'occhi senza altro, gli può far vivere sempre contenti, e felicissimi: e anche dar loro cagione, e animo di trattenervi un'altra volta piu honoratamente....⁹²

Grazzini exhortait déjà les femmes à réserver « *una lieta accoglienza* » à sa comédie. Cette invitation à un rire modéré est en fait un des topoi de la Renaissance. Surtout concernant les femmes. En effet, « nella trattatistica a destinazione femminile del Cinquecento italiano, il silenzio è presentato come il più prezioso degli ornamenti e delle virtù femminili »⁹³. Ainsi, de nombreux traités en Italie tendent à définir un modèle de comportement féminin dans lesquels on incite les femmes au silence en les mettant en garde contre une loquacité excessive. « Nell'ampia trattatistica che nel Cinquecento italiano mira a definire un modello di comportamento femminile, i precetti linguistici rivolti alle donne rinviano continuamente all'ingiunzione del silenzio e alla messa in guardia dai pericoli di una loquacità eccessiva »⁹⁴. Dans son prologue des *Contens*, Turnèbe prie lui aussi les dames de son public à rester silencieuses en ces termes : « Ils [*ceux de sa bande*] vous prient par un mesme moyen qu'il vous plaise avoir la patience de vous tenir paisiblement en vostre place, la bouche close et les yeux ouvers, pour deux ou trois heures seulement. Lequel temps estant expiré, il vous sera loisible de vous remuer, rire et caqueter à vostre aise en toute liberté de conscience et sans qu'ils s'en scandalisent en aucune sorte ». Si donc le silence est l'ornement le plus précieux des vertus féminines, la parole, garante de la modestie et de la respectabilité de celle qui l'emploie, doit nécessairement être mesurée⁹⁵. Elle devient vertueuse lorsqu'elle se manifeste comme « un'espressione verbale che sta a giusta distanza dal troppo parlare e dal troppo tacere »⁹⁶. Parallèlement à la parole et au silence, le rire chez la femme fait l'objet des mêmes attentions et considérations auprès des théoriciens de la Renaissance italienne. Le modèle féminin par excellence se doit de rire, mais avec modération, d'un rire toujours contrôlé qui, comme la parole, ne doit jamais tomber dans l'excès. Si l'on trouve de telles exhortations dans les traités italiens du XVI^e siècle, c'est parce qu'à cette époque le rire débridé, le

⁹² « *Prologo alle donne* », in A. Fr. Grazzini, *La Gelosia*, Venetia, Bernardo Giunti, e fratelli, 1582, pp. 9-10.

⁹³ H. L. Sanson, « Donne che non ridono : parola e riso nella precettistica femminile del XVI secolo in Italia », in *Italian Studies*, vol. 60, n. 1, Maney Publishing, The Society for Italian Studies, New Hall, Cambridge, 2005, p. 6.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ On peut rapprocher cette exhortation des femmes au silence de celle que l'apôtre Paul fait aux femmes de l'Église de Corinthe dans le *Nouveau Testament* : « Que vos femmes se taisent dans vos assemblées » (I Corinthiens, 14-34).

⁹⁶ *Ibid.*, p. 8.

deridere, est considéré illicite et renvoie à une image non esthétique de l'homme. Le rire démesuré s'exprime en effet par les mouvements convulsifs du corps, par la déformation du visage, par la vision d'une bouche grande ouverte qui le laisse s'échapper en découvrant les dents. Or c'est le propre des personnes aux mœurs dissolues, ainsi représentées dans l'iconographie traditionnelle en France. Laurent Joubert dans son *Traité du Ris* (1579) a tenté d'exprimer au mieux les origines, les manifestations et les implications du rire. Il est d'accord pour dire que le rire est ce qui distingue l'homme des animaux. Provoqué par une chose laide, indigne de pitié, lorsqu'il n'est pas mesuré il entraîne une perte de contrôle. Et c'est justement ce que toute dame honnête doit éviter. Elle doit à l'inverse tendre vers un "rire-sourire" qui s'inscrirait alors en harmonie avec son visage, sans défigurer et altérer celui-ci. De même qu'elle doit chercher une certaine médiété, un équilibre entre l'excès de parole et l'excès de silence, elle doit mesurer son rire. Le sourire est l'expression parfaite du contentement honnête, délicat, qui illumine avec grâce le visage de ces dames. À la différence du rire, c'est un phénomène culturel, et il est possible d'apprendre à sourire. Les traités du XVI^e siècle en Italie l'ont bien montré, à travers leurs études du comportement féminin et la mise en place de règles de discipline à suivre. Encore une fois, donc, notre chanoine subit l'influence de sa Muse italienne à qui il reprend l'idée d'un rire bienséant chez les femmes, d'un "rire-sourire" qui les éloigne du vice, du péché, en les portant la modération, et fait ainsi de ses comédies des œuvres dignes de respect.

Divertir son public par la représentation d'une pièce agréable semble être encore une des principales motivations de Larivey. Celui-ci affirme (aux spectateurs) encore dans le prologue des *Jaloux* que : « *Les Jaloux* vous donneront autant de plaisir qu'ils ont de martel en teste ». Pour présenter sa *Constance*, il dit vouloir donner à ces « Messiers et Dames, quelque agréable contentement, encores qu'elle soit toute simple, ne dressant ses actions qu'à la constance, du nom de laquelle il l'a voulu nommer ». Il ajoute par la suite que « quoy qu'il en soit, il faut surtout que les comédies soient faictes pour instruire, et encore pour donner du plaisir... ». Une fois de plus nous retrouvons l'idée de la recherche d'un lien étroit entre *docere* et *delectare*. Si l'auteur ne lance pas un simple : « je veux vous faire rire », même implicite, c'est parce que le rire, en tant que manifestation physique d'un sentiment de joie, n'est pas la vraie finalité de cette comédie. Ce sont surtout les sensations de plaisir et d'allégresse qui semblent plutôt être visées. Et si nous nous intéressons à l'exemple du *Fidelle*, nous nous apercevons de l'originalité dont notre chanoine fait preuve dans son prologue qui feint de congédier ceux qui seraient venus « en intention de rire, espérant voir représenter la simplicité d'un vieillard et ancien marchand, les sottises d'un niais valet, les gourmandises et déshonnêtetés d'un écornifleur, et l'immondicité d'un ivrogne, chose à mon jugement vergogneuses à représenter à tous nobles et sublimes esprits... ». Non seulement ce procédé permet de désigner « ainsi très exactement des sources habituelles du comique à quoi rient aussi les spectateurs de ses comédies »⁹⁷, mais aussi apparaît comme un moyen plein d'esprit pour montrer ce contre quoi lutte la comédie de Larivey : une manière de se définir

⁹⁷ Ch. Mazouer, *op. cit.*, pp. 335-336.

par rapport à la tradition d'un genre comique dont la *commedia erudita* cherche à se démarquer.

Plaire étant une nécessité pour les auteurs comiques du XVI^e siècle, les dramaturges comme Larivey, notamment ceux de la seconde génération, vont tout faire pour arriver à leurs fins en développant leur art et en poursuivant leurs recherches sur un genre comique qu'ils font ainsi évoluer de manière significative. C'est à ce moment que des liens vont progressivement se tisser entre la comédie antique et la comédie du XVI^e siècle, cette dernière gagnant alors le prestige et l'ampleur de la première. En cela, « les neuf comédies de Larivey sont des modèles d'une sage amplification des moyens de plaire »⁹⁸. Guy Degen observe qu'elle intervient d'abord sur le système des personnages, qui par leur nombre, leurs différentes conditions, et leurs capacités comiques redonnent matière à la comédie qui peut alors développer deux voire trois intrigues parallèles. Amplification également du point de vue du montage lui-même, grâce à la « mise au point de technique d'articulation par actes et par scènes, par voie de crises et de péripéties, qui ne devait plus varier dans les siècles suivants »⁹⁹. On note encore le grand enrichissement de l'espace fictif grâce à la nouvelle scénographie qui bénéficie des grandes découvertes de la perspective, de la profondeur et du trompe l'œil, offrant ainsi une plus grande liberté dans la mise en scène qui se pare également d'un plus grand dynamisme¹⁰⁰. Enfin, à l'instar des auteurs italiens qui ont lancé la mode, nos auteurs français vont eux aussi choisir d'élargir leur gamme des effets produits sur le spectateur, partant de certains jeux farcesques (dont ils ne s'interdisent pas la reprise) pour glisser vers un pathétique qui permet ainsi de conjuguer le rire aux soupirs. Larivey suivra lui aussi cette grande tendance de la fin du XVI^e siècle, et nous pouvons même dire qu'il l'illustre très bien puisqu'on observe un glissement certain entre ses premières comédies et son second recueil de 1611 qui joue sur différentes tonalités, à la différence du premier recueil qui présente une certaine homogénéité. Nous reviendrons plus tard sur ces remarques dans la partie consacrée à l'évolution des comédies de 1579 et celles de 1611.

Le rire chez Larivey est donc cette pointe de gaieté qui illumine avec douceur et bonheur des comédies qui pourraient parfois sembler graves ou trop sérieuses (c'est surtout le cas de celles de 1611) si l'on s'en tenait à leur sujet¹⁰¹, à la valeur morale et pédagogique défendue par l'auteur, ou bien encore à ces teintes pathétiques que nous observons dans le tableau des comédies de 1611. Un rire nécessaire donc, même si mesuré, relatif ou contenu, comme nous l'avons vu, pour conférer à ces comédies tout ce qu'elles peuvent avoir de « facécieuses » et de plaisantes.

Le rire

Au début de cette grande partie sur le comique, nous avons établi un bref panorama des grands traités sur la comédie afin de voir si les dramaturges du XVI^e siècle bâtissaient leurs œuvres selon les directives et les règles bien précises d'un ouvrage spécifique. Le lecteur

⁹⁸ G. Degen, *op. cit.*, p. 36.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 36.

¹⁰⁰ Nous pouvons en apprécier l'évolution en comparant des gravures de l'espace scénique fin XV^e et XVI^e siècle.

¹⁰¹ *La Constance* est remplie d'éléments dramatiques, et l'action menace sans cesse de tourner à la catastrophe.

attentif aura observé que nous n'avons pas pu faire à moins que de parler du concept du rire, de la notion de comique, et de ses origines aristotéliennes. Toutefois ayant été très succincts, nous avons estimé que le rire méritait, à ce stade de notre étude, un développement particulier.

Partant des origines d'une conception antique, il importe d'observer son évolution au fil des siècles jusqu'à sa réception seiziémiste. À la Renaissance, nous l'avons vu, il n'y a pas vraiment de traité théorique guidant les dramaturges dans l'élaboration d'une comédie, aucun traité n'évoque avec précision les règles à suivre pour écrire la nouvelle comédie qui se met alors en place. Ce genre de réflexions structurelles trouve plutôt une place au sein même de ces *commedie erudite*, dans les préfaces et avant-jeux qui représentent pour le dramaturge, nous l'avons vu au cours de notre développement¹⁰², un moyen d'exposer sa vision du genre théâtral ainsi défendu et illustré. Malgré tout, le concept du rire qui caractérise ce dernier est l'objet d'un véritable engouement à la Renaissance, passionnant tout d'abord les plus grands humanistes du début du XVI^e siècle, puis particulièrement les médecins de la fin du siècle. La génération suivante ne délaissera pas plus la question du rire et d'éminents philosophes vont eux aussi participer au débat. Mais avant d'en dire davantage, partons des comédies de notre chanoine.

Notre étude sur les mécanismes du comique a révélé que bien souvent chez Larivey comme chez les autres dramaturges qui lui sont contemporains, notamment Le Jars, Turnèbe, Amboise, le rire était fondé sur la notion de supériorité. À partir du moment où la comédie décide d'exhiber des dupes sur la grande scène, un schéma logique se met en place avec une victime et son « bourreau » où l'un exécute et l'autre subit. Rares sont les états d'âme pour ces pauvres victimes ainsi trompées, en tout cas de la part de celui qui invente le moyen de les leurrer. Au contraire même, elles font rire ! Or ce rire va surtout se produire si le spectateur perçoit au préalable ce qui chez ce personnage-cible en fait un être condamnable et donc risible. C'est par exemple le cas de Séverin dans *Les Esprits*. Dès le début, son avarice est volontairement mise en exergue par l'auteur qui fait par ce biais le portrait d'une victime toute désignée. Les processus pour se jouer de ce vieil avare seront d'autant plus comiques que sa chute sera grande, improvisée et surprenante. L'invention des esprits est savoureuse surtout qu'elle permet d'exacerber encore plus le défaut d'avarice qui semble dévorer notre personnage et donc par là justifierait presque le rire critique, quasi méprisant qu'il suscite, mais aussi car elle le place dans des situations où tout le monde sait (y compris le spectateur) qu'il est dupé, sauf lui, bien évidemment. Son incompréhension ou ses méprises amplifient ainsi ce comique de situation. D'autres fois, les vieillards amoureux nous font rire lorsqu'ils se prennent à rêver d'amour, pensant être capable de rivaliser sérieusement avec leur fils. Ils figurent alors parmi la catégorie des adversaires, car ils s'opposent fermement aux desseins amoureux de jeunes gens qui subissent encore son autorité, et leurs passions déplacées donnent presque aux tromperies qu'ils subissent leur raison d'être. La comédie développe parfois une certaine vision manichéenne (qui néanmoins est beaucoup plus complexe) où les jeunes gens amoureux devraient triompher sur une série de personnages constituant des obstacles à vaincre. Le spectateur sciemment ou non se range du côté des plus faibles, grâce à

¹⁰² Voir partie sur les prologues.

la subtilité d'un auteur qui aura su le prendre par les émotions... Le moyen le plus sûr de nommer les opposants est encore une fois de mettre l'accent sur leurs défauts, leurs vices. Le contraste avec des personnages en quête d'amour est parfois flagrant et traité d'une manière telle qu'il est difficile de plaider la cause d'un vieil acariâtre, bien qu'il puisse parfois nous émouvoir comme il en va de Séverin... Les ruses qui aident ainsi à rompre la dimension dualiste de ce monde en réalité plus nuancé, sont souvent l'œuvre de valets habiles et sans scrupules que la fin louable (ils œuvrent tout de même en faveur des jeunes amoureux) dédouane à bon compte. Les dupes sont donc, pour résumer, l'objet d'un rire qui condamne chez eux le défaut qui l'aura suscité. En cela, Larivey comme de nombreux dramaturges du XVI^e siècle, sont représentatifs dans leurs œuvres de l'influence qu'a pu exercer sur les mentalités la conception du rire d'Aristote. Ce disciple de Platon a probablement été influencé par son maître qui, dans *La République*, « condamne les effets de la comédie parce que les passions mal gouvernées bouleversent l'âme »¹⁰³. Le *Philèbe* développe en outre l'idée selon laquelle le ridicule est déclenché par ce qu'il appelle la non connaissance de soi, c'est-à-dire l'écart entre ce que nous sommes et ce que nous croyons être, comme par exemple la présomption de supériorité, générant le rire¹⁰⁴. C'est le cas de Brisemur et de tous les capitaines fanfarons, ou encore des pédants, imbus d'eux-mêmes. La réalité à laquelle ils doivent faire face montre au spectateur un décalage avec les propos à travers lesquels ils se vantaient auparavant de qualités alors démenties de manière comique. Pour Aristote, le rire est le propre de l'homme, c'est ce qui le distingue des autres créatures. Ainsi définit-il l'être humain comme un « *homo risus* » dans son *De Partibus animalium* en affirmant que « seul parmi les êtres vivants, l'homme sait rire » (III, 10). Une phrase qui sera plus tard reprise par Rabelais qui, dans l'« Avis au lecteur » de son *Gargantua*, déclare : « *Mieux est de ris que de larmes escrire, Pour ce que rire est le propre de l'homme* ». Ceci étant dit, nous imaginons par conséquent que le rire puisse être assez digne de considération, puisqu'il fait partie de la nature humaine. Au chapitre V de sa *Poétique*, (nous l'avons déjà vu), Aristote évoque brièvement le genre comique en ces termes :

La comédie est, comme nous l'avons dit, une imitation d'hommes sans grande vertu – non qu'elle traite du vice dans sa totalité, puisque le comique

¹⁰³ *Traité sur la nouvelle à la Renaissance* : Bonciani, Bargagli, Sansovino. Introduction et notes par Nuccio Ordine, trad. A. Godard, Paris, Vrin, 2002, p. 14.

¹⁰⁴ Socrate, s'adressant à Protarque déclare : « Fais donc la division sur ce principe, et, si tu appelles ridicules tous ceux d'entre eux qui, avec une telle opinion d'eux-mêmes, sont faibles et incapables de se venger, quand on se moque d'eux, tu ne diras que la vérité. Pour ceux qui sont forts et capables de se venger, tu les jugeras très exactement en les qualifiant de redoutables et d'ennemis ; car l'ignorance, chez les forts, est haïssable et honteuse, parce que, soit par elle-même, soit par ses images, elle est nuisible aux voisins, et, chez les faibles, elle est naturellement au rang des choses ridicules ». Plus loin il ajoute : « Quant à l'illusion que nos amis se font sur leur sagesse, leur beauté et toutes les qualités que nous avons énumérées tout à l'heure, en disant qu'elles se rangent en trois classes et que le ridicule se trouve où est la faiblesse et l'odieux là où est la force, affirmerons-nous, n'affirmerons-nous pas que, comme je le disais tout à l'heure, cet état d'esprit de nos amis, lorsqu'il est inoffensif, est ridicule ? ». Afin de montrer le lien entre plaisir et douleur, Socrate conclut ainsi : « Donc quand nous rions des ridicules de nos amis, l'argument déclare qu'en mêlant le plaisir à l'envie, nous mêlons le plaisir à la douleur ; car nous avons reconnu précédemment que l'envie est une douleur de l'âme et le rire un plaisir, et que ces deux choses se rencontrent ensemble dans cette circonstance ». Les citations sont tirées du *Philèbe* de Platon (chap. XXIX, pp. 343-344).

n'est qu'une partie du laid. Le comique tient en effet à un défaut et à une laideur qui n'entraînent ni douleur ni dommage : ainsi par exemple un masque comique peut être laid et difforme sans exprimer de douleur.¹⁰⁵

Ce n'est pas seulement sur la notion d'un rire qui provient de la laideur que vont s'appuyer les dramaturges comiques et les théoriciens du XVI^e siècle. Pour Joubert, la tristesse répond à la laideur et le rire répond à l'absence d'émotion, les émotions contraires sont à la source même du rire. En cela, il est à rapprocher de Rabelais. Nous pouvons souligner la position nuancée d'Aristote, puisqu'il donne en fait « une vision complexe du rire qui met en évidence sa double composante bénéfique (pour le rieur) et destructrice (pour l'objet du rire) »¹⁰⁶. De cette conception hautement influente, découlent deux grands courants de pensée fondés sur la tradition du rire dans l'Antiquité. Le premier est médical et se réclame d'Hippocrate et de Lucien. Dans la XXIII^e conférence Marc-Bloch, Quentin Skinner retrace parfaitement les différents modes d'appréhension du rire au fil des siècles en dégagant les sources de la conception seiziémiste¹⁰⁷. Aussi évoque-t-il les origines de ce courant de pensée médical qu'il tirerait en fait d'une lettre du fameux médecin Hippocrate à Damatège où il est question de Démocrite. Ce philosophe, au départ considéré comme un grand fou, pour ce qu'il rit à n'en plus pouvoir, se révèle finalement être « l'homme le plus sage du monde ». Car le rire de Démocrite était en réalité issu d'un « sentiment de mépris pour l'absurdité des efforts de l'humanité », qui impressionna positivement Hippocrate. Le Ménippe de Lucien va proposer, lui, un rire qui peut se situer au cœur même de situations tragiques puisqu'il rit alors qu'il se trouve au royaume des morts¹⁰⁸. De cette ligne de pensée, découle la conception d'un rire thérapeutique qui, bien qu'il s'accorde avec Aristote pour dire qu'il est fondé sur le mépris, ajoute néanmoins cette nouvelle dimension qui confère au rire la capacité d'être considéré de manière positive et scientifique comme un remède efficace contre la mélancolie qui menace l'homme. Ce qui explique l'engouement d'autant de médecins de la Renaissance qui s'y intéressent en raison des vertus d'un rire salutaire pour la santé et préservant de la folie. Il en va ainsi de Laurent Joubert, qui publie son *Traité du ris* en 1579 (ouvrage dans lequel ce médecin de Montpellier fait figurer l'intégralité de la lettre d'Hippocrate traduite)¹⁰⁹,

¹⁰⁵ Aristote, *Poétique*, éd. J. Hardy, Paris, Belles Lettres, 1961.

¹⁰⁶ P. De Capitani, *Du Spectaculaire à l'intime, un siècle de commedia erudita en Italie et en France (début du XVI^e siècle – milieu du XVII^e siècle)*, Paris, Champion, 2005, p. 280.

¹⁰⁷ Q. Skinner, « La philosophie et le rire », XXIII^e conférence Marc Bloch, 12 juin 2001, [en ligne], mis en ligne le 17 mai 2006. URL : <http://cmb.ehess.fr/54>. Consulté le 18 mai 2017

¹⁰⁸ S'adressant à Philonide, Ménippe s'exclame en effet : « Plaisantin ! Si tu avais vu le visage du pauvre Mausole le Carien, le type au mausolée, tu serais mort de rire ! Il avait une carcasse ratatinée dans un coin d'ombre, et noyée dans la cohue : la seule différence qu'il a avec le commun, c'est ce que son cadavre est écrasé sous le poids des murs de son tombeau. Car, mon cher ami, Éaque ne dispense aux morts qu'un espace minuscule dont il doit se contenter, si bien qu'il se fait tout petit dans sa couche. Je crois que tu rirais aussi de ces princes et de ces satrapes, réduits à la mendicité, et devenus, par la force des choses, marchands de viandes salées ou pédagogues miteux, soumis aux injures et bastonnés comme des esclaves. Je faillis mourir de rire quand j'aperçus Philippe de Macédoine qui raccommoait de vieilles chaussures dans son réduit. Il y en avait mille autres qui mendiaient dans les carrefours, et parmi eux, Xerxès, Darios, Polycrate... ». Citation, Lucien de Samosate, *Ménippe ou le voyage aux enfers*, nouvelle traduction par Philippe Renault (chap. 17). Sur le site de Philippe Remacle. URL : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/LUCIEN/menippe/voyage.htm>. Consulté le 10 novembre 2016

¹⁰⁹ Voir à ce sujet M. Lazard, « Du rire théorisé au comique théâtral. Le *Traité du ris* de Joubert (1579) et le comique de l'amour dans *Les Neapolitaines* de François d'Amboise et *Les Contents* de Turnèbe », in *Studi di*

mais aussi de Rabelais, également médecin, qui s'intéresse au rire avec son *Pantagruel* (1533) ou d'autres auteurs de traités italiens tels que Celso Mancini, *De Risu* (1598) et Antonio Lorenzini en 1603. Bien qu'ils héritent d'une tradition sur le rire, les médecins ajoutent malgré tout le nouveau concept d'*admiratio* dans le débat, où l'idée de soudaineté, de surprise du rire est prise en compte, déclare Quentin Skinner.

Mais le XVI^e siècle se réclame encore d'un autre courant antique, tout aussi influent et héritier de la pensée aristotélicienne (notamment d'une réflexion sur sa *Rhétorique*) : celui des rhétoriciens. Cette fois, Cicéron domine et avec lui l'idée d'un « rire-instrument » au service de la rhétorique judiciaire (le droit) et de la rhétorique délibérative (la justice) où dans chaque débat « l'orateur devra apprendre comment susciter chez son public un engagement purement émotionnel en faveur du parti qu'il défend »¹¹⁰. Idée partagée par Quintilien qui, un siècle plus tard, proposera « le plus complet des traités de l'Antiquité sur l'art de l'éloquence »¹¹¹ avec son œuvre *Institutio oratoria*. Toujours à sa base le fameux sentiment de mépris pour l'objet qui provoque le rire qui est de plus ici un sérieux moyen de gagner son auditoire grâce aux émotions produites par le discours. En admettant que le rire soit l'expression d'un sentiment de mépris, si l'orateur fait rire de son adversaire lors d'un débat public, alors il aura accrédité son discours par le seul rabaissement de celui de son ennemi dialectique, objet de la risée publique et par conséquent de son mépris. C'est à ce moment qu'entrent en scène les fameux tropes moqueurs permettant d'arriver à susciter de telles émotions. De leur usage va dépendre un rire parfois déterminant pour l'issue d'un discours¹¹². L'influence de cette tradition rhétorique est loin d'être négligeable, à considérer par exemple la dette de Castiglione, dans son *Cortegiano*, (dont la définition du comique aura un impact considérable sur la comédie de son siècle) envers Cicéron. Il y développe la conception d'un rire où le sentiment de joie se lie au mépris :

Il loco adunque e quasi il fonte onde nascono i ridiculi consiste in una certa deformità ; perché solamente si ride di quelle cose che hanno in sé disconvenienza e par che stian male, senza però star male. Io non so altrimenti dichiararlo ; ma se voi da voi stessi pensate, vederete che quasi sempre quel di che si ride è una cosa che non si conviene, e pur non sta male (XLVI).

Nous voyons donc que notre auteur champenois se situe dans un siècle charnière, où le rire qui y est développé a pour origine divers courants de pensée qui tendent paradoxalement à converger et à se rejoindre sans pour autant fusionner complètement entre eux. En regard des comédies du chanoine, nous pouvons dire que le rire chez celui-ci aurait plutôt tendance à se rattacher à Aristote, pour l'idée d'un rire qui induirait un rapport dominant/dominé, mais il semble proposer également un rire où l'art de l'éloquence tient sa place. C'est d'ailleurs probablement en ce sens que Larivey aurait volontairement mis l'accent sur une langue nouvellement comique, comme nous allons pouvoir le constater, sur un langage capable

letteratura francese, t. X : *Commedie e comicità nel Cinquecento francese e europeo*, Firenze, L.S. Olschki, 1983, pp. 19-30.

¹¹⁰ Citation tirée de la conférence de Q. Skinner « La philosophie et le rire ». Voir *op. cit.*

¹¹¹ *Ibidem.*

¹¹² Voir à ce sujet la belle synthèse de la conférence de Q. Skinner (*op. cit.*).

d'émouvoir un auditoire – émotions pour la plupart associées au *delectare*, à un comique agréable, plaisant –, qui lui aurait, pourquoi pas en cela, permis de gagner une cause morale. Nous pourrions encore envisager l'influence de la tradition médicale sur les comédies de Larivey, mais ce serait alors pour lui reprendre la notion de surprise, d'*admiratio* qu'elle développe, la *commedia erudita* étant, nous l'avons vu, largement tributaire d'un comique d'intrigue, les péripéties qui se succèdent travaillent beaucoup sur l'effet de surprise dans la provocation du rire. Rire plaisant en outre qui, en extrapolant peut-être à outrance, serait par conséquence la meilleure expression d'un comique bénéfique pour celui qui vit et ressent ce genre d'émotion. Le rire suscité par les comédies choisies par Larivey rentrerait alors dans le cadre de celui recommandé par Joubert, l'un des premiers à s'être intéressé aux causes du rire¹¹³. Larivey étant vraiment un homme de son siècle, qui réfléchit aux problèmes de son temps et tente de prendre position : par conséquent, il en subit inéluctablement les influences. C'est pourquoi il ne nous a pas semblé déplacé de faire de telles suppositions.

3.1.3. Pour un nouveau genre comique

3.1.3.1. Choix de la prose

La grande innovation apportée au genre comique réside dans le choix de la prose. Comme nous avons pu le voir dans notre brève présentation de la comédie du XVI^e siècle, les auteurs de la Pléiade ont beaucoup œuvré pour donner à la comédie ses lettres de noblesse. Mais il restait encore à la doter d'une langue comique inédite et mettre au point cette nouvelle forme dramatique. Mission qui deviendra celle de la seconde génération, avec Louis Le Jars, Odet de Turnèbe, François d'Amboise et Pierre de Larivey. Tout est mis alors en œuvre pour que la comédie française soit considérée comme un genre autonome, bien qu'elle soit toujours dépendante de l'autorité de ses devanciers, et qu'elle ait son propre langage. À la différence de la Pléiade, tous ces auteurs comiques montrent un réel intérêt au problème de la langue. C'est dans cette optique que Larivey décide d'écrire ses comédies en prose. Il importe de souligner que ce n'est pas pour fuir les contraintes de la versification que Larivey privilégie la prose, sa traduction des *Facétieuses Nuits* de Straparole et son adaptation de *Gl'Inganni* de Secchi, où le vers occupe une place importante, prouvant à elles-seules sa parfaite aisance et maîtrise de ce dernier. Aussi, Luigia Zilli note-t-elle dans le cas des *Tromperies*, mais cela est aussi valable pour les énigmes versifiées des *Facétieuses Nuits*, que « Malgré les contraintes que lui impose le vers, quel qu'il soit, il a surtout le génie d'arriver à adapter le contenu

¹¹³ Voir à ce propos M. Lazard, « Du rire théorisé au comique théâtral. Le *Traité du ris* de Joubert (1579) et le comique de l'amour dans *Les Neapolitaines* de François d'Amboise et *Les Contents* de Turnèbe », in *Studi di letteratura francese*, t. X : *Commedia e comicità nel Cinquecento francese e europeo*, Firenze, L.S. Olschki, 1983, pp. 19-30. Voir également De Rocher Gregory, « Le rire au temps de la Renaissance : le *Traité du Ris* de Laurent Joubert », in *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. LVI, fasc. 3, 1978 (« Langues et littératures modernes-Moderne taal- en letterkunde »), pp. 629-640.

sémantique de son modèle avec une telle aisance, qu'on dirait que tout est né de sa propre imagination »¹¹⁴.

Pour lui, il est ridicule de faire parler en vers des personnages de comédie de basse condition, appartenant presque tous aux dernières classes de la société, illettrés, en somme sans éducation. La prose, plus libre, coulante, « sent sa vérité » et donne à la comédie le souffle nouveau qui lui était ôté par le vers employé par les auteurs de la Pléiade. De plus, pour rompre définitivement avec la tradition médiévale, chose que Jodelle et ses successeurs n'avaient pas réussi, il incombait réellement d'apporter des changements notoires quant au ton, aux personnages et à l'octosyllabe qui étaient ceux de la farce. Cependant, bien qu'il puisse, et à juste titre, être considéré comme l'innovateur du style familier en prose dans la comédie, Larivey a des précurseurs. Du reste, il le dit lui-même dans son épître à Amboise : « de bons ouvriers » en ont déjà traduit quelques unes. En 1540, Charles Etienne traduit en effet en prose la première comédie de Térence, *L'Andrie*, puis, en 1543, *Les Abusés*, de la comédie du Sacrifice des *Intronati* de Sienne, d'Alexandre Piccolomini.

Parquoy m'est aussi venu en fantasia de traduyre et mettre en nostre langue vulgaire, la premiere des Comedies dudit Terence, seulement en prose, pour plus facilement monstrier le stile, la maniere de proceder, et le bon esprit qu'avoit le Comique en la façon d'icelles. Je ne l'ay point mise en rithme pour deux causes : l'une pour autant que la liberté d'un traducteur, tel que les Grecz appelloient Paraphraste (c'est a dire, qui rend le sens, la phrase, et l'esprit d'une matiere, sans contrainte du langage) facilement se pert soubz la subiection du vers : l'autre à cause que vous avez en ce royaume grandement des bons rithmeurs, lesquelz facilement apres ceste premiere traduction, la pourront mettre en meilleure rithme, que ie ne sçauroye faire.¹¹⁵

Bien est vray, que la plus part des Italiens que j'ay nommez, et semblablement tous noz François, se sont contraints aux rithmes de leur langue : comme aussi les anciens, ont tousjours fait à leurs metres: mais les bons personnages compositeurs de ceste Comédie, voyants que les vers ostent la liberté du langage, et propriété d'aucunes phrases : ont beaucoup mieux aymé faire reciter leur Comédie en belle prose (pour mieux monstrier l'efait et sens d'icelle) que de s'assubjetir à la rithme.¹¹⁶

Ce n'est pourtant qu'en 1573 qu'est publiée la première comédie originale en prose. Il s'agit des *Corrivaux* de Jean de la Taille, inspirée d'un conte de Boccace et rédigée en 1562. Cette même année, Jean de la Taille offre une autre pièce en prose, celle du *Negromant*. Également en prose, la *Lucelle* de Louis le Jars sera publiée en 1576¹¹⁷. Dans son prologue,

¹¹⁴ Voir L. Zilli, « Introduction » aux *Tromperies*, in P. de Larivey, *Théâtre complet*, t. III : *Trois comedies des six dernieres (La Constance, Le Fidelle, Les Tromperies)*, éd. L. Zilli et C. Lombi, Paris, Garnier [à paraître].

¹¹⁵ Avant-jeux/préface à *L'Andrie*, traduction de Ch. Estienne. Voir Térence, *La premiere comedie de Terence, intitulee L'Andrie. Nouvellement traduite de latin en françois, en faveur des bons espritz studieux des antiques recreations, par Charles Estienne*, Paris, Estienne Groulleau, 1552.

¹¹⁶ Voir l'épître du traducteur des *Abusez* (ou comédie du *Sacrifice*), dans *Les Abusez, comedie faite à la mode des anciens Comiques, premierement composée en langue Tuscanne, par les professeurs de l'Academie Senoise, & nommée Intromati, depuis traduite en François par Charles Estienne, & nouvellement reveue & corrigée*, Paris, Estienne Groulleau, 1549.

¹¹⁷ Il est à noter que cette pièce sera mise en vers par le poète dramatique français Jacques Duhamel en 1607. Voir H. Schlenso, "*Lucelle, tragicomédie en prose française*" von Louis Le Jars (1576) und "*Lucelle*,

celui-ci défend justement l'usage de la prose en s'exprimant sur les raisons qui l'on poussé à la préférer au vers. Aussi écrit-il :

S'il est ainsi (Monsieur) qu'en la Tragedie ou Comedie on s'efforce de représenter les actions humaines au plus pres du naturel : il me semble, soubz vostre meilleur advis, estre plus sceant les faire reciter en prozé qu'en vers : parce que negociant les uns avec les autres on n'a pas accoustumé de parler en rithme, encores moins les valletz, chambrieres et autres leurs semblables, qui y sont souvent introduictz : et d'aillieurs la difficulté du vers contraint quelquesfois de telle façon ceux qui n'ont la poësie de nature, et leur oste si bien la liberté du langage, et propriete d'aucunes phrases, qu'ils sont contraincts se retrancher en plusieurs bons discours, propres à explicquer l'effect et le sens de ce qu'ils ont envie d'exprimer. A quoy plusieurs des anciens ayant esgard ont mieux aymé se servir d'une proze bien polie, haulsant et baissant leur stil, et amplifiant leur discours selon la qualité, passion ou affection des personnages qu'ils representoient en leurs Comedies ou Tragedies.

Nous pouvons donc constater que tous ces auteurs se sont essayés à la comédie en prose ; mais Larivey a le mérite de l'avoir fixée définitivement, et de l'avoir revendiquée plus vivement, au nom de la vraisemblance. Il emploie la prose car elle restitue, selon lui, plus fidèlement, plus naturellement le parler coloré du « commun peuple », élément indispensable à la naturalisation des personnages. Naturalisation postulée d'après l'autorité des auteurs italiens qu'il s'agit d'imiter. Et justement, d'après ce que nous dit Toldo, ce désir d'affirmation de la prose viendrait également de l'influence transalpine d'auteurs comiques qui l'employaient déjà, et notamment de ce que nous dit Bibbiena dans le prologue de sa *Calandra*, ainsi que les exemples que représentent Lorenzino de' Medici et Piccolomini. Citons cette analyse de Toldo : « L'importanza della prosa nella commedia è da lui altamente sostenuta e proclamata, seguendo anche in questo l'ispirazione venutagli dalla Penisola e forse più particolarmente quello che il Bibbiena dice nel prologo della sua Calandra, ch'egli imita, nonchè gli esempi portigli da Lorenzino de' Medici e dal Piccolomini »¹¹⁸.

Larivey se doit d'être considéré comme le créateur de la langue comique en France. Le choix de la prose, conséquence de la traduction, puisque les pièces italiennes qu'il adapte la proposaient déjà, semble en constituer l'une des premières pierres posées, au fondement d'une nouvelle forme d'expression toute française, et justifie cette place d'honneur attribuée à notre auteur. Mais il ne faut pas oublier qu'il va de pair avec un véritable travail effectué sur la nouvelle langue et le style personnel et original que celui-ci entend donner à son théâtre.

3.1.3.2. Travail sur la syntaxe

Nous avons pu apprécier jusqu'ici l'important travail d'adaptation, de francisation, de réception des pièces italiennes réalisé par Larivey lorsqu'il cherche à proposer en France de nouvelles comédies. Il n'hésite jamais à transformer le texte initial quand il juge cela

tragicomédie mise en vers français” von Jacques Duhamel (1607), *nebst einem Anhang* : “*De l'Art de la tragédie*” von Jean de La Taille, Friburg en Breslau, C. A. Wagners Buchdruckerei, 1906.

¹¹⁸ P. Toldo, *La lingua nel teatro di Pietro Larivey, ricerche ed osservazioni*, Imola, tip Galeati, 1896, n°8, p. 4.

nécessaire. Même d'un point de vue comique, nous observons qu'il ne s'est pas limité, et va dans le sens d'une amplification des ressorts comiques utilisés ; le langage en fait justement partie. Alors, qu'en est-il de cette langue comique ? Témoigne-t-elle aussi d'une originalité et de recherches spéciales de la part de notre adaptateur ?

Ne le dit-on pas assez : l'écriture de Larivey est vivante, elle bouge, respire, et c'est cela qui se trouve au cœur même de la dynamique de son théâtre. Non contente d'avoir une syntaxe plus libre, plus coulante que son modèle, elle devient véritable langue comique par la prédominance de la farce nationale, des gauloiseries, des réminiscences d'un style vulgaire qu'on n'oublie pas. Cette richesse de la langue, cette couleur originale concourt à une modification dans la psychologie même des personnages¹¹⁹, qui donne alors à ce nouveau théâtre toute sa teneur.

Tout d'abord, concernant la syntaxe de la phrase, on note qu'elle est plus franche chez Larivey, et va dans le sens d'une recherche de clarté évidente. Dans son introduction au *Laquais*, Luigia Zilli remarque que : « Son coup de maître, toutefois, Larivey le réalise dans la manipulation de la langue. Celle de Dolce est soutenue, savante et un peu statique. Y contribuent un recours poussé à la nominalisation, des tournures syntaxiques élégantes, un lexique choisi, parsemé par ci par là d'expressions proverbiales. Larivey simplifie à tous les niveaux. Il remplace régulièrement le nom par une action verbale : “*il consiglio che io ti potrei dare*” devient “je serois d'avis” (I, 2) ; “*quando sarà fornita l'opera*” est simplifié en “quand ce sera fait” (II, 2), etc. Il rétablit l'ordre naturel des mots et des enchaînements logiques, bouleversés par la langue trop construite de Dolce. Il morcelle la phrase trop imbriquée en des énoncés plus para-taxiques »¹²⁰.

Il en va de même pour *La Vefve* : « Une constante du travail que notre Champenois met en œuvre sur la phrase un peu lourde et enchevêtrée de Buonaparte est la création d'une structure plus simple et coulante, où triomphe l'ordre naturel de la pensée »¹²¹, déclare L. Zilli dans son introduction à *La Vefve* en illustrant son propos par la confrontation d'un extrait de la pièce de Buonaparte (« *Cotesto non bramo io da voi ; ché ben conosco a voi non convenirsi ufficio sì vile, né a me si honorato sensale, ma che procuriate che la m'accetti per marito* », I, 1) avec l'adaptation qu'en propose Larivey dans *La Vefve* : « Monsieur je vous mercy bien humblement, ce vous seroit trop de peine, toutesfois vous me feriez beaucoup d'honneur s'il vous plaisoit estre moyen que je la peusse espouser » (I, 1).

Dans *Le Morfondu*, « Encore une fois, affirme Luigia Zilli, Larivey montre qu'il possède une telle maîtrise de la langue, qu'il parvient à dissoudre avec facilité la lourde structure expressive de Lasca en un débit fluide et familier, plus agile et plus concret. Un seul exemple : « *Ah, ah, tu non sai? io sono entrato in un laberinto che Dio voglia ch'io n'esca a bene; ma la collera, lo sdegno e l'amor me lo fan fare, a cagione della iniqua e perfida avarizia* » devient : « Ha mon frere, mon amy! la colere, le desdain, et l'amour, occasionnez

¹¹⁹ Nous y reviendrons plus loin dans la partie réservée à l'évolution de la psychologie des personnages, à travers l'exemple des *Esprits*.

¹²⁰ Voir L. Zilli, « Introduction » au *Laquais*, in P. de Larivey, *Théâtre complet*, t. I : *Les six premières Comédies facecieuses (Le Laquais, La Vefve, Les Esprits)*, éd. L. Zilli, Paris, Garnier, 2011, pp. 56-57.

¹²¹ Voir L. Zilli, « Introduction » à *La Vefve*, in *ibid.*, p. 232.

par une maudite et sanglante avarice m'ont poussé en un tel labyrinthe, que si Dieu ne m'ayde, je ne suis pour en sortir mes brayes nettes » (I, 2) »¹²².

Dans *Les Esprits*, à comparer la déclaration d'Aridosio « *I mia, Lucido, pur escon di stampa, perché mia mali sono straordinari* » avec celle de Severin (« Les miens ne sortent de ceste presse ; ils sont extraordinaires », II, 1), nous remarquons la tournure plus libre dans le style de Larivey. Comme le dit Madeleine Lazard, « les modifications syntaxiques, assez rares, vont toujours dans le sens d'une clarté et d'une concision accrues »¹²³ et, ajoutons-nous, d'une plus grande cohérence. C'est du moins ce que nous remarquons à travers les divers exemples qui suivent :

Aridosia – [...] *Quell'imbasciate che tu sai che io desidero saper prima che l'altre tu indugi a farmele sapere più che tutte l'altre* (I, 5).

Fortuné – [...] *Dy moy premierement ce que je desire sçavoir ; après, tu me salueras tout à loisir* (I, 5).

Lucido – *Tu stai fresco* (II, 2).

Frontin – *Ha, ha, ha ! C'est l'amoureux de Laurence ! Et puis que vous dict le coeur ?* (II, 1).

Aridosia – *Aspettero mille anni, se m'hai da dire cosa di buono.* (II, 2)

Désiré – *Pourveu que ce soit quelque chose de bon, je t'attendray dix ans.* (II, 1).

Tiberio – [...] *io son rovinato, Lucido* (II, 3).

Urbain – *Hélas ! Frontin je suis perdu !* (II, 2).

Autre que le remaniement, allant dans le sens d'une simplification de la phrase, notre auteur procède aussi à de nombreuses suppressions. À l'instar des personnages secondaires, Larivey retire tout ce qui est accessoire, superflu, tout ce qui ne sert à rien d'autre qu'à ralentir le mouvement du texte et le déroulement de l'intrigue. Il préfère le style naturel et vif, à celui lourd et redondant, parsemé de broderies ridicules et inutiles. Souvent, donc, il va à l'essentiel sans chercher de détours. Dans *Le Morfondu*, la réplique de Boniface « Que servent tant de propos, me cognoissez vous pas ? » (III, 2) est une adaptation plus concise du passage italien correspondant : « *A che tante parole, non sapete voi horamai quanto io vagli in cosi fatti casi ?* » (*Gelosia*, III, 4). Loin de vouloir présenter une liste exhaustive des nombreuses fois où il a recours à la réduction, nous pouvons cependant encore mentionner, à titre illustratif, ces quelques passages des *Esprits* en en rappelant l'original italien :

1) Marcantonio – *Poi si risolvette in modo che io m'ho da lodare grandemente e lui da dolere* (I, 1).

Hilaire – *Toutefois, il se résolut en fin si bien que j'ay occasion m'en louer* (I, 1).

2) Marcantonio – [...] *ben lui ha avuti tre figliuoli (che certo è gran*

¹²² Voir L. Zilli, « Introduction » au *Morfondu*, in P. de Larivey, *Théâtre complet*, t. II : *Les six premières Comédies facécieuses (Le Morfondu, Les Jaloux, Les Escolliers)*, éd. L. Zilli, Paris, Garnier [à paraître].

¹²³ M. Lazard, « Les belles infidèles de Pierre de Larivey », in *Mélanges pour Jacques Scherer. Dramaturgies, langages dramatiques*, Paris, Nizet, 1986, p. 85.

- felicità*)... (I, 1)
 Hilaire – Et s'il a eu trois enfants, il n'en a plus que deux... (I, 1)
- 3) Lucido – *Dio non ha altra faccenda che far la guardadonna alla fiammetta* (I, 5).
 Frontin – Voilà rentrer de flux (I, 5).
- 4) Erminio – [...] *Oh Dio ! Tu solo puoi fare che la lo facci secretamente e che ad un tratto, la non vituperi sè e ne ed il monasterio* (I, 5).
 Fortuné – O Dieu ! Vous pouvey seul faire que cecy soit secret (I, 5).
- 5) Erminio – *Che cosa mi farà ridere ? Bisognerà bene che sia da ridere !* (I, 5).
 Fortuné – Qu'y a-t-il ? (I, 5).

Dans cet autre exemple, Larivey donne plus d'emphase à la réplique de Severin en multipliant les interrogations :

- Aridosio – *Come piena di diavoli ?* (II, 4).
 Severin – Hélas ! Que dis-tu ? Est-il vray ? Pleine de diables ? (II, 3)

« La réaction de Severin, beaucoup plus vive que celle d'Aridosio, témoigne encore du souci de Larivey de rendre son texte plus naturel, plus vivant », remarque Freeman¹²⁴. La recherche d'une spontanéité et d'une simplicité de ton apparaît encore ici :

- Aridosio – *Bella discrezion, la loro, tôr la roba d'altri !* (II, 4).
 Severin – Ils ont mal pris de s'inmiscer ès biens d'autrui (II, 3).

Larivey supprime également les expressions archaïques comme celle où Erminio affirme : « *Tiberio, tu fai sopra le spalle tua* » (II, 3), afin de donner à son texte une certaine touche de modernité. Madeleine Lazard ajoute que « c'est aussi le désir d'accentuer le caractère théâtral du texte qui incite Larivey à éliminer comparses, scènes ou tirades superflues pour resserrer la trame de l'intrigue. Il omet tout ce qui empâte le dialogue, en freine le naturel ou la vivacité »¹²⁵. Nous comprenons alors mieux pourquoi à la scène 3 de l'acte II, lorsque Lorenzino retarde le moment où Lucido annonce à Aridosio les raisons pour lesquelles il ne peut entrer chez lui, maintenant le suspense, Larivey, en un enchaînement de phrases simples et directes, réduit sensiblement ce discours. Il en va de même pour la scène 3 de l'acte I des *Esprits* où l'on compte trente neuf répliques contre les cinquante du texte italien correspondant. Ces deux modifications, tout en permettant d'aller directement à l'essentiel, donnent naissance à un texte beaucoup plus dynamique, à la vivacité renforcée.

Cette volonté d'une prose vivante et dynamique, Amboise et Turnèbe la partagent sans nul doute avec Larivey. Dans *Les Neapolitaines*, bien que cela ne soit pas toujours le cas, il est parfois possible de trouver, au milieu de répliques plus longues, certains passages où le rythme s'accélère par une succession très rapide de courtes répliques qui confèrent dynamisme et intensité à une scène et trahissent souvent un conflit. Bien qu'elles participent des procédés du comique de langage, nous avons pris le parti de les développer ici en ce qu'elles illustrent

¹²⁴ P. de Larivey, *Les Esprits*, éd. M. J. Freeman. Préface de M. Lazard, Genève, Droz, 1987, note p. 88.

¹²⁵ Voir M. Lazard, « Les belles infidèles de Pierre de Larivey », in *op. cit.*, p. 85.

bien la recherche sur le mouvement du texte, la rapidité et la concision dans le trait, vif et alerte, des deux auteurs. En voici un exemple, tiré du dialogue entre Augustin et Beta de la scène 3 de l'acte II des *Neapolitaines* :

Augustin – Ha Beta que dictes vous?
Beta – La verité.
Augustin – Elle m'aime?
Beta – Plus que je ne sçauroys exprimer.
Augustin – Or fut il ainsi!
Beta – Ainsi est il.
Augustin – Je n'en crois rien.
Beta – Et pourquoi?
Augustin – Pour ce que j'ai veu le contraire.
Beta – Et qu'avez-vous veu?
Augustin – Elle en aime un aultre.
Beta – Ha Dieu, ostez cela de vostre fantaisie.
Augustin – Je le sçai pour certain.
Beta – Et comment?
Augustin – Je le vous dirai (II, 3).

Afin de « montrer quel mouvement l'auteur donne quelquefois aux entretiens de ses personnages », Émile Chasles cite cet échange de répliques entre Dieghos et Gaster au cours duquel l'Espagnol, trompé, exprime sa colère et son désir de vengeance :

Dieghos – *Voto à dios*, il s'en repentiront.
Gaster – Vous en avez bien le moyen.
Dieghos – Je leur couperay bras et jambes.
Gaster – Vous ferez bien.
Dieghos – Je fracasesray tout.
Gaster – Je le vous conseille.
Dieghos – Je tailleray tout en pieces.
Gaster – Il n'y a ny Roy ny Roc qui vous en sache engarder.
Dieghos – Je luy osteray tont ce que je luy ay donné.
Gaster – C'est la raison.
Dieghos – A moy? se preignent ils à moi? il leur vaudroit mieux.
Gaster – Estre cent pieds soubz terre, si vous l'entreprenez (V, 10).

« Ces répliques de valet, qui flattent et irritent tout à la fois la passion du maître, sont une des formes favorites de Molière. Si François d'Amboise avait pu se vouer à la littérature dramatique, il y eût apporté le feu et la rapidité d'observation qui brillent chez Lope de Vega ; comme lui, il saisissait vite les scènes de mœurs contemporaines, qu'il copiait d'une manière aisée et spirituelle. Vers le temps où *Les Néapolitaines* paraissaient, Lope de Vega composait sa comédie *l'Hameçon de Phénice*, dans laquelle il a peint également la rencontre des Italiens et des Espagnols, mais à Naples »¹²⁶.

Pour *Les Contens*, nous donnerons l'exemple suivant :
Basile – Es-tu bien assuré que Louyse a tout sceu ?
Antoine – Je ne le dirois s'il n'estoit vray.
Basile – Et que j'avois esté veoir sa fille ?

¹²⁶ Pour l'ensemble des citations, voir É. Chasles, *La comédie en France au seizième siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1969 [réimp. de l'édition de 1862], p. 182.

Antoine – Vous vous en pouvez assurer.
 Basile – Et que je suis échappé, laissant Alix en ma place?
 Antoine – Elle le sçait aussi bien que vous et moy.
 Basile – Mais dis-moy qui luy a dit.
 Antoine – Le capitaine et Girard.
 Basile – Ne s'en est-elle point autrement courroucée contre moy ? (V, 6).

Contrairement à Louis Le Jars, qui n'a pas recours aux stichomythies, chez Larivey, les exemples abondent¹²⁷. Nous pouvons renvoyer, par exemple, à l'extrait V, 2 des *Jaloux*¹²⁸, ou à celui de la scène 2 de l'acte II du *Morfondu* (dialogue entre Agathe et Claire)¹²⁹, respectivement reproduits dans notre partie relative au comique de langage et dans celle qui traite du comique de situation. Bien que *Le Laquais* en propose plusieurs exemples, nous citerons deux passages des *Esprits* :

1) Fortune – Ce n'est pas ce que je te demande, dy moy comme elle se porte.
 Frontin – De façon qu'il luy a fallu promettre.
 Fortune – Je n'ay que faire de tout cela. T'a elle point donné charge me dire quelque chose ?
 Frontin – Elle se recommande à vos bonnes graces.
 Fortune – Ne t'a elle dict que cela ?
 Frontin – Non.
 Fortune – Comme se porte elle ?
 Frontin – Comme de coustume.
 Fortune – Voicy des maigres responses.
 Frontin – Je les vous baille telles qu'elle me les a ballees.
 Fortune – T'a elle point dict que je l'aille veoir ?
 Frontin – Elle ne m'a dict autre chose.
 Fortune – O Dieu la pauvrete deviendra folle.
 Frontin – Mais vous mesmes.
 Fortune – Frontin que doy-je faire ? (I, 5).

2) Hilaire – Pasquette, ô Pasquette ?
 Pasquette – Que feray-je ? encore faut-il qu'il le sçache.
 Hilaire – Es tu sourde ?
 Pasquette – Par ma fy je luy diray.
 Hilaire – Que me diras tu ?
 Pasquette – Que Fortuné.
 Hilaire – Qu'a il faict ?
 Pasquette – A eu.
 Hilaire – Quoy ?
 Pasquette – Un enfant.
 Hilaire – De qui ?
 Pasquette – De la Nonnain (IV, 6).

¹²⁷ Cela est vrai pour l'ensemble de la production théâtrale du dramaturge, bien que dans les trois dernières pièces de 1611 les répliques soient, de manière générale, sensiblement plus longues que dans celles de 1579.

¹²⁸ Notons que la pièce en présente d'autres.

¹²⁹ Dans *Le Morfondu*, voir aussi le début du dialogue entre Agnes et Leger de la scène I de l'acte III ou encore la scène 5 de l'acte III.

Dans ce deuxième exemple, la phrase morcelée de Pasquette augmente l'effet comique produit par l'enchaînement rapide des répliques. Citons enfin cet exemple significatif des *Tromperies* (I, 4) :

Constant – Et où la trouverons nous ?
Robert – J'en cognois une qui est plus perduë en vostre amour, que vous n'estes de ceste carongne.
Constant – Est elle belle ?
Robert – Honnestement.
Constant – Où est elle ?
Robert – Proche de vous.
Constant – Seroit elle contente que j'allasse coucher avec elle ?
Robert – Pleust à Dieu que voulussiez y aller, comme elle en lecherait ses doigts.
Constant – Auroy je la commodité d'y aller ?
Robert – Comme de venir vers moy.
Constant – Comment sçais tu qu'elle m'ayme ?
Robert – Parce que souvent elle discourt avecques moy de ses amours.
Constant – La cognoy-je ?
Robert – Comme moy.
Constant – Est elle jeune ?
Robert – De mon aage.
Constant – Elle m'ayme ?
Robert – Elle vous adore.
Constant – L'ay-je jamais veuë ?
Robert – Aussi souvent que moy.
Constant – Pourquoy ne se descouvre elle à moy ?
Robert – Parce qu'elle vous void esclave d'une autre (I, 4).

Robert Garapon a bien montré comment, chez Larivey, le dialogue était fortement personnalisé. Cette personnalisation est à l'origine d'un comique de mots auquel Larivey ne renonce nullement. Au contraire, il aurait plutôt tendance à l'exploiter et l'amplifier. Les répliques s'enchaînent en une sorte d'*allegro vivace*, créant du rythme, de la gaieté. Robert Garapon explique que cet enchaînement peut être purement sémantique, dans ce cas les tirades sont liées par le sens, ou bien se faire sur les derniers mots prononcés par un personnage et repris par son interlocuteur. L'exemple cité est significatif : il s'agit de la scène 2 de l'acte II des *Esprits*¹³⁰.

Frontin – [...] vous avois je pas bien dict que vostre pere viendroit ?
Urbain – Mon pere ?
[...]
Frontin – Il faut oster ce lict, ceste table et tout ce qui est ceans, et sur tout destourner ceste femme.
Urbain – Ceste femme, hélas ! Et pourquoi ?

Le rythme soutenu du texte, avec un enchaînement fluide et rapide des phrases, et l'exigence de clarté sont en effet deux des qualités de la langue de Larivey. Comme nous le dit L. Zilli dans son introduction au *Laquais* : « la caractéristique la plus saillante de la prose de

¹³⁰ R. Garapon, Robert, *La Fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français du Moyen Âge à la fin du XVII^e siècle*, Paris, A. Colin, 1957, pp. 82-84.

Larivey, c'est la place importante qu'il réserve au verbe par rapport au nom. Ainsi, à travers le verbe, c'est la vitesse de la vie que la langue de Larivey saisit »¹³¹. C'est pour rendre son discours clair que notre chanoine brode efficacement sur son modèle. Ouvrons toutefois une parenthèse concernant les ajouts que se permet de faire Larivey par rapport au texte d'origine, d'après la remarque très intéressante de Linthilac. Car dans *Les Esprits*, lorsque Severin découvre qu'on lui a volé sa bourse et qu'il se lamente en montrant les spectateurs s'écriant : « Jésus ! Qu'il y a de larrons à Paris ! », et que Frontin, se voulant rassurant lui répond : « N'ayez pas peur de ceux qui sont ici, j'en respon, je les cognois tous », il s'agit en fait de répliques absentes dans l'*Aridosia* qui renforcent l'effet comique du passage. Si Larivey ne doit donc rien à son modèle italien, nous dit Lintilhac, il doit en revanche tout à Plaute. Il en va de même pour la remarque de Désiré qui déclare : « Me voila roi ! », tiré en fait du « *Ego su mille rex Phillipus* » de l'*Aulularia* de Plaute. Or, comme nous l'avons vu dans notre partie critique, Lanson attaque sévèrement Larivey et dit de lui que « dans sa comédie des *Esprits*, Larivey n'a vu Plaute qu'à travers Lorenzino de' Medici, et la fusion de l'*Aululaire* et de la *Mostellaria* s'est offerte à lui toute faite dans l'*Aridosio* du prince florentin »¹³². Mais Linthilac détruit cette idée en montrant que « contrairement à l'opinion courante il lui arrivait de regarder le latin derrière l'italien »¹³³. Les augmentations que nous évoquons ci-dessous ont par contre pour but d'explicitier et de faciliter la compréhension du texte.

Mona lucrezia – [...] *ma ben vorrei che gli vietassi certe cose* (I, 1).

Elizabet – [...] mais je serois bien aise que vous lui deffendissiez faire je ne sçay quoy qui ne luy est bien seant (I, 1).

Erminio – *Dimmi, in malora, come la sta* (I, 5).

Fortune – Ce n'est pas ce que je te demande. Dy moy comme elle se porte (I, 5).

Madeleine Lazard note que « le plus souvent, l'addition est destinée à caractériser différemment de l'original tel ou tel personnage. Que « *L'amoso il mio desiderio* » du barbon devienne « la barque de mes désirs », que l'entremetteur salue « bien humblement » le client dont il se moque tandis que le jeune amant l'appelle « mon mignon », accentue le ridicule des interlocuteurs du fourbe. Mais si le vieil amoureux qu'on vient de berner loue « la vertu et bonne grâces » de l'héroïne à laquelle il renonce en faveur de son fils, au lieu de se féliciter de la savoir « *gentil donna* », (*Laquais*, V, 1), il y gagne en générosité »¹³⁴.

Les additions de Larivey au texte original permettent enfin l'introduction de tout un lexique coloré populaire qui appartient au registre de la farce nationale française. Il se permet même quelques créations issues des italianismes dont il use toutefois avec une grande parcimonie et qui se fondent avec naturel dans la langue française. Notons par exemple

¹³¹ P. de Larivey, *Le Laquais*, édition critique avec introduction et notes par M. Lazard et L. Zilli, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1987, p. 50.

¹³² G. Lanson, *Histoire de la Littérature française*, Paris, Hachette, 1903.

¹³³ E. Lintilhac, *Histoire du théâtre en France*, t. II : *La Comédie : Moyen Age et Renaissance*, Genève, Slatkine Reprints, 1973 [réimp. de l'édition de Paris, 1905], p. 364.

¹³⁴ M. Lazard, « Les belles infidèles de Pierre de Larivey », in *Mélanges pour Jacques Scherer. Dramaturgies, langages dramatiques*, Paris, Nizet, 1986, p. 85). Voir aussi les autres exemples tirés des *Esprits* que donne M. Lazard, pp. 85-86.

l'invention de la « brassée » (*Les Esprits*, V, 1) c'est à dire l'amoureuse, celle que l'on tient dans les bras, que Larivey aurait repris et produit à partir de l'italien « *bracciata* » qui vient de « *abbracciata* », désignant l'amoureuse, l'amante. Il s'agit d'une parole expressive et comique. Dans cette même réplique de Frontin (« Il est leans avecques sa brassée, et faictes vostre compte qu'ils sont maintenant aux fers », V, 1), nous pouvons nous arrêter également sur l'expression « être aux fers ». D'après Freeman, il s'agit d'une métaphore voulant dire « faire l'amour »¹³⁵. Or le langage de Larivey est très imagé, et il ne rechigne pas à recourir aux métaphores pour donner plus de caractère, d'originalité et de comique à son discours. Prenons cet autre exemple de Ruffin, qui se lamente à la scène 5 de l'acte III ; page 127, disant : « je croy que je l'ay fâché tellement que, se retournant devers moy, il m'a donné tant de coups de poings et de pied qu'il m'a faict la teste plus molle que paste, et pense qu'il m'a rompu les costes ». Par ailleurs, nous pouvons dire que nous trouvons dans cette langue comique imagée toute la verdeur de la farce nationale où se croisent style vulgaire et gauloiseries.

Ainsi les pièces italiennes sélectionnées par Larivey, incroyablement hétérogènes d'un point de vue linguistique, deviennent, sous la plume de notre Champenois d'une parfaite homogénéité, trahissant la même main de maître sure et alerte, la même « vivacité d'expression »¹³⁶. En faisant de cette multitude un tout unique et original, Larivey parvient à créer une unité de style et d'expression, une seule langue comique que l'on prend plaisir à retrouver dans chacune de ses pièces.

3.1.3.3. Langue comique

Nous rencontrons ainsi, dans *Les Esprits*, ce genre de répliques :

- 1) Désiré – Ainsi pour la sanglante avarice de son père, elle usera inutilement sa jeunesse en ce lieu champêtre, entre les bœufs et les moutons (II, 1).
- 2) Désiré – Néanmoins, il la laisse vieillir aux champs, n'en ayant pas plus de soin que d'une chambrière (II, 1).
- 3) Cesare – *Voi state pure meglio in mano mia* (II,).
Désiré – Croiriez vous bien que je l'ayme mieux en mes mains qu'une paire de gands neufs ? (II, 3).
- 4) Cesare – *Tutti d'oro sono. Oh fortuna !* (II,).
Désiré – Tu bieu ! Comme du soleil y luict ! Tout y est jaulne ! Vray Dieu ! Que du nouveau soudain changement ! (II, 3).

Par ce dernier exemple, nous noterons la manière dont Larivey renchérit discrètement sur le texte de son modèle. Ces quelques paroles de Désiré ont une couleur populaire et, en

¹³⁵ P. de Larivey, *Les Esprits*, éd. M. J. Freeman, *op. cit.*, note 16, p. 74. Nous nous attardons plus longuement sur ces faits de langage dans notre partie relative à la langue comique.

¹³⁶ « Autant la distance est grande entre la langue du *Ragazzo* et celle de *La Vedova*, autant *Le Laquais* et *La Vefve* représentent la même couche de société et la même vivacité d'expression », affirme en effet L. Zilli dans son introduction à *La Vefve* (voir vol. I, p. 232).

outré, permettent de donner à ce discours plus d'emphase, d'expressivité que celui de l'italien. Et c'est là précisément tout le talent de notre auteur. Par ses expressions imagées, ses métaphores populaires et expressives, ses jeux de mots, ses assonances, ses plaisanteries vulgaires, ses comparaisons ou énumérations, Larivey crée une nouvelle langue comique où la fantaisie verbale donne à son texte toute sa couleur, son originalité et sa gaieté. Il retravaille avec beaucoup de finesse et d'habileté le discours de ses modèles italiens, qui en sort comme vivifiés. Voici d'autres exemples de passages dans lesquels notre auteur procède à des ajouts de son cru :

Dans la pièce des *Escolliers* :

1) Nicolò – *Et io, s'io fussi donna, vorrei piu tosto haver à fare con gli scolari, che primi signori del mondo. scolari eh ? che parole, che creanze, che manière ? (La Cecca, I, 3).*

Nicolas – Quant à moy, si j'estois femme, j'aymerois mieux avoir affaire aux escolliers, qu'aux plus braves et magnifiques courtisans de France. Escolliers, eh, c'est la perle du monde. Quelles paroles douces, quelles bonnes graces, quelles gayes façons ! (*Les Escolliers, I, 3*).

2) Trebbia – *Venga il canchero à chi mai volesse star con altri (La Cecca, II, 4).*

Fremin – Que la clavelée, les avives, le chancre, les escrouelles, et la male peste, puissent estrangler celuy qui veut vivre, affin d'user sa vie au service d'autruy (*Les Escolliers, II, 3*).

3) Luchino – *[...] non vi lasciate morir la lingua in bocca (La Cecca, II, 4).*

Luquain – Mais ne laissez mourir vostre langue en son berceau (*Les Escolliers, II, 3*).

Dans *Le Laquais* :

Flamminio – *Domine avanti, che mi parliate d'altro, vi voglio ricordare ; che io sono uscito di fanciullezza (II, 4).*

Maurice – Monsieur devant qu'entrer plus outre en propos, je vous veux advertir que je ne me mouche plus sur la manche, et ne suis plus enfant (II, 3).

Ici, l'ajout de l'expression proverbiale « se moucher sur la manche » renvoie à une réalité de l'époque de notre auteur, remarque Luigia Zilli¹³⁷. Elle s'oppose au raffinement et au modèle d'élégance prôné à la cour d'Henri III.

Dans *Le Morfondu* (III, 3), Larivey remplace l'italien, plus plat, « *Egli mi pareva tuttavia sentire sgretolarmi una gamba* » (*La Gelosia, III, 6*) par « il m'estoit tousjours advis qu'ils me lardoient les fesses à grands coups de poignard » (III, 3), expression plus pittoresque qui s'éloigne nettement de la simple « jambe qui se brise » de l'italien. De même dans *La Vefve*, le passage suivant « Ce bon Apostre est entré chez Ambroise, qui me faict penser que ce n'est pour esplucher ses cirons » (III, 5) est une adaptation beaucoup plus imagée de

¹³⁷ Voir P. de Larivey, « Le Laquais », in *Théâtre complet*, t. I, *op. cit.*, note 2, p. 131.

l'italien *Ma egli s'arabatta tanto giù nelle stanze di Ambrogio che io non sto senza speranza* (*La Vedova*, III, 10).

Les métaphores guerrières et navales reviennent plusieurs fois dans ces pièces, notamment dans la bouche des jeunes amoureux, des pédants ou des soldats fanfarons, et sont un « lieu commun des tirades amoureuses de la comédie de l'époque. Voir, par exemple, Fr. D'Amboise, *Les Neapolitaines*, III, 13, Odet de Turnèbe, *Les Contens*, III, 2 »¹³⁸. Larivey leur donne parfois plus d'amplitude par rapport au texte italien, à l'instar des *Escolliers*, où *dispregiatrice delle tue forze* (*La Cecca*, I, 2) devient : « O Amour, Dieu que j'adore, fay sentir je te supplie à ceste ingrante, qui mesprise tes forces, et desdaigne marcher soubs tes estendarts » (I, 2).

Luigia Zilli note ainsi que, dans *Les Tromperies*, pour ne citer que cette comédie, « Les métaphores viennent étoffer de leur polysémie le jeu du langage amoureux, en positif comme en négatif. Pour peindre les réactions du jeune homme épris, le langage du serviteur retrouve le lexique traditionnel de la mer en tempête [*à travers lequel il parodie le discours pétrarquisant employé par son maître*] : « ceste bourrasque de vostre desdain passera en une petite halaine, apres laquelle je voy un vent de jalousie se renforcer, qui à vostre grand dommage vous repoussera à ce roc, où vous donnerez à fond, et ferez encores pis » (I, 4). Le registre de la courtisane avide sait créer toutes les nuances. Elle sait déployer l'opposition entre tendresse et dureté : « tes semblables devoient avoir le visage d'aymant pour attirer les cœurs de fer, la main de poix pour prendre toute chose, les parolles de sucre pour amorcer et alaicter les personnes, l'estomac d'albastre, affin qu'il soit beau et sans pitié. Et pour te le dire en un mot elle devoit estre comme les gluaux que jamais les oyseaux ne touchent qu'ils n'y laissent des plumes » (II, 2). Mais elle maîtrise surtout le registre de l'invective vulgaire : « La peste vienne à qui m'a icy amené ce vieil ranceux et poussif, faire caresse à ce glaireux et pourry n'est autre chose sinon embrasser les corps morts, baiser des cailloux, taster des vessies flasques, et flestries, coucher avec des peaux d'un chat mort sans nerfs et sans os, succer un tetin qui n'a point de laict, baveux, puant, recreu, qui est deux heures à t'affuster devant que ton marteau en puisse sonner une » (II, 1) »¹³⁹.

Les métaphores et locutions imagées ne manquent pas non plus chez Amboise. Aussi, dans *Les Neapolitaines*, Gaster déclare-t-il, par exemple : « J'ay l'estomac creux comme une lanterne » (I, 3) ; « il y a plus d'un âne à la foire » (I, 4) ; « j'ay tousjours quinze aunes de boyaux vuides » (II, 2) ; « Il a eu belle vezarde. Comme il joue de l'espée à deux piez ! » (III, 6).

Comparaisons animalières

¹³⁸ P. de Larivey, « Les Escolliers », in *Théâtre complet*, t. II, *op. cit.*, [à paraître], note relative au f. 287v°.

¹³⁹ L. Zilli, « Introduction » aux *Tromperies*, in P. de Larivey, *Théâtre complet*, t. III : *Trois comedies des six dernieres* (*La Constance, Le Fidelle, Les Tromperies*), éd. L. Zilli et C. Lombi, Paris, Garnier [à paraître].

À ce goût pour les métaphores s'ajoute également celui des comparaisons animalières, dont rendent compte *Le Morfondu*¹⁴⁰ et surtout *Les Jaloux*. On n'en compte en effet pas moins de sept dans la scène 6 de l'acte II de cette adaptation des *Gelosi* (II, 6) où elles sont absentes. Voulant retarder son mariage avec Renée, à laquelle son père Jherosme l'a promise contre son gré, Vincent demande à celui-ci la possibilité de voir auparavant la jeune fille, d'autant qu'il a entendu dire les pires choses à son sujet. Voilà une belle excuse qui, nous allons le voir dans le tableau ci-dessous, va permettre à Larivey de renchérir sur son modèle et pousser le trait jusqu'à une caricature grotesque des plus plaisantes :

<i>Les Jaloux</i>	<i>I Gelosi</i>
« Elle a le nez camus comme un chien terrier, et la bouche ridée comme un veil singe qui faict la moue » (II, 6).	« <i>Che ella ha il naso schiacciato forte, e la bocca torta</i> » (II, 6).
« Elle a les levres grosses et enflées, comme un bourgeois d'Étiopie. Elle est edentée, et que ce peu de dents qui luy restent est jaune, chancreux, et tremble comme les marches d'une épinette » (II, 6).	« <i>Che ha le labbra grosse, che è sdentata, e che que' pochi denti, che ha sono grandi, e neri</i> » (II, 6).
« Ils disent qu'elle put comme un vieil bouc, et que ses yeux font plus cire, qu'un getton de mouches à miel » (II, 6).	« <i>Dicono che sente del guercio, né mai trovati senza mal d'occhi</i> » (II, 6).
« Ils disent d'avantage, qu'elle a la couleur verte, rouge, bleue, et changeante, comme la teste d'un coq d'Inde, et qu'elle est manchotte de la main droicte » (II, 6).	« <i>Dicono ancora che elle è di un colore verde, e giallo, e sciancata, e monca della mano destra</i> » (II, 6).
« Et que l'alaine luy put, comme la bouche d'un retraict » (II, 6).	« <i>E che li pute il fiato</i> » (II, 6).

Il est tout à fait possible de retrouver ce genre de comparaison chez Turnèbe ou Amboise. Dans *Les Neapolitaines*, Loys affirme par exemple : « On dit que le sage suit le temps. Ma bourse est aplatie comme une punaise, son apostume est crevée » (II, 8). Lorsqu'il dénonce l'emploi que les femmes de son époque font du fard, Turnèbe fait dire à Eustache que « cela [fard] les rend ridées comme vieil cordouan, ou plutost comme vieilles bottes mal gressées, leur fait tomber les dents, et leur rend l'haleine puante comme un trou punais » (*Les Contens*, II, 2). Celui de Méduse du *Fidelle*, par contre : « fait la chair blanche, vermeille et claire, la conserve délicate, nette et jeune, ne gaste point les dents, et ne fait puyr l'haleine,

¹⁴⁰ Où « vieil singe contrefaict » (I, 1) remplace l'italien « *Lazzerò costì vostro vicino ?* » (*Gelosia*, I, 1) et la réplique « Oy, il en avoit une grande, noire, pointue comme celle d'un vieil bouc » (II, 5) est une adaptation de l'italien « *Ei pare proprio colui che dà l'ambio ai baleni* » (*La Gelosia*, II, 5).

comme fait l'eau de talque calciné, l'euforbe, et l'eau de colombin blanc, dont on usoit jadis » (II, 10)¹⁴¹.

Locutions verbales

Si nous relevons quelques locutions verbales imagées dans la *Lucelle* de Le Jars telles que : « joüer le basteleux » (III, 5) ou « couper broche » (III, 4), de nombreuses expressions populaires abondent en revanche autant chez Larivey que chez Amboise ou Turnèbe. Nous relevons, par exemple, dans *Les Escolliers* : « visiter le royaume des taupes » (I, 3) ; « enseigner l'ours à lire et escrire »¹⁴² (I, 3) ; « tirer les vers du nez » (I, 3) ; « Jetter des pierres dans le jardin »¹⁴³ (II, 5). Nous citerons encore les exemples « avoir assez froid aux dents » (I, 2) et « torcher sa bouche » (I, 1) du *Morfondu*. Dans *Les Tromperies*, elles « foisonnent, en donnant à l'imagerie populaire sa place : “de quel bois faire flesche” (I, 1), “employer le vert et le sec” (I, 1), “mettre martel en teste” (I, 3), “être sous le rasoir” (I, 4), “jouer de quelqu'un à la pelotte” (I, 4), “hausser la creste” (I, 4), “monter sur l'asne” (I, 4), “avoir ou mettre la hart au col” (I, 4), “avoir les parolles de poix ou de glus” (I, 4), etc »¹⁴⁴.

Chez Turnèbe, c'est un véritable feu d'artifice de locutions verbales en tout genre tel que : « faire la jambe de grue » (I, 3) ; « tenir le bec en l'eau » (I, 1) ; « tenir par les cheveux » (I, 3) ; « tenir la queuë de la poisle » (Basile, I, 4) ; « prendre un pain sur la fournée » (I, 4) ; « pousser à la roue » (I, 4) ; « chauffer les pieds à son hoste » (I, 6) ; « donner le fil » (I, 7) ; « monter sur l'ours » (I, 7) ; « prendre l'occasion par le poil (I, 8) ; « jouer de ses outils » (Allusion sexuelle, Nivelet, I, 8) ; « retirer [son] espingle du jeu » (Girard, II, 1) ; « tourner la truye au foin » (Girard, II, 1) ; « avoir une oreille au champs et l'autre à la ville » (Eustache, II, 1) ; « enfile des perles » (Eustache, II, 1) ; « encherir le pain » (Eustache, II, 1) ; « donner martel en teste » (Girard, II, 1) ; « ne pas sçavoir sur quel pied danser » (Eustache, II, 1) ; « qu'il s'en torche hardiment le bec » (Louyse, II, 2), soit : « se torcher le bec » ; « sonner mot » (Françoise, II, 2) ; « ils [...] sentent desja tout leur rost » (Françoise, II, 2) ; « tirer les vers du nez » (Françoise, II, 2) ; « en avoir dans le dos » (Eustache, II, 3) ; « courir à la mort le grand galop » (Françoise, II, 2) ; « mettre sous le pied » (Eustache, II, 6) ; « torcher la bouche » (Basile, II, 8)...

Dans *Les Neapolitaines*, nous trouvons par exemple : « Mettre la plume au vent » (I, 2) ; « chasser les esperons » (III, 6) ; « porter la paste au four » (IV, 3) ; « Ne pas faire compte plus que d'une pomme pourrie » (III, 2) ; « découvrir le pot aux roses » (V, 12) ; « gagner le haut » (III, 2) ; « mener au logis des gens de pied » (III, 2) ; « loger les nuds » (III, 9) ; « servir de couverture » (III, 5) ; « en bailler d'une à qqn. » (II, 1) ; « torcher la bouche » (V, 10)¹⁴⁵.

¹⁴¹ Pour plus d'informations concernant l'évocation des fards dans les pièces de Turnèbe, d'Amboise et de Larivey, voir notre partie sur les transformations d'ordre culturel.

¹⁴² Adaptée de l'italien « *insegnare leggere all'orso* ».

¹⁴³ De l'expression « je m'enhardiray getter quelques pierres en son jardin », qui adapte l'italien « *Io piglierei animo a dir qualche cosa* » dans *La Cecca*.

¹⁴⁴ L. Zilli, « Introduction » aux *Tromperies*, in *op. cit.*, [à paraître].

¹⁴⁵ Nous reviendrons plus loin sur les expressions communes à ces trois auteurs.

Ces expressions renvoient à un savoir ancestral et à une culture populaire propre à une couche sociale moins élevée que nos auteurs ont eu le souci de représenter à travers son parler. Elles vivifient la langue et ajoutent couleur et gaieté aux pièces tout en renforçant plaisamment l'effet de réel.

Grivoiseries

Dès 1579, Larivey accumule, supprime, amplifie, crée de nouvelles expressions (nous le verrons plus loin), pour offrir à son auditoire une langue beaucoup plus vraie et naturelle, qui sonne juste et rend bien compte du monde populaire et bourgeois de son époque, dans laquelle celui-ci peut se reconnaître et s'y divertir. Dans *Les Esprits*, lorsque Severin fait l'état des lieux à la scène 4 de l'acte III, et annonce les dégâts causés par les esprits, il dit qu'ils ont : « Rompu un pot de terre qui servoit à pisser, bruslé une cuiller de bois, le manche d'un ballet et plusieurs busches » (III, 4), alors qu'Aridosio disait juste qu'ils avaient : « *Rott'una pentola, arso una granata e delle legne* ». Par ailleurs, l'introduction des gauloiseries, du style vulgaire, de tournures qui correspondent plus à la France de notre auteur, passe également par le remaniement du texte de son modèle italien. En témoigne tout d'abord la comparaison d'un passage des *Esprits* avec celui de l'*Aridosia* à la fin de l'acte I, puis les autres tirades qui suivent :

Lucido – *Tiberio e Livia, che stanno in letto e fanno le maggio bravate che voi sentissi mai. Lui vuole ammazzar suo padre, s'ei torna di villa ; lei el Ruffo, come e' viene per il resto de' danari. E così, innfuriati, dicono le più belle cose del mondo. Ma vi prometto che si sfurieranno, se fanno a questo modo. Ma venite dentro, chè ogni cosa è in ordine.*

Erminio – *Oh ! Se son in letto, non si voglion e' levare ?* (I, 5).

Frontin – Urbain et Feliciane sont au lit, où ils font bravades ; l'un veut tuer son pere s'il retourne du vilage, et l'autre Ruffin, s'il vient demander de l'argent. Ainsi, remplis de fureur, disent les plus belles choses du monde. Mais entrez dedans, car la viande se gaste.

Fortuné – Mais ta gueulle te gaigne ! Se veullent ils pas lever ? (I, 5).

Nous remarquons ici que Larivey donne naissance à un dialogue beaucoup plus grivois et vulgaire que celui de Lorenzino. Les exemples qui suivent rendent compte du langage populaire et très coloré employé par notre auteur :

Marcantonio – [...] *si darebbe al diavolo* (I, 1).

Hilaire – [...] *il se pendroit* (I, 1).

Marcantonio – *Tu lo faresti prima dire a questa porta* (I, 1).

Hilaire – Vous tirerez plustost de l'huile d'un mur que luy faire dire :
cognoissez vous pas Frontin ? (I, 1).

Lucido – [...] *e lui si è innamorato di costei, la quale non che lui la possa godere, bisogna che con mille rispetti gli parli. Ed ène gusta, fradicio, morto, che alotro non pensa e non parla che de*

Fiammetta (I, 2).

Frontin – Néanmoins il est devenu amoureux d'une qu'on ne peut voir qu'à travers les barreaux d'une cage, comme si c'estoit quelque lynotte (I, 2).

Aridosia – *Oh borsa mia ! che pagherei io d'averti in seno !* (II, 6).

Severin – O ma bourse ! je voudrois qu'il m'eust cousté un bon carolus, et te tenir (II, 5).

Aridosia – *Oh ! Che far saper usar quattro parole !* (III, 4).

Severin – Of ! Qu'il faict bon quelques fois donner du plat de la langue. Je l'ay envoyé aussi content comme si je luy eusse donné ce ruby, que jamais autre que les espritz ne m'eust peu tirer des mains. (III, 4).

Métaphores sexuelles

C'est souvent que les locutions fades et banales du texte italien sont remplacées par des expressions métaphoriques, des métaphores sexuelles ou animalières beaucoup plus plaisantes.

Nous citerons encore ces exemples tirés des *Escolliers* :

Nicolò – [...] *s'ella ci si conducesse* (*La Cecca*, I, 3).

Nicolas – [...] si une fois il peuvent accorder leurs flustes ensemble, elle me benira à jamais (I, 3).

Luchino – [...] *io non mi son mai scordato per Amore, pur qualche volta m'ha sbozonato (non troppo a dentro, di cibarmi, ne anco ho perduto il gusto* (*La Cecca*, I, 3).

Luquain – [...] mais je suis asseuré qu'autrefois j'ay joué à la fossette, neantmoins je n'en ay jamais perdu l'appetit (I, 3).

Lattantio – [...] *queste sono faccende che non si possono correre* (*La Cecca*, II, 7).

Lactance – Ce sont besongnes trop malaisées, et qui ne se jettent pas en un moulle¹⁴⁶ (II, 5).

Dans *La Vefve*, par la réplique de Sainte « combien que je sois petite, je ne laisse pas d'estre creuse » (I, 6), Larivey renchérit sur l'allusion obscène du texte italien : « *Se io sono piccola, stanno bene anchora à me le cose grandi* » (I, 8).

De même, la valence grivoise du texte italien « *tu hai legato le budella con questo diavolo di femina* » (*I Gelosi*, II, 6) est beaucoup plus marquée chez Larivey qui traduit par : « tu as lyé ton boudin avec ceste diablesse de femme » (*Les Jaloux*, II, 6). Le passage du pluriel « *le budella* » (signifiant « les intestins ») au singulier « boudin » est en effet sans équivoque possible.

¹⁴⁶ P. de Larivey, « Les Escolliers », in *Théâtre complet*, t. II, *op. cit.*, [à paraître], note relative au f. 302v°. Elle est précédée de cette métaphore sexuelle ajoutée par Larivey : « il n'y a personne plus empeschée, que qui tient la queue de la pœsle » (II, 7).

Dans *Les Neapolitaines*, on rencontre de plaisantes locutions verbales, comme « jucher sur le poulailler »¹⁴⁷ (II, 8) ou « jouer des couteaux »¹⁴⁸ (II, 8).

L'extrait suivant illustre bien la langue très imagée d'Amboise, qui joue sur le sens figuré de tout un enchaînement de locutions et de métaphores. Ici, en effet, ce ne sont pas moins de sept locutions verbales et proverbiales que l'on rencontre dans les quatre premières phrases de cette réplique de Gaster qui, dans un discours misogyne dénonçant l'insatiabilité de la femme¹⁴⁹, notamment celle des italiennes rusées – il y glisse d'ailleurs une allusion aux Italiens forts habiles dans les affaires –, joue sur les mots et les métaphores sexuelles :

Gaster – Certainement il n'est finesses que de femmes, et ne s'en sauroit-on garder. Ce n'est sans cause que l'on dit que une bonne mule, une bonne chèvre et une bonne femme sont trois bonnes bestes¹⁵⁰. Je m'en rapporte aux jaloux dedans le Romant de la Rose. Fiez-vous-y, et puis y attachez vostre asne, mesmement au ratelier¹⁵¹ de ces Italiennes. Ces louves choisissent le plus laid, et, depuis qu'elles ont une fois passé devant l'huis du paticier¹⁵² et beu leurs hontes¹⁵³, elles franchissent le saut¹⁵⁴, faisant du tout banqueroute à leur honneur¹⁵⁵, et aimeroient mieux n'avoir qu'un œil que¹⁵⁶ se contenter d'un seul amy. Si ces hommes de delà les monts sont fort experimentez au fait de la banque, leurs femmes n'aiment pas

¹⁴⁷D'après M. Chauvet, cette locution verbale se dit d'un homme pour signifier « Avoir une relation charnelle avec une femme ». Voir « Les Neapolitaines », in ATILF/Équipe “Moyen français et français préclassique”, 2004. *Base de lexiques du français préclassique, op. cit.*

¹⁴⁸ O. Guignot rappelle que cette locution peut s'employer, au sens figuré, « dans un contexte érotique, les jambes étant comparées à des couteaux » (voir *ibid.*).

¹⁴⁹ On ne manquera pas de le rapprocher du dialogue de Beatrice et Babilie (*Le Fidelle*), dans lequel les deux femmes disent que leur maîtresse (et la femme en général) devrait avoir plusieurs amants (I, 6).

¹⁵⁰ « Bonne bête » désigne une « Personne fine et rusée, difficile à attraper ». D'après Oudin (*Curiositez*), « c'est une bonne beste » est employée pour « un rusé, un finet, un malicieux ». Ch. Finlay et M. Chauvet notent que l'expression « Je parlerai bien à ses bêtes », qui « semble pourtant familière » et signifie « Je vais lui dire son fait, lui donner de mes nouvelles », « n'est attestée qu'ici ; le sens n'en est donc pas absolument clair, faute d'autres exemples » (voir *ibid.*).

¹⁵¹ L'expression « Attacher son âne au ratelier de qq. » signifie, au sens figuré, « Rester, se fixer auprès de qq. ». « Fr. d'Amboise accommode à sa manière, pour la rendre plus expressive, la locution *attacher son âne*, ou encore *attacher son âne à bonne cheville* ». E. Ammann remarque, au sujet d'« *attacher son âne* » dont le sens est « Rester, demeurer, se fixer (quelque part) », que « La BFPC donne un autre ex. de cette loc. en 1610 (Béroalde de Verville, *Le Moyen de parvenir*, p. 56), également dans un contexte ironique. Di Stefano la donne attestée en 1545 chez Le Maçon, traduit du *Decameron*, sous la forme *attacher son asne à bonne cheville* » (voir *ibid.*).

¹⁵² La locution verbale *Passer devant l'huis du pâtissier* se dit d'une femme pour « Faire sa première expérience sexuelle, perdre son pucelage ». Voir E. Ammann/M. Chauvet, in *ibid.*

¹⁵³ La locution « *Boire ses hontes* » signifie « Avoir perdu tout sentiment de honte ». Voir Ch. Finlay et M. Chauvet, in *ibid.*

¹⁵⁴ La locution figurée « *Franchir le saut* » signifiant « Passer hardiment une difficulté » est « attestée dans FEW depuis Du Bellay. La BFPC fournit un exemple de 1562 (J. Grévin, *Les Esbahis*) et Huguet l'atteste en 1585 chez N. Du Fail, *Contes et Discours d'Eutrapel*. Voir O. Guignot/M. Chauvet, in *ibid.*

¹⁵⁵ La locution figurée *Faire banqueroute à son honneur* est employée, en parlant d'une femme, dans le sens de « Renoncer à la chasteté ». M. Chauvet remarque que « Cette locution, que FEW atteste depuis 1584, se trouve déjà en 1578 dans la BFPC (Lavardin, *La Célestine*, p. 164) » (voir *ibid.*).

¹⁵⁶ La locution « *Aimer mieux n'avoir qu'un oeil que + inf.* » signifie « Préférer perdre un oeil que de + inf. ». Di Stefano la donne attestée chez Chr. De Pisan, *Cent Ballades*, ca 1409-1410, 116, 11 sous la forme : “Mais il est nécessaire pour vostre honneur, car trop mieulx perdre l'ueil vouldroie, que l'amendrir” (voir E. Ammann/M. Chauvet, in *ibid.*).

moins le change¹⁵⁷ [...] je crains qu'il se refroidisse et que ma poudre s'evante¹⁵⁸, et ma pratique en diminue : si forgeray-je quelque expedient, car ou je luy dresseray nouveau party, ou je rabilleray ce qui est gasté (V, 9).

Une grivoiserie mesurée

Cette grivoiserie environnante, bien que très marquée et volontairement mise en avant, reste toutefois mesurée et n'est jamais outrancière. Si Larivey prend un malin plaisir à équivoquer sur le sens figuré d'une métaphore à caractère sexuel ou multiplie les propos grivois – rappelant en cela les énigmes que l'on rencontre à la fin de chacune des histoires des *Facetieuses Nuits* qu'il traduit de Straparola –, cela ne l'empêche pas, en d'autres endroits, de renoncer à traduire les vulgarités de ses modèles italiens et ne jamais en garder les obscénités.

Une particularité que Patrizia De Capitani met en évidence à travers la comparaison du *Laquais* avec le *Ragazzo* de Dolce, dans laquelle, note-t-elle « La censure de Larivey, visant les allusions obscènes, déjà très modérées chez Dolce, s'exerce de manière à peine perceptible. Mais la somme de toutes ces menues interventions finit par altérer sensiblement le ton du texte, qui perd en gaieté et légèreté par rapport à l'original »¹⁵⁹. Comme par exemple cet extrait :

Giacchetto – *Tu vedesti con quale timidezza si stava questo castrone, come mi vide, e che a pena non aveva ardire di parlarmi, non che di toccare (Il Ragazzo, IV, 1).*

Jacquet – *Quand ce mouton m'eut veue, il entra en telle crainte qu'il n'osoit ouvrir la bouche pour me dire un seul mot (Le Laquais, IV, 1).*

Dans son adaptation de *La Vedova*, où l'on rencontre des tournures italiennes parfois vulgaires, Larivey remplace par exemple « *Trentacinque anni sul culo* » (I, 4), plus vulgaire, par « Elle a pour le moins trente cinq ans sur la teste » (I, 3) ; de même « L'amour faict comme le scorpion, il tue en flattant » (I, 3) remplace les propos, plus vulgaires, de Lionardo : « *L'amore fa come il tartuffo, che a' giovani fa gonfiare i nerbi, e a' vecchi trar coregge* » (I, 4). Aussi supprime-t-il tout le discours à caractère sexuel de Rosa sur lequel s'ouvre la scène 3 de l'acte I de *La Vedova*¹⁶⁰, puis remplace-t-il l'exclamation obscène « *Potta del mondo* » (I, 4) du prêtre Amerigo par le juron « vertu saint gris » (I, 3). Le juron « O vert et bleu » du *Fidelle* (II, 3) adapte quant à lui l'exclamation vulgaire « *Oh potta della nostra* de la pièce du *Fedele* » (II, 3).

¹⁵⁷ « Change », au sens figuré [par jeu de mot], signifie « Changement ». Voir O. Guignot/M. Chauvet, in *ibid.*

¹⁵⁸ La locution verbale « *Craindre que sa poudre s'évente* » signifie, au figuré, « Craindre d'être déjoué ». Voir E. Ammann/M. Chauvet, in *ibid.*

¹⁵⁹ Voir P. De Capitani, *Du Spectaculaire à l'intime, un siècle de commedia erudita en Italie et en France (début du XVI^e siècle – milieu du XVII^e siècle)*, Paris, Champion, 2005, p. 256.

¹⁶⁰ Elle déclare : « *al manco chi sta con huomini, e massime con giovani sta sempre tra fiori, e baccelli. e son tanto amorevoli delle cose loro, che vorrebbero ad ogni hora metterti in corpo cioche gl'hanno. Io n'ho serviti tanti à mia di, che io so hora mai, come gl'hanno la natura. Come son'eglino piacevolacci M. Domenedio. mi ricordo, che io stetti gia con un'mugnaio, che non faceva mai altro, che pesarmi, et era fatto si pratico nel trovar la mia tacca, che di botto mi metteva il romano, senza haverlo a bilanciare con le dita. Adesso io sconto i buon bocconi...* » (*La Vedova*, I, 3).

Jurons

Notons qu'à l'image du parler du « menu peuple » de l'époque, les personnages de nos quatre auteurs s'expriment dans un langage qui n'omet pas les jurons. Parmi les plus représentatifs, nous citons :

« Par mon Dieu »¹⁶¹ ; « Par mon ame »¹⁶² dont « par mon anse (/ance) »¹⁶³ ou « par mon asne »¹⁶⁴ sont des altérations ; « par la mort »¹⁶⁵ (début d'un juron pouvant s'achever par « Dieu » – Turnèbe propose l'altération « par la mort bieu »¹⁶⁶) ; « par la mercy Dieu »¹⁶⁷ ; « par le sang »¹⁶⁸ ; « par la croix que voila »¹⁶⁹ ou « par la croix de Dieu »¹⁷⁰ ; « par mon enda »¹⁷¹ ; « par la teste »¹⁷² ; « par le corps » (début d'un juron pouvant s'achever par « bieu » ou « saint Jambon »¹⁷³)¹⁷⁴ ; « par le diable »¹⁷⁵ ; « par la chair de tous les damnez »¹⁷⁶ ; « (Par) Nostre-Dame »¹⁷⁷ ; « Vierge Marie ! »¹⁷⁸ ; « ventre (de) »¹⁷⁹ (début d'un juron qui, dans la *Lucelle*, peut se terminer par « saint Picault »¹⁸⁰, « saint Piert »¹⁸¹ ou par l'altération « bieu » pour Dieu¹⁸²) ; « (par) Saint-Jean »¹⁸³ ; « Saint Gy »¹⁸⁴ ; « vertu saint Picot »¹⁸⁵ ; « Vertugoy

¹⁶¹ *Le Morfondu* (Loys, I, 2) ; *Les Jaloux* (Fierabras, III, 5) ; *Les Tromperies* (Valentin, I, 4).

¹⁶² *Le Morfondu* (Lambert, II, 5 ; Charles, II, 2 ; Philippes, II, 5, III, 2 et III, 6 ; Lambert, III, 3) ; *Les Jaloux* (Magdelaine, I, 2 ; Richard, IV, 2 ; Fierabras, V, 6 ; Zacharie, V, 8) ; *Les Tromperies* (Valentin, IV, 3) ; *Le Fidelle* (Narcisse, III, 9) ; *Les Contens* (Antoine, I, 4 ; Louyse, II, 2 et III, 7 ; Girard, IV, 4).

¹⁶³ *Le Laquais* (Catherine, III, 5 et V, 5) ; *La Vefve* (Guillemette, I, 6) ; *Le Morfondu* (Agnes, IV, 7).

¹⁶⁴ *Le Fidelle* (Narcisse, III, 1). Comme nous le verrons dans notre édition du *Fidelle*, il s'agit d'une adaptation beaucoup moins osée du juron blasphématoire italien *Ma per Dio ch'io te la carico*, qui montre combien notre chanoine est attentif à ne pas entacher de propos licencieux tout ce qui a trait à la religion. « Par mon asne » est un juron atténué par la déformation du mot « âme », explique Huguet qui, dans son *Dictionnaire*, reproduit ce passage de Larivey. Voir également L. Zilli, *Le Laquais*, note 4, p. 161, pour la même altération du mot « âme » dans l'expression « par mon anse » (ou « anse »).

¹⁶⁵ *Les Jaloux* (Fierabras, I, 4).

¹⁶⁶ *Les Contens* (Nivelet, I, 6).

¹⁶⁷ *Les Contens* (Louyse, IV, 6).

¹⁶⁸ *La Lucelle* (Philippin, V, 3) ; *Les Jaloux* (Fierabras, IV, 6).

¹⁶⁹ Sorte de juron qui revient souvent dans les pièces de Larivey (ex. *Le Morfondu*, Agnes, III, 1).

¹⁷⁰ *Le Morfondu* (Agnes, IV, 7).

¹⁷¹ *La Vefve* (Guillemette, I, 6). « Cette exclamation, courante au XVI^e siècle, était employée surtout par les femmes à la place de *par ma foi* », souligne L. Zilli (voir « La Vefve », in *Théâtre complet*, t. I, *op. cit.*, note 2, p. 264). Voir aussi *Les Esprits* (Pasquette, IV, 4) ; *Les Escolliers* (Gillette, III, 4 et IV, 3). Huguet (*Dictionnaire*) en donne plusieurs transcriptions : *enda*, *enenda*, *nanda*, *ennamenda*, *mananda* (pour cette dernière, voir *Le Laquais*, Bellecouleur, IV, 2, in *ibid.*, p. 175). Dans *Le Morfondu*, elle apparaît sous la forme : « m'en enda » (Claire, II, 1).

¹⁷² *La Lucelle* (Philippin, III, 5).

¹⁷³ *Les Jaloux* (Serviteur, V, 6).

¹⁷⁴ Le juron « par le corps de ma barbe » (*Le Fidelle*, Narcisse, II, 3) est probablement introduit par Larivey à partir de l'italien *al corpo della barba mia*.

La pièce des *Tromperies* propose également « par le corps de ma vie » (Adrian, IV, 2).

¹⁷⁵ *Le Laquais* (Maurice, I, 4) ; *La Vefve* (Leonard, V, 6)

¹⁷⁶ *Les Jaloux* (Fierabras, IV, 6).

¹⁷⁷ *Les Contens* (Perrette, III, 9 et Girard, IV, 5) ; *Les Neapolitaines* (Gaster, I, 4).

¹⁷⁸ *Les Contens* (Louyse, III, 7).

¹⁷⁹ *La Lucelle* (Philippin, III, 5) ; *Les Jaloux* (Fierabras, IV, 6)

¹⁸⁰ « Ventre saint Picault » (*La Lucelle*, Philippin, IV, 4).

¹⁸¹ « Ventre saint Piert » (*La Lucelle*, Philippin, III, 3).

¹⁸² « Ventre bieu » (*La Lucelle*, Philippin, IV, 6).

¹⁸³ Dont différentes graphies sont possibles : « Par Saint-Jehan » (*Les Contens*, Louyse, II, 2) ; « Sain(c)t-Jean » (*Les Contens*, Françoise, II, 2, Perrette, III, 9 et IV, 6) ; « Saint Jan » (*Le Morfondu*, Lambert, III, 3).

»¹⁸⁶. Nous mentionnerons encore, parmi les altérations euphémistiques de *vertu de Dieu* ! « par la vertu de Dieu ! » : « (par la) vertubieu »¹⁸⁷ ; « Par la vertu sans jurer Dieu »¹⁸⁸ ; « Vert et bleu »¹⁸⁹, ainsi que l'aphérèse « Tu Dieu »¹⁹⁰. Signalons enfin les exclamations, très souvent employées, « Vray Dieu »¹⁹¹ ; « Bricque »¹⁹² ; « Feste au(x) diable(s) »¹⁹³ ; « Feste-bieu »¹⁹⁴, et imprécations « Tes fiebvres quartaines »¹⁹⁵ ; « (qu')en despit »¹⁹⁶ ou « Miché »¹⁹⁷.

Inutile de préciser que les serviteurs ou les personnages de basse condition sont ceux qui les emploient le plus fréquemment.

Nous remarquons que dans *Les Neapolitaines*, qui semble contenir le moins de jurons, le soldat Dieghos blasphème par trois fois en espagnol : deux fois dans un discours direct (« *Juro Dios !* », I, 3 et « *Voto à dios* », V, 10) et une fois dans un discours rapporté par Gaster : « *Corpo de Dios !* » (III, 6). Gaster blasphème aussi : « Par Nostre-Dame ! » (I, 3).

Parler sans blasphémer

Il importe de préciser que Larivey a mis une attention toute particulière à l'atténuation des jurons blasphématoires autrefois présents dans les comédies italiennes qu'il traduit et adapte. À considérer l'ensemble de son théâtre, nous observons que toutes les fois où ses modèles se laissent aller à certains propos pouvant offenser Dieu, la Vierge Marie, les Saints, ou, de manière générale, touchant à quelque chose de sacré, Larivey supprime ou en altère la portée anticléricale voire blasphématoire¹⁹⁸. Il faut dire que notre chanoine, certainement

¹⁸⁴ Pour « Saint Gilles » (*Le Morfondu*, Agnes, III, 1).

¹⁸⁵ *Les Escolliers* (Luquain, V, 2) ; *Le Morfondu* (Boniface, II, 5, voir note f. 187v°).

¹⁸⁶ *Le Morfondu* (Boniface, III, 6).

¹⁸⁷ *Les Contens* (Rodomont I, 4 ; Nivelet, I, 8) ; *Le Morfondu* (Lambert, I, 3).

¹⁸⁸ *Les Contens* (Saucisson, II, 5).

¹⁸⁹ Exclamation courante au XVI^e siècle qui revient souvent dans les pièces de Larivey. C'est le cas dans *La Vefve* (Gourdin, I, 3) (voir la note relative de L. Zilli, in P. de Larivey, *Théâtre complet*, t. I, *op. cit.*, note 1, p. 254). On la retrouve aussi dans *Les Escolliers* (Nicolas, V, 5) et *Le Fidelle* (Narcisse II, 3).

¹⁹⁰ *Le Morfondu* (Lambert, I, 5 et III, 3).

¹⁹¹ *Les Contens* (Louyse, III, 7) ; *Le Laquais* (Françoise, III, 6 ; Jacquet, IV, 5) ; *La Vefve* (Guillemette, II, 3 ; Bonadventure, IV, 6) ; *Les Esprits* (Severin, II, 3 ; Desire, II, 3) ; *Les Escolliers* (Nicolas, III, 1 ; Luquain, V, 6 ; Nicolas, III, 1) ; *Les Jaloux* (Alfonse, IV, 1) ; *Le Morfondu* (Loys, I, 2 ; Agathe, II, 2 ; Charles, II, 5 ; Lambert, III, 5 ; Boniface, IV, 2 ; Agnes, IV, 5 et IV, 7 – deux occurrences dans cette scène) ; *Le Fidelle* (Blaisine, IV, 11).

¹⁹² *La Vefve* (Guillemette, V, 9). C'est une « exclamation souvent employée par les femmes. On la trouve dans *La Reconnue* de Belleau (I, 2). Chez Larivey, elle revient dans *Le Morfondu* (Agnes, II, 1) et dans *Les Escolliers* (Gillette, II, 5) » remarque L. Zilli (voir P. de Larivey, « La Vefve », in *Théâtre complet*, t. I, *op. cit.*, note 2, p. 353).

¹⁹³ Juron qui revient souvent dans la langue comique de Larivey. Voir *Le Laquais* (Thomas, I, 2) ; *La Vefve* (Robert, III, 6 ; voir *ibid.*, note 1, p. 303) ; *Le Morfondu* (Thomas, I, 2 ; voir P. de Larivey, « Le Morfondu », in *Théâtre complet*, t. II, *op. cit.*, [à paraître], note relative au f. 186r°).

¹⁹⁴ *La Vefve* (Leonard, V, 6, p. 348).

¹⁹⁵ L'expression est employée comme formule de malédiction ou d'imprécation. Voir *Les Contens* (Antoine, III, 9) ; *La Constance* (Elisabeth, IV, 5). Dans *Le Morfondu*, Lazare s'exclame : « Tes ordres fiebvres quartaines » (III, 6).

¹⁹⁶ *La Vefve* (Robert, III, 8) ; *Le Morfondu* (Philippe, II, 4).

¹⁹⁷ *Le Morfondu* (Claire, II, 1). Sorte de juron qui, d'après Hugué, est en général placé dans la bouche d'une femme (*Dictionnaire*).

¹⁹⁸ En ce qui concerne les jurons, nous renvoyons à notre édition du *Fidelle* en appendice.

sensible à de tels débordements en tant qu'homme d'église, s'inscrit par ailleurs parfaitement dans une époque où les nombreux troubles et calamités qui ont touché la France du XVI^e et XVII^e siècle (pestes, famines, guerres de religion, hivers terribles, Fronde...) étaient entre autre mis sur le compte d'une augmentation vraisemblablement considérable des injures et blasphèmes¹⁹⁹ par conséquent sévèrement condamnés par la législation royale, ce depuis Saint Louis, le blasphème étant, rappelle Jean Delumeau, « perçu par les autorités comme un danger redoutable »²⁰⁰. « Il est incontestable, poursuit ce dernier, que dans l'Europe chrétienne des XVI^e et XVII^e siècles le blasphème est considéré comme une véritable menace pour la société tout entière, ce qui explique que les autorités ecclésiastiques et civiles ont, partout et constamment, répété leurs condamnations et leurs sanctions, cette répétition même étant la preuve de la relative inefficacité des mesures prises »²⁰¹. Élisabeth Belmas, qui remarque que les « XVI^e et XVII^e siècles apparaissent ainsi comme des temps forts dans la chasse aux blasphèmes »²⁰², observe, dans un paragraphe intitulé « une législation impitoyable », combien ces sanctions sont très dures : « La lecture de ses ordonnances donne froid dans le dos, dit-elle. [...] Grave péché théologique, le blasphème est réprimé plus sévèrement par les autorités laïques que par les juges ecclésiastiques. De façon paradoxale, mieux vaut tomber dans les rets de l'Inquisition que dans ceux du Roi »²⁰³. Car blasphémer Dieu équivaut à ne pas respecter la souveraineté du roi qui vient de Dieu. Ainsi, « L'Église conseille le transfert ou le remplacement du mot Dieu par les syllabes “di, dié, dienne, bleu”. Au lieu de jurer “par Dieu, mort Dieu, tête Dieu, sang Dieu !”, on emploie “pardy, pardyé, parbleu, morbleu, sang-bleu !” »²⁰⁴.

Lorsqu'elle compare la pièce du *Laquais* de Larivey au *Ragazzo* de Dolce, Luigia Zilli remarque que « C'est surtout au niveau du registre linguistique que la distance entre les deux textes devient importante. Larivey choisit un lexique mi bourgeois mi populaire, plus imagé et plus cru que celui de Dolce. Dans sa pièce, la connaissance passe par les compétences de base – la nourriture et le sexe – et les images viennent de la rude expérience quotidienne. Quelques exemples : « Qu'eusses tu les dents en la gueule aussi grandes afin que tu mourusses de faim » (II, 2) ; « cachant ma dague en ses trippes » (II, 2) ; « il est meschant comme un bœuf » (IV, 1) ; « ce gros mastin à long poil » (IV, 5), etc. Il parsème son texte de proverbes et d'expressions proverbiales qui rattachent étroitement le savoir commun aux compétences immémoriales des ancêtres : « On ne croit point le mal qui ne l'esprouve » (I, 3) ; « Adviene ce qui pourra » (I, 5) ; « Ayde toy, Dieu t'aydera » (I, 1) ; « Avec le temps l'on moissonne » (I,

¹⁹⁹ « En 1528, 3 ans après le désastreux traité de Madrid, François I^{er} attribue au pullulement des blasphèmes « les guerres, pestes et stérilité » qui frappent son « royaume, pays et seigneuries ». Plus la situation est critique, plus les souverains promulgent d'édits » (voir É. Belmas, « La montée des blasphèmes à l'âge moderne du moyen âge au XVII^e siècle », in *Injures et blasphèmes*, éd. J. Delumeau, Paris, Imago, 1989, p. 14).

²⁰⁰ Voir « Présentation » de J. Delumeau, in *ibid.*, pp. 9-10.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 11. É. Belmas note que « La législation de l'époque moderne oscille entre deux tendances répressives : la plus modérée est définie par l'ordonnance de 1510, texte clé repris en 1514, 1546, puis en 1651 et 1666. [...] L'autre tendance législative, plus dure, est représentée par les textes de Charles IX en 1572, d'Henri III en 1581, d'Henri IV en 1594, de Louis XIII en 1617 et 1631 et enfin de Louis XIV en 1681, dernière grande ordonnance promulguée sur le sujet » (*ibid.*, pp. 14-15).

²⁰² *Ibid.*, p. 13.

²⁰³ *Ibid.*, p. 15.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 19.

1) ; etc. Le résultat de ces interventions est une pièce vivante, qui sait se faire le miroir de la société française du dernier quart du XVI^e siècle »²⁰⁵.

Proverbes et maximes

Les proverbes et expressions proverbiales fleurissent dans les comédies des quatre auteurs étudiés, et s'ils ont une fonction purement stylistique, d'ornementation, ou donnent à l'élocution « une saveur de sagesse populaire »²⁰⁶, ils jouent également un rôle très important dans la portée morale et la visée pédagogique de ce nouveau théâtre comique.

Dès l'ouverture de la *Lucelle*, c'est à coup de proverbes et maximes que Bel-acueil met en garde le Baron contre les dangers de l'amour. Ainsi lui rappelle-t-il que : « pour prendre et entrer dans quelque place, premierement la convient sommer, parlementer, faire les approches, la batterie, l'assaut : puis on entre de furie pour avoir jouissance des travaux passez » (I, 1) ; « Amour est maistre des Dieux et des hommes. Il est aveugle, enfant, menteur, dissimulateur, sans foy ny loy. Et a ses traiz plus venimeux que la morsure du Scorpion, qui ne prend guarison que par celuy de qui il a esté endommagé » (I, 1) ; « Aussi dit-on que regarder n'est pas bon, parler est mauvais, et le toucher meschant » (I, 1) ; « Asseurez vous qu'aucun n'en parle mieux, que celuy qui definit l'Amour estre je ne sçay quoy, qui s'engendre je nesçay comment, et s'en va de je ne sçay quelle sorte, comme une chose qui ne se peut enseigner que par dangereuse et perilleuse pratique, en une eschole muette » (I, 1) ; « Car c'est une maxime veritable, Que quiconque veut jouir de la jeunesse, il convient gouverner la vieillesse » (I, 1).

Lucelle, quant à elle, déclare que « Vertu est la vraye source de noblesse » (I, 5), avant d'affirmer plus tard qu'« Amour n'a point de loy. Noblesse vient de vertu » (III, 3). La jeune fille dira encore que « Les recompenses se donnent selon les merites » (II, 2), et enfin que là « Où il n'y a point de faute, il n'y faut aucun pardon » (III, 3). D'autres proverbes ou sentences proverbiales (voire même des citations bibliques) figurent dans le texte, comme « Les femmes [*sont*] tromperesses, et [*il faut*] user de leur amour comme du vin... » (le Baron, IV, 6) ; « Ce que Dieu a conjoint, l'homme ne le peut separer »²⁰⁷ (Cappony, IV, 3) ; « Mais de deux maux il en faut tousjours eslire le moindre » (Cappony, IV, 3) ; « On sçait bien que l'ame estant une fois partie du corps n'y retourne jamais » (Baustruld, V, 5). Philippin cite également cet « ancien proverbe de *Pares cum paribus* » (III, 5) ou « Qui n'a qu'une heure de bien en toute sa vie, il a cela tousjours sur et tant moins » (V, 3).

Le soin dont fait preuve Larivey dans leur traduction montre l'attention toute particulière de l'auteur à leur égard. En témoigne par exemple cette adaptation du *Ragazzo* de Dolce :

Flamminio – *Qui sa che tra la spiga e la mano non s'habbia anchora a metter qualche muro ? (Il Ragazzo, III, 1)*

Maurice – [...] Qui ne scait qu'entre la bouche et le verre souvent le vin tombe à terre ? (*Le Laquais, III, 1*)

²⁰⁵ Voir L. Zilli, « Introduction » au *Laquais*, in P. de Larivey, *Théâtre complet*, t. I, *op. cit.*, pp. 56-57.

²⁰⁶ Voir L. Zilli, « Introduction » à *La Vefve*, in *ibid.*, p. 232.

²⁰⁷ Citation tirée du *Nouveau Testament*, (Évangile selon Mathieu, XIX, 6).

De même dans *La Vefve*, « Tu dis vray depechons donc. Il faut battre le fer tandis qu'il est chaud »²⁰⁸ (III, 3), remplace l'italien « *Cotesto fia meglio, caviamone le mani, ché gli è sera* » (III, 6).

Sans vouloir citer l'ensemble des proverbes ou locutions proverbiales que l'on rencontre dans les pièces de Larivey²⁰⁹, nous pouvons, à titre illustratif, mentionner encore ces quelques exemples tirés de *La Vefve* : « tirer de l'huile d'un mur » (I, 1) ; « On ne peut cueillir la rose sans se picquer » (I, 2) ; « On n'emplit pas de vent le ventre des femmes » (I, 3) ; « Qui fuyt qui l'ayme et suit qui ne le veut aymer, laisse la bonne terre pour semer sur l'areine » (I, 5) ; « Tant plus le poisson est frais plus a de suc et se peut assaisonner en plusieurs sortes » (II, 3) ; « L'amour se manye avec autres bastons que de boys » (III, 6) ; « L'espée ne peut estre engaynée si le fourreau n'est tenu ferme » (III, 6) ; « Moulons tandis que l'eau court » (III, 6) ; « Les filles ressemblent aux pouletz qui s'aprivoisent au grater » (III, 8).

Amboise, qui s'en sert lui aussi largement pour ses *Neapolitaines*, se plaît parfois à les enchaîner ou à faire succéder expressions imagées, proverbes, locutions proverbiale et verbales, comme en témoigne le dernier monologue de Gaster dans lequel nous trouvons : « manger la poule sans faire crier le coq [...] les derniers venus demeurent tousjours les maistres [...] pour un perdu, deux recouvrez. Ce sont pigeons : les uns s'en vont, les autres viennent. Ainsi va le monde ; il faut prendre le temps comme il vient » (V, 11)²¹⁰.

Turnèbe n'est pas en reste, et l'on trouve dans *Les Contens* quantité de proverbes ou expressions proverbiales telles que : « tel maistre tel valet » (I, 3) ; « quand on parle du loup on en voit la queue » (II, 7) ; « L'on dit bien vray que pour faire plaisir on reçoit souvent desplaisir, et pour prester à un mauvais rendre, d'un amy on en fait un ennemy » (III, 1) ; « On dit vray, le chat une fois eschaudé craint l'eau froide » (III, 5) ; « l'amour est aveugle » (III, 9) ; « l'amour ne veut point de compagnon » (I, 4) ; « un amoureux craintif n'eust jamais belle amie » (I, 4) ; « argent faict tout, et qui a de l'argent a belle amie (Nivelet, I, 6) ; « conseille-toy et tu seras conseillé » (I, 7) ; « autant vaut celuy qui tient que celuy qui escorche » (I, 7) ; « il faut battre le fer tandis qu'il est chaud »²¹¹ (II, 1) ; « contre fortune bon cœur » (III, 7 et IV, 3) ; « Il n'est pire eau que celle qui dort » (III, 7).

La pièce des *Contens* ne compte pas moins d'une cinquantaine de proverbes. « Les seuls personnages à ne pas s'en servir sont Geneviefve, Gentilly et Alix ; toutefois ils employent des expressions quasi-proverbiales. Le role de François en contient le plus grand nombre, une vingtaine. Ensuite viennent Antoine (une douzaine), Girard (cinq), Louyse, Basile, Nivelet, Rodomont (quatre chacun), Eustache et Alfonse (deux), Saucisson (une) »²¹².

²⁰⁸ Voir l'estampe n. 29 du premier livre du *Recueil des plus illustres proverbes divisés en trois livres* de J. Lagniet ([s.n], Paris, 1657-1663) de l'annexe n. 6, p. 521.

²⁰⁹ Nous renvoyons pour cela aux tableaux dressés par L. Zilli à la fin de chaque tome du *Théâtre complet* de Larivey auxquels nous avons pris part pour la pièce du *Fidelle*.

²¹⁰ Au sens figuré, « pigeon » désigne un « homme facile à duper ». M. Chauvet remarque que « *Pigeon* est attesté dans ce sens figuré depuis 1488 par TLF (XIII, 358b) mais Fr. d'Amboise joue sans doute ici aussi sur le sens propre du mot : les dupes vont et viennent en se succédant comme les pigeons se posent et s'envolent ». Voir « Les Neapolitaines », in ATILF/Équipe «Moyen français et français préclassique», 2004. *Base de lexiques du français préclassique*, op. cit.

²¹¹ Voir l'estampe n. 29 de l'annexe n. 6, p. 521.

²¹² Voir N. B. Spector, « Introduction », in O. de Turnèbe, *Les Contens*, éd. N. B. Spector, Paris, M. Didier,

Jeux de mots

Enfin, nous ne saurions conclure notre analyse de la langue comique de Larivey et de ses amis sans faire mention des jeux de mots qui l'égayent joyeusement, et dont nous distinguons, chez Larivey, ceux repris de l'italien de ceux inventés par l'auteur.

Lorsqu'un jeu de mots lui semble particulièrement bien réussi, Larivey n'hésite pas à le traduire littéralement. C'est le cas des *Escolliers*, où le jeu sur le sens métaphorique et concret du terme « poulet » vient de *La Cecca* (II, 1)²¹³, ou des *Tromperies*, où celui de l'italien « *sgarbata come la carestia* » (*Inganni*, I, 8) est rendu par cette réplique du Médecin : « ma femme est [...] maigre comme la cherté et l'usure » (I, 3), sans parler de toutes les allusions du texte à partir de « martel » (I, 3 ; II, 1 ; II, 5 ; IV, 5). La réplique de Valère « Si les poissons volent les oyseaux nagent », est un jeu de mots créé sur l'assonance avec la réplique du pédant Lucian : « *Adesdum paucis te volo* » (*Le Laquais*, I, 4). Elle traduit l'italien « *Se i pesci volano, gli uccelli nuotano* » (*Il Ragazzo*, I, 4). On soulignera le talent dont l'auteur fait preuve pour rendre compte des jeux de mots italiens en dépit des limites que lui impose la langue française dans sa traduction. Aussi, Luigia Zilli signale-t-elle que, dans cette réplique de Robert « Feste au diable, c'est assez pour vous donner le martel et à Emee le manche » (*La Vefve*, III, 6), Larivey parvient à garder toute l'ambiguïté sexuelle du jeu de mots du texte italien²¹⁴ (III, 11) en jouant sur deux niveaux de lecture : l'expression figée « donner le martel » signifiant « donner le tourment », et l'allusion sous-tendue à « manche », étant synonyme de « membre viril »²¹⁵. De même, dans *Les Jaloux*, s'il ne peut traduire en jouant sur la même assonance *paganissimo/paga* benissimo du jeu de mots italien (*Inganni*, V, 4), Larivey n'en parvient pas moins à en garder la signification par le jeu sur l'assonance « payen »/« payant » (*Les Jaloux*, V, 2). Dans la pièce du *Fidelle*, le changement du nom des personnages ne permet plus à M. Josse de faire la même remarque que celle du pédant de la pièce italienne au sujet du prénom Panfila : « *Questo nome è introducto da Terentio nell'Andria e è nome del figliuolo di Simone e significa tutto amico, da Pan che significa tutto, e philos, ch'importa amore, ò amicitia, onde se 'l nome è conveniente alla cosa, tu dei esser amica d'ogn'uno* ». Notre auteur trouve néanmoins un jeu de mots tout aussi plaisant pour le prénom Babilie : M. Josse : « Ce nom est fort propre aux femmes qui veullent tousjours babiller comme toy » (*Le Fidelle*, II, 14).

Si, dans ces exemples, le mérite de l'auteur semble se limiter à sa capacité de reproduire plus ou moins fidèlement ou originalement des jeux de mots déjà présents dans le texte italien, ceux de son cru prouvent qu'il n'en est toutefois pas tributaire et témoigne à la fois d'un goût certain pour de tels jeux sur la langue, d'une inventivité et d'une fantaisie qui lui est propre. Cette manière de renchérir sur l'italien, de rendre le texte plus savoureux, figure déjà

1964, p. XLVIII.

²¹³ « Anastase – Il me semble que Paris est conduit à telle misere par ces coureurs et batteurs de pavé, qu'il faut tenir les pouletz sous la cage, encores ne sont ils trop asseurez. Je ne pense point que ce soient escolliers, mais bien des hommes libres, vivans sans loy, et à leur appetit. [...] // Lisette – [...] Et si nous n'avons point de pouletz ? // Anastase – Comme si ceste generation ne faisoit autre mal que desrobber des pouletz » (*Les Escolliers*, II, 1).

²¹⁴ « Forca – *Canchero, questo è un caso da dar à voi martello, e à Livia il manico* » (*La Vedova*, III, 11).

²¹⁵ P. de Larivey, « La Vefve », in *Théâtre complet*, t. I, op. cit., note 2, p. 303.

dans son travail de traduction des *Facétieuses nuits* de Straparole, où les énigmes qu'il propose démontrent déjà la grande supériorité de sa plume.

Par cette réplique de Thomas « J'ay bien affaire s'il se rompt, ou s'il demeure entier », qui adapte l'italien « *Non mi curo io di Cicerone né di Salomone* » (II, 6), Larivey crée un jeu de mots (*Ciceron/s'il se rompt*) avec la réplique précédente du pédant Lucian : « *Absit* le soupçon. Et quand ainsi seroit tu ne le devrois trouver mauvais veu que in *illo tempore* Ciceron a esté ainsi appellé » (*Le Laquais*, II, 3). Dans *Les Esprits*, « en remplaçant l'italien *Sollo, ché ci hanno desinato lui ed Erminio; e ho visto ordinarvi* (III, 5) par le plus incisif « Ceux qui le hantent », Larivey introduit un jeu de mots inédit »²¹⁶. Le jeu de mots dans cette affirmation de Nicolas « [...] Or maintenant que mon Hippolite est logé, et que peut estre il baille une medecine à la medecine, que sçay-je, je veux comme il m'a dict, que Luquain vienne icy, pour, s'il en estoit besoin, le secourir » (*Les Escolliers*, III, 5), de l'invention de Larivey, ne figure pas dans *La Cecca* (III, 5). Dans *Les Jaloux*, au capitaine qui lui demande « Ne crois tu pas que chacun parle de moy ? », Bracquet répond : « Jusques aux cabarets, aux petites ruelles destournées, en la rue des muets on parle de vous », qui adapte ainsi le simple *osterie e chiassi* des *Inganni* (II, 9). Aussi, dans *La Constance*, la réplique d'Elisabeth à Barbe « En fin tu seras tousjours Barbe ou bavarde » (II, 1) remplace l'italien « *Tu sarai sempre la Checca* » (*La Gostanza*, II, 1). Le jeu de mots entre « plumé » et « plumes » de la réplique que Gillette adresse à Constant (« Va, repren des plumes, puis revien vers moy, je n'enseigne point sans salaire », *Les Tromperies*, I, 1) est de l'invention de Larivey. Enfin, dans une réplique de M. Josse du *Fidelle*, en remplaçant le latin « *dilecta animula* » du texte du *Fedele* de Pasqualigo par « ma tres-douce amelette », notre auteur fait un jeu de mots plaisant, « amelette » étant synonyme d'« omelette »²¹⁷ (*Le Fidelle*, IV, 9). Dans *Le Morfondu*, en adaptant l'italien « *aveva paura del gielo a sclazare* » (II, 3) par « le pauvre viellard est bien froid amoureux puis qu'il craint tant estre morfondu » (II, 3), Larivey introduit un jeu de mots qui, note Luigia Zilli, « ajoute une surcharge comique moyennant l'allusion au « froid amoureux ». Cette allusion sera d'ailleurs à nouveau exploitée dans V, 6, par la réflexion de Philippes sur « ces vieux radotez qui cherchent les jeunes femmes »²¹⁸. Notons que Turnèbe joue lui aussi sur le double sens du verbe « se morfondre » dans cette réplique que Françoise adresse à Basile, l'amoureux de Geneviefve : « Allez-vous-en chauffer de par Dieu et de par sa mere. Vous ne faictes que morfondre icy » (*Les Contens*, I, 5).

Cet exemple des *Contens* nous permet de préciser que les comédies de Larivey ne sont pas les seules à trahir le goût certain de leur auteur pour les jeux de mots, caractéristique de cette langue ingénieuse. Turnèbe, nous venons de le voir, s'en amuse aussi. En témoigne cet échange de répliques entre Rodomont et Eustache où un quiproquo est produit par l'assonance *esté/esté* :

Rodomont – J'ay rentendu que vous fustes hier en masque avec Basile. Je
ne me suis autrement enquis en quelle compagnie vous allastes.

²¹⁶ Voir P. de Larivey, « Les Esprits », in *Théâtre complet*, t. I, *op. cit.*, note 1, p. 457.

²¹⁷ Voir note à notre édition critique du *Fidelle* en appendice.

²¹⁸ Voir P. de Larivey, « Le Morfondu », in *Théâtre complet*, t. II, *op. cit.*, note [à paraître], note relative au f. 182v°.

Eustache – Pleust à Dieu que je n'y eusse point esté.
Rodomont – Que parlez-vous d'esté, maintenant qu'il fait si froid ?
Eustache – Rien, rien. Je dis seulement que j'y ay esté (II, 4).

De même Amboise, qui joue par exemple sur le sens littéral et métaphorique de la locution « être de dure digestion » dans cette réplique que Gaster adresse à Dieghos en parlant d'Angélique : « Je le trouverois autrement bien estrange et de dure digestion » (V, 10). Si l'on songe au sens du prénom Gaster, dont nous avons déjà parlé – qui fait notamment allusion au ventre, à l'estomac –, on apprécie le jeu de mot provenant du choix de cette locution qui, dans un sens figuré, signifie « Difficile à accepter »²¹⁹. Ailleurs, l'auteur s'amuse encore probablement à transformer la locution adverbiale « Tôt ou tard » en « tard ou jamais »²²⁰ (III, 13), et joue sur la reprise inversée des termes d'une même locution : « Marchez donc comme moy ; allons en parlant et parlons en allant » (Beta, V, 12).

Dans la *Lucelle*, Louis Le Jars témoigne lui aussi de la même créativité. Citons par exemple la réplique de Cappony, qui dit à Lucelle « Or il n'en faut plus parler, sinon que de luy donner une prebende de l'Abbaie de Vatan » (II, 1), pour annoncer à sa fille qu'il répondra négativement à la demande en mariage du Baron. La locution « donner une Prebende en l'Abbaye de Vatan », attestée par Oudin (*Curiositez*), est une image, « par allusion de Vatan à va t'en » employée pour « chasser une personne, la renvoyer ». C'est encore cette périphrase de Philippin qui, s'adressant au bossu Bonadventure, déclare : « Vous n'avez jamais esté en danger des larrons : parce que vous portez tousjours vostre malle sur voz espaulles » (II, 4). Dans cet extrait du fameux « *intermedium [...] de deux vallets qui se gaussent l'un l'autre* », où Bonadventure se gausse de Philippin, les soi-disant mets énumérés par le bossu ne sont rien d'autre qu'un ensemble de pas de danse (« bransle » ; « volte » ; « passe-pied » ; « courrantes ») associés à des termes et spécialités culinaires :

Bonadventure – Et vien ça, sçay tu bien le chapite des fricassées, comme mettre un bransle de Caën à la saulce d'Allemagne, les bransles de Poitou aux navets de Haubervilliers, des voltes à la composte, le passe-pied de Bretagne en salmigondis, et des courrantes à la dodine. N'es tu point allié ou parent de Maistre Jean l'Ordoux ? N'entends tu point le croque-lardis de Cuisine ? (II, 4).

Il faut croire que la fantaisie verbale de l'auteur fût suffisamment goûtée à l'époque pour que Marcellin Allard (1550-1613) décide de l'intégrer à sa *Gazette françoise*²²¹. Qu'on en juge par cet extrait :

Chantans sans deschanter ceste belle chanson Toscane, *tirintina tirintina, fusse festa ogni matina, ben da bevere ben da mengineare, e poca voglia di lavorare*, expers en l'art des fricassees et au croquelardis de cuisine, comme seroit à mettre les bransles de camp à la saulce d'Allemagne, les bransles de Poitou aux navets d'Aubervilliers, les Canaries au beurre noir, les voltes à la

²¹⁹ Voir O. Guignot et M. Chauvet, « Les Neapolitaines », in ATILF/Équipe «Moyen français et français préclassique», 2004. *Base de lexiques du français préclassique, op. cit.*

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ M. Allard, *La Gazette Françoise*, Paris, Pierre Chevallier, 1605 (voir chap. VIII intitulé : « Le Chasteau au pris, le capitaine gendarme se rejouist avec ses Soldats, et les autres revenans sont repoussez », pp. 71-72). C'est nous qui soulignons.

composte, les courantes à la dodine, et le passe-pied de Bretagne en salmigondy, ayant plus de force aux dents et de sens au cul, que n'eurent jadis l'innaccessible Athlas et l'Invincible Hercule à soustenir le faix du globe en sa rondeur, ainsi qu'ils ont fait preuve, et maintes-fois tesmoigné par plusieurs beaux faicts d'armes aux escarmouches et attaques, d'un grand nombre de poullaliers, je veux dire de cavaliers.²²²

Nous signalerons également le jeu de mots sur l'assonance (Gueux/Queux) qui donne lieu à un quiproquo dans cette même scène entre Philippin et Bonadventure²²³, lequel déclare encore : « Voicy un plaisant Robin, qui a de belles saillies. C'est quelque Jean Lignore : il faut que j'en aie mon passe-temps d'avantage »²²⁴ (II, 4). Nous citerons enfin les néologismes « gigromance », « astrolopance », et « frobetomie » (II, 4), et le jeu, encore une fois, sur les assonances « sublimé »/« sorfumé »²²⁵ (IV, 3) ou « mordondienne »/« mort dondienne »²²⁶ (III, 5).

Parmi les néologismes ou les mots issus de l'association de deux termes (deux noms ou un nom et un verbe) qui agrémentent la langue de nos quatre auteurs, nous citerons : un « Landore »²²⁷ (de « lent » et « dort », *Le Laquais*, IV, 1) ; un « Jean Lignore » (*Lucelle*, IV, 3) ; un « souffle-nues »²²⁸ (Larivey, *La Vefve*, II, 6) ; un « chasse-diables » (Larivey, *Les Esprits*, II, 4) ; un « chasse-marée » (Larivey, *Le Morfondu*, IV, 3) ou « chassemarées » (Larivey, *La Constance*, II, 2) ; un « Chasse-soulcy »²²⁹ (Le Jars, *Lucelle*, I, 2) ; un « chastie fols »²³⁰ (*Les Jaloux*, I, 4) ; un « soufle-cierge » (Le Jars, *Lucelle*, III, 3) ; « croque-lardis » (Le Jars, *Lucelle*, II, 4) ; l'exclamation « Crocque pourtant » (*Le Morfondu*, IV, 5) ; un « passe-partout » (Fr. d'Amboise, *Les Neapolitaines*, III, 6). Etienne Ammann remarque, quant à ce dernier, que le sens figuré « Ce qui permet de lever tous les obstacles » de ce substantif « semble être une innovation de Fr. d'Amboise et ne se trouve nulle part ailleurs »²³¹.

L'introduction de nouveaux mots passe par le modèle italien dont la langue, véritable creuset dans lequel nos quatre auteurs vont puiser, permet au français de s'enrichir et de se

²²² C'est nous qui soulignons.

²²³ Voir notre partie relative au comique de langage.

²²⁴ Les robins étant des gens de la magistrature, on peut voir derrière cette allusion une critique amusante de quelque avocat beau parleur mais ignorant, qui, tels les cicéroniens « passaient pour préférer l'élégance aux rigueurs de la pensée. Alors même qu'ils pouvaient choisir dans la variété de l'héritage antique la diversité des styles, les Italiens, en *dilettanti* superficiels, n'auraient gardé que le plus brillant, préférant toujours l'agrément aux exigences morales, le *delectare* au *docere* » (voir J. Balsamo, *La rencontre des Muses, italianisme et anti-italianisme dans les lettres françaises de la fin du XVI^e siècle*, Genève, Slatkine, 1992, p. 14).

²²⁵ Employé pour désigner le hareng saur.

²²⁶ Espèce de jurement de paysan qui a la même signification que morbleu.

²²⁷ Le simple *vecchio* (IV, 1) du texte italien est ainsi remplacé, note L. Zilli, « par ce mot bien français qui signifie “lâche, paresseux”. D'après un commentateur de l'éd. 1823 de Rabelais, “landore” viendrait de “lent dort” (*Euvres*, t. VI, p. 377). Dans son *Dictionnaire comique*, Le Roux explique le mot de la façon suivante : “*Lendore*. Nom qu'on donne à ces flasques, languissants et fainéans, qui agissent d'une manière nonchalante et qui paraissent toujours dormir” » (voir P. de Larivey, « Le Laquais », in *Théâtre complet*, t. I, *op. cit.*, note 2, p. 170).

²²⁸ D'après L. Zilli, il s'agit d'un « Néologisme inventé par Larivey à partir de l'italien “*soffianugole*” (II, 10), signifiant *gandin* ». Voir P. de Larivey, « La Vefve », in *ibid.*, note 7, p. 285.

²²⁹ Il viendrait de l'italien « *spassamartello* ». Ronsard l'utilise dans *La Franciade*.

²³⁰ « Chastie-fols » dans *Les Tromperies* (IV, 2).

²³¹ Voir E. Ammann et M. Chauvet, « Les Neapolitaines », in ATILF/Équipe “Moyen français et français préclassique”, 2004. *Base de lexiques du français préclassique*, *op. cit.*

renouveler. Ainsi, des expressions calquées de l'italien, comme « Signor siii »²³², « j'ay maintenant autre paille au bec »²³³, « laisser à dire bien »²³⁴, ou « avoir le diable à dos »²³⁵, entrent-elles dans la langue du quotidien et font-elles désormais partie du langage courant. C'est aussi la structure du futur imminent italien *è per fare* que Larivey adapte dans cette réplique de Valère : « N'en ayez poeur, il vous ayme trop, et est pour jouer le meilleur tour du monde à vostre père » (*Le Laquais*, I, 5).

Italianismes²³⁶

Le tableau ci-dessous rend compte de l'influence italienne sur le lexique des pièces étudiées en faisant la liste, non exhaustive, de divers emprunts communs ou non aux auteurs étudiés²³⁷ :

Français	Italien
A sa poste (<i>Le Fidelle</i> , III, 4 ; IV, 5 et V, 8)	<i>A sua posta</i> ²³⁸
Accomoder ²³⁹ (<i>Les Escolliers</i> , I, 2) (s'établir)	<i>Accomodare</i>
Accort ²⁴⁰ (<i>Le Laquais</i> , V, 1 ; <i>La Vefve</i> , II, 5 ; <i>Les Contens</i>) (advisé)	<i>Accorto / accorrigere</i>
Affront (<i>Les Contens</i>)	<i>Affronto</i>
Arsenal (<i>Les Contens</i>)	<i>Arzana</i>
Artichaut (<i>Les Contens</i>)	<i>Articioc(co)</i>
Artisan (<i>Les Neapolitaines</i> , I, 4 ; <i>Les Contens</i>)	<i>Artigiano</i>
Baller (<i>Les Neapolitaines</i> , I, 3 ; <i>Les Contens</i>)	<i>Ballare</i>
Ballet (<i>Les Contens</i>)	<i>Balletto</i>

²³² *Le Laquais*, II, 2.

²³³ *La Vefve*, III, 10. De l'italien « *ho altra paglia in beco* ».

²³⁴ *La Vefve*, II, 12. De l'italien « *lasciar di dir bene* ».

²³⁵ *Le Fidelle* (I, 2). De l'italien « *aver il diavolo adosso* ».

²³⁶ Voir à ce sujet J. Balsamo, *Les Rencontres des Muses. Italianisme et anti-italianisme dans les lettres françaises de la fin du XVI^e siècle*, Genève-Paris, Slatkine, 1992. Voir aussi T. E. Hope, *Lexical borrowing in the Romance languages : a critical study of italianism in French and gallicism in Italian from 1100 to 1900*, 2 vol., New York University Press, 1971. L'ouvrage d'H. Estienne rend également bien compte de ce phénomène de l'époque (H. Estienne, *Deux Dialogues du nouveau langage françois italianizé et autrement desguisé, principalement entre les courtisans de ce temps*, éd. P. Ristelhuber, Paris, Choiseul, 1885).

²³⁷ Pour l'établissement de ce tableau, nous nous sommes servis, entre autres, de la trentaine de termes issus de la langue italienne que N. B. Spector relève dans la seule pièce des *Contens*. Voir N. B. Spector, « Introduction », in O. de Turnèbe, *Les Contens*, éd. N. B. Spector, *op. cit.*, pp. XXXI-XXXIV.

²³⁸ Dans *Le Fidelle*, Larivey traduit parfois cette expression par « c'est tout un » (III, 11), « il en fera ce qu'il voudra » (III, 11). H. Estienne en fait lui-même usage sans intention ironique de sa part.

²³⁹ Dans ses *Deux Dialogues du nouveau langage françois italianizé* (I, p. 136), H. Estienne (cité par Huguet, *Dictionnaire*) ironise longuement sur la diffusion incongrue de ce verbe » (voir P. de Larivey, « Les Escolliers », in *Théâtre complet*, t. II, *op. cit.*, [à paraître], note relative au f. 288v°).

²⁴⁰ L. Zilli a déjà signalé que « le mot “*accort*” avait été utilisé couramment par les poètes de la Pléiade (voir Marty-Laveaux, *La Langue de la Pléiade*, p. 181) » (voir P. de Larivey, « Le Laquais », in *Théâtre complet*, t. I, *op. cit.*, note 2, p. 196).

Baste ²⁴¹ (<i>Les Jaloux</i> , I, 4 ; <i>Les Esprits</i> , I, 3 ; <i>Le Morfondu</i> , I, 5 ; <i>Les Neapolitaines</i> , III, 6 ; <i>Lucelle</i> , IV, 5)	<i>Basta</i>
Bastion (<i>Les Contens</i>)	<i>Bastione</i>
Bataillon (<i>Les Contens</i>)	<i>Battaglione</i>
Bizarre (<i>Les Contens</i>)	<i>Bizzarro</i>
Bon prou luy face (<i>Les Escolliers</i> , III, 4)	<i>Buon pro' le faccia (La Cecca, III, 3)</i>
Bravade ²⁴² (<i>Les Esprits</i> , I, 5 ; <i>Les Contens</i>) (exploits)	<i>Bravata</i>
Brave (<i>Les Neapolitaines</i> , I, 2 ; I, 3 et III, 10 ; <i>Les Contens</i>)	<i>Bravo</i>
Camp (<i>Les Neapolitaines</i> , I, 3 ; <i>Les Contens</i>)	<i>Campo</i>
Caps-d'escadres (<i>Les Jaloux</i> , V, 6)	<i>Capi di squadre</i>
Carnaval (<i>Les Contens</i>)	<i>Carnevale</i>
Carriere (<i>Les Contens</i>)	<i>Carriera</i>
Cassade (<i>Le Laquais</i> , II, 2)	<i>Cacciata</i>
Cervelle ²⁴³ (<i>Le Laquais</i> , II, 3, pp. 118 et 126)	<i>cervello</i>
Chiorne (<i>Les Contens</i>)	<i>Ciurma</i>
Citadin (<i>Lucelle</i> , I, 1 ; <i>Les Contens</i>)	<i>Cittadino</i>
Civete (<i>Les Contens</i>)	<i>Zibetto</i>
Conche (en conche) (<i>Les Escolliers</i> , V, 3) (en ordre)	<i>Concia ou concio</i>
Corporal (Var. de caporal) (<i>Les Contens</i>)	<i>Caporale</i>
Courbette ²⁴⁴ (<i>Les Neapolitaines</i> , I, 4 ; <i>Les Contens</i>)	<i>Corvetta</i>
Devaliser : Dér. de valise (<i>Les Contens</i>)	<i>Valigia</i>
Dolente (<i>Le Fidelle</i> , I, 2)	<i>Dolente</i>
Drapeau : Dér. de drap (<i>Les Contens</i>)	<i>Drappello</i>
Embarrasser (<i>Les Contens</i>)	<i>Imbarrare</i> (de l'esp. <i>embaraza</i>)
Embuscade (<i>Les Contens</i>)	<i>Imboscata</i>

²⁴¹ Cet italianisme est « déjà utilisé par exemple par Ronsard dans le sonnet 5 du *Second Livre des Amours* [...], mais aussi par Jodelle (*Eugène*, vers 1485) (P. de Larivey, « Le Morfondu », in *Théâtre complet*, t. II, *op. cit.*, [à paraître], note relative au f. 178v°).

²⁴² D'après L. Zilli, c'est un « Italianisme pour *exploits*, avec une acception de vantardise. H. Estienne s'en prend à ces habitudes linguistiques et, à propos des nouveaux termes militaires comme *camisade*, *escalade*, *embuscade*, il fait dire à Philausone qu'à la cour, entichée d'italianisme, « on aime fort les mots qui ont ceste terminaison » (*Deux Dialogues*, p. 346) ». Voir P. de Larivey, « Les Esprits », in *Théâtre complet*, t. I, *op. cit.*, note 1, p. 403.

²⁴³ L. Zilli note que « La langue du XVI^e siècle n'utilise couramment ce mot que dans la locution *en cervelle* signifiant *en éveil* » (voir P. de Larivey, « Le Laquais », in *ibid*, note 1, p. 118).

²⁴⁴ Tandis que, pour T. E. Wind, ce mot provient de l'italien, il est, d'après Bloch-Wartburg, qui « voit dans le mot italien un emprunt du fr., 1578 », dérivé du français *courber* (du lat. *curbare*). Voir « Introduction », in O. de Turnèbe, *Les Contens*, éd. N. B. Spector, *op. cit.*, p. XXXII.

Escarpin (<i>Les Contens</i>)	<i>Scarpino</i>
Espinette (<i>Les Contens</i>)	<i>Spinetta</i>
Estoc : du français « stok » (<i>Les Contens</i>)	<i>Stocco</i>
Eventé (<i>La Vefve</i> , V, 10) (étourdi)	<i>Sventato</i>
Felicité (<i>Lucelle</i> , I, 2 et III, 3 ; <i>Le Laquais</i> , III, 6 ; <i>La Vefve</i> , I, 2 et V, 4 ; <i>Les Escolliers</i> , I, 3) (bonheur)	<i>Felicità</i>
Galere (<i>Lucelle</i> , I, 3, III, 5 ; <i>Les Contens</i>)	<i>Galera</i>
Harquebusier (arquebouse) (<i>Les Contens</i>)	<i>Archibugio</i>
Imbroncade ²⁴⁵ (<i>Les Contens</i>)	<i>Imbroccata</i>
Incarnat (<i>Les Contens</i>)	<i>Incarnato</i>
La brassée (<i>Les Esprits</i> , I, 5) (l'amoureuse)	<i>Abbracciata</i>
Laisse moy (<i>Le Laquais</i> , V, 3) (pauvrette que je suis)	<i>Lasse me</i>
Lancepessade (<i>Les Contens</i>)	<i>Lanciaspezzata</i>
Lances spesades ²⁴⁶ (<i>Les Jaloux</i> , V, 6)	
Le peler (<i>La Vefve</i> , I, 4)	<i>Pelare</i>
Licé (<i>Les Contens</i>)	<i>Lisciata (liscio)</i>
Martel (<i>La Vefve</i> , III, 6 ; <i>Lucelle</i> , II, 2 et II, 3 ; <i>Les Neapolitaines</i> , I, 3, II, 3 ; <i>Les Contens</i>)	<i>Martello</i>
Masquarade (<i>Les Contens</i>)	<i>Mascarata,</i> (var. de <i>mascherata</i>)
Masque (<i>Les Contens</i>)	<i>Maschera</i>
Mercadant (<i>Les Contens</i>)	<i>Mercatante</i>
Mousquet (<i>Les Contens</i>)	<i>Moschetto</i>
Moustache (<i>Les Contens</i>)	<i>Mostaccio</i>
Or bien (<i>Lucelle</i> , II, 2 ; <i>Le Laquais</i> , IV, 5) (et bien)	<i>Orbene</i>
Paladin (<i>Les Contens</i>)	<i>Paladino</i>
Patrouille (<i>Les Contens</i>)	<i>Patugglia</i>
Piller (<i>Les Contens</i>)	<i>Pigliare</i>
Poltron (<i>Lucelle</i> , V, 3 ; <i>Le Laquais</i> , II, 2, III, 6, IV, 3 ; <i>La Vefve</i> ,	<i>Poltrone</i>

²⁴⁵ Il est possible que ce soit la première apparition de ce terme dans la langue française.

²⁴⁶ L. Zilli note, au sujet des termes « Caps-d'escadres » et « lances spesades » que c'est la : « Traduction littérale de l'italien « *capi di squadre et lanze spezzate* » (V, 11). Viollet le Duc (*Ancien Théâtre français*, t. X, *Glossaire*) rend le premier mot par « chef d'un parti de soldats, d'un escadron », et le second (enregistré aussi sous les graphies *lanspesade*, *lancepessade*, *anspesade*) par « bas officier d'infanterie ». Quant à H. Estienne (*Deux Dialogues du nouveau langage françois italianisé*, t. I, p. 345), il cite ces mots parmi les italianismes les plus furieux » (voir P. de Larivey, « Les Jaloux », in *Théâtre complet*, t. II, *op. cit.*, [à paraître], note relative au f. 275r°).

III, 8 ; <i>Les Neapolitaines</i> , III, 11 ; <i>Les Contens</i>)	
Rondache (<i>Les Contens</i>)	<i>Rondaccia</i>
Salade (<i>Les Contens</i>)	<i>Celata</i>
Saucisson (<i>Les Contens</i>)	<i>Salsiccione</i>
Signalé (<i>Les Contens</i>)	<i>Segnalato</i>
Senestre (<i>Les Jaloux</i> , II, 5) (gauche)	<i>Sinistro</i>
Soldat (<i>Lucelle</i> , I, 3 et III, 2 ; <i>Les Neapolitaines</i> , I, 3 et I, 4 ; <i>Les Contens</i>)	<i>Soldato</i>
Stitic ²⁴⁷ (<i>Le Laquais</i> , III, 2) (avare, pauvre)	<i>Stitico</i>
Un beau traict (<i>Les Jaloux</i> , IV, 2) (plaisanterie)	<i>Un bel tratto</i>
Vouloir bien (<i>Les Esprits</i> , II, 1) (aimer)	<i>Voler bene</i>

Mais il ne faut pas se méprendre quant à cette influence italienne tout aussi réelle que mesurée. Larivey et ses amis semblent en effet soucieux de limiter le nombre d'emprunts, du moins de les sélectionner sans sombrer dans l'outrance, dans l'exagération d'un langage italianisé tel que le dénonce Henri Estienne dans ses *Dialogues du nouveau langage françois italianisé* (1578)²⁴⁸. Les superlatifs italiens en *-issime*, dont nous avons déjà parlé dans notre partie relative au personnage du pédant, illustrent parfaitement la position de Larivey et de ses amis (Le Jars, Turnèbe et Amboise) quant à cet excès d'italianismes si prisés des courtisans de l'époque. Dans ses *Dialogues du nouveau langage françois italianisé*, Henri Estienne fait dire ironiquement à Philosone que « ces superlatifs sont maintenant fort plaisants aux courtisans, comme sonnans fort bien, et ayant quelque garbe : tellement qu'il vous faudra prendre garde de dire plustost *Doctissime*, que Tresdocte : plustost *Bellissime*, que Tresbeau : plustost *Bonissime*, que Tresbon »²⁴⁹. Absents de la *Lucelle*, des *Contens* ou des *Neapolitaines*, si les superlatifs apparaissent dans *Le Laquais*, *La Constance* ou *Le Fidelle*, c'est parce que Larivey les dénonce en les mettant dans la bouche d'un pédant ou d'un soldat fanfaron. L'étude comparative de la pièce du *Fidelle* avec le *Fedele* de Luigi Pasqualigo révèle que, de manière générale, Larivey tend à ne pas reproduire les superlatifs de la pièce italienne, préférant des formules équivalentes commençant, par exemple, par « très... », ou renonçant tout simplement à les traduire. Les rares fois où ils figurent, c'est dans les propos du pédant, dans ceux de Brisemur, ou encore de Beatrice (une seule occurrence), qui l'emploie pour mieux se moquer du soldat fanfaron²⁵⁰. Pour résumer, et c'est là un trait commun à toutes les pièces de

²⁴⁷ Huguet n'en documente l'usage que par l'utilisation qu'en fait Larivey dans ce passage (voir P. de Larivey, « Le Laquais », in *Théâtre complet*, t. I, *op. cit.*, note 1, p. 142).

²⁴⁸ Voir J. Balsamo, *Les Rencontres des Muses*, *op. cit.*, p. 272.

²⁴⁹ H. Estienne, *op. cit.*, p. 285.

²⁵⁰ À Brisemur qui lui demande « Te semble-il que je ne sois pas brave ? », celle-ci répond, en effet : « Bravissime » (II, 16).

Larivey : l'auteur ne garde les superlatifs que lorsqu'ils sont dits par un pédant (Lucian, *Le Laquais*²⁵¹ ; Fidence, *La Constance*²⁵² ; M. Josse, *Le Fidelle*²⁵³), le soldat fanfaron du *Fidelle*²⁵⁴, ou un serviteur qui se moque de lui (tel Jacquet, dans *Le Laquais*²⁵⁵, ou Beatrice dans *Le Fidelle*²⁵⁶). Enfin, et ce dernier exemple prouve une fois de plus l'aversion qu'il semblait nourrir à l'égard de ce type d'italianisme, dans le prologue du *Fidelle*, il ne rend pas compte du superlatif italien *nobilissima donzella*, qu'il traduit par « noble Damoiselle », de même *sotto bellissimo corpo* devient « sous l'apparence d'un beau corps ».

À l'instar de Larivey, Le Jars, Amboise et Turnèbe rejettent le langage pédantesque de l'école cicéronienne et l'excès d'italianismes des courtisans de l'époque. Pas de superlatifs, ni même de jargon sentencieux spécifique au pédant de Larivey dans leurs comédies. Dans *Les Napolitaines*, « Les italianismes sont rares [...]. Les expressions idiomatiques en langue étrangère sont également rares et ponctuelles »²⁵⁷. Si les superlatifs figurent chez Larivey (*Le Laquais*, *La Constance* ou *Le Fidelle*) c'est, nous l'avons vu, parce qu'ils sont propres au pédant ou au soldat fanfaron, objets des risées. À travers leurs comédies, c'est une nouvelle langue française que nos auteurs s'attachent à proposer. François d'Amboise ne note-t-il pas, dans son prologue des *Neapolitaines*, que l'enfant qu'il voit venir sur scène (Augustin) mérite d'être écouté ?

Il dit assés proprement et parle bon courtisan, pour un homme de sa sorte, car au temps qui court chacun veut prendre un peigne et s'en mesler. Chacun veut ecorcher le Renard.²⁵⁸

S'ils ont une dette vis-à-vis de leurs émules italiens, nos auteurs, et c'est l'un de leurs grands mérites, ont su s'en libérer pour créer une langue comique à la fois fraîche, coulante, « sentant sa vérité », et imagée, vivante, enjouée, dynamique, témoignant d'une grande richesse lexicale. Jeux de mots, grivoiseries, métaphores, locutions imagées et proverbes agrémentent joyeusement ces pièces et donnent à cette nouvelle forme d'expression sa saveur.

Les nombreuses locutions non documentées par les dictionnaires du XVI^e consultés, ou attestées mais dont l'emploi n'est documenté que par des exemples tirés des pièces de Larivey nous autorisent à penser qu'elles sont de l'invention de Larivey. Nous citons ci-dessous quelques exemples illustrant ces deux catégories auxquelles nous en ajouterons une troisième à savoir : les expressions (nouvelles ou pas) communes à Le Jars, Larivey, Amboise et Turnèbe.

²⁵¹ Lucian emploie ainsi les superlatifs : « *carissime* » (I, 4) ; « *ignorantissime* » (II, 3) ; « *dulcissime* » (II, 3) ; « *Reverendissime* » puis, s'adressant à Jacquet : « *Jaquet suavissime* » (IV, 5) ; « *Domine mi collendissime* » (V, 2).

²⁵² Trois occurrences pour le pédant Fidence : « *Libentissime* » (II, 4) ; « *doctissime* » (II, 4) ; « *Rogitas audacissime* » (III, 7).

²⁵³ M. Josse ne l'emploie qu'une seule fois : « *speciosissime e electissime muliercule* » (I, 3).

²⁵⁴ « *Bestialissime* » (II, 16).

²⁵⁵ Jacquet, voulant flatter et se moquer de Lucian, s'adresse à lui en ces termes : « *vostre doctissime et reverendissime seigneurie* » (IV, 5).

²⁵⁶ « *Bravissime* » (II, 16).

²⁵⁷ Voir Fr. d'Amboise « Les Napolitaines », éd. J. Balsamo, in *La Comédie à l'époque d'Henri III. Deuxième série. Vol. 8 (1580-1589)*, Florence, Olschki (« Théâtre français de la Renaissance »), 2017, p. 136.

²⁵⁸ Voir prologue ou avant-jeu des *Neapolitaines*, p. 163.

Expressions que les dictionnaires du XVI^e siècle n'enregistrent pas

- « Tu as fait la belle allée » (*La Vefve*, II, 3), qui adapte l'italien « *Io non ci sarei mai piu tornata* » (*La Vedova*, II, 5), et devrait signifier, d'après Luigia Zilli, « tu as fait un véritable voyage »²⁵⁹.

- « La victoire que j'ay acquise de si longue main » (*La Vefve*, II, 4), adaptation de l'italien « *la vittoria gia per molti anni tenuta* » (*La Vedova*, II, 6), signifiant « depuis si longtemps »²⁶⁰.

- L'expression « bonne piece », de la réplique « Qui est ceste bonne piece qui va desbauchant les maris d'autruy » (*La Vefve*, IV, 6), qui, « Puisqu'elle rend l'euphémisme italien « *buona donna* » (IV, 7) [...] devrait signifier “femme de mauvais aloi” »²⁶¹.

- « Bizet aux choux » (*La Vefve*, II, 6). Absente des dictionnaires de la langue du XVI^e siècle consultés, « la confrontation avec l'italien (“*un brodo poltiglio col cavolo*”, II, 10) permet de suggérer qu'il s'agit d'un potage de choux », affirme Luigia Zilli²⁶².

- « Cet homme en a si grande envye, qu'il meurt sur les pieds » (*Le Morfondu*, V, 6). Luigia Zilli note au sujet de cette locution que « Le passage italien correspondant (“*che non lo può credere*”, V, 13) n'aide pas à l'interpréter. Mais ailleurs [...] Larivey lui fait signifier “qu'il s'évanouit” »²⁶³.

- L'expression « se mettant le cymié sur la teste » (*Le Fidelle*, IV, 1), traduction littérale de l'italien « *si pongono in capo un cimiero* » qui, d'après le *Vocabolario della Crusca*, signifie, au sens figuré, « *avere le corna* » (soit : être cocu)²⁶⁴.

- « Gratter les oreilles à quelqu'un » (*Le Fidelle*, I, 1), traduction littérale de l'italien « *grattare gli orecchi a qualcuno* »²⁶⁵.

Expressions dont l'emploi n'est documenté que par des exemples tirés du théâtre de Larivey

- « [Je] te laisseray conter les chevilles » (*Le Morfondu*, III, 1), où « conter les chevilles » signifie « attendre à la porte », remplace l'italien « *lascierotti rangolare* ». Luigia Zilli dit que « Dans son *Dictionnaire*, Huguet ne fixe l'emploi de cette expression que par des exemples tirés de Larivey »²⁶⁶.

²⁵⁹ Voir P. de Larivey, « La Vefve », in *Théâtre complet*, t. I, *op. cit.*, note 1, p. 272.

²⁶⁰ *Ibid.*, note 1, p. 277.

²⁶¹ *Ibid.*, note 2, p. 332.

²⁶² *Ibid.*, note 4, p. 284.

²⁶³ Voir P. de Larivey, « Le Morfondu », in *Théâtre complet*, t. II, *op. cit.*, [à paraître], note relative au f. 221r^o.

²⁶⁴ Voir la note relative dans notre édition du *Fidelle* en appendice.

²⁶⁵ *Idem.*

²⁶⁶ Voir P. de Larivey, « Le Morfondu », in *Théâtre complet*, t. II, *op. cit.*, [à paraître], note relative au f. 189r^o.

- L'insulte « ord touaillon » de Leger à Agnes (*Le Morfondu*, IV, 5), où « Touaillon » a le sens figuré de « torchon », traduit l'italien « *vecchiaccia* » (*Gelosia*, IV, 9). Cette insulte se rapproche de celle des *Neapolitaines* « ord fessier » (signifiant « sale fessier ») que Beta lance à Gaster (V, 12), dont l'emploi, note Monique Chauvet, « semble propre à Fr. d'Amboise, aucun exemple n'en ayant été trouvé, ni dans la BFPC, ni dans la BTMF »²⁶⁷.

- L'exclamation « Crocque pourtant » du *Morfondu* (IV, 5) est un ajout de Larivey. Huguet (*Dictionnaire*) n'en documente l'emploi que par ce passage.

- L'expression adverbiale « Vous ressemblez la vendange, vous gastez qui vous aproche » (*La Vefve*, II, 5) est une invention de Larivey qui adapte l'italien « *Voi altri, com'è fatta la vendemmia, tutti vi date al denaiaccio* » (II, 9)²⁶⁸.

- D'après Huguet (*Dictionnaire*), l'expression « faictes un pigne » (*Le Morfondu*, I, 4), qui signifie « retirez-vous », est une invention de Larivey²⁶⁹. L'italien disait simplement « *tosto* » (I, 4).

- On peut se demander si Larivey ne serait pas à l'origine du sens « être inquiet, agité » de l'expression « mettre la puce à l'oreille » (*Le Morfondu*, I, 5), qui, note Luigia Zilli, s'imposera au XVII^e siècle sous la forme « mettre la puce à l'oreille », mais qui, jusqu'au XV^e siècle, signifiait « provoquer ou avoir un désir amoureux »²⁷⁰. Elle est la traduction littérale de l'italien « *costui m'ha messo una pulce nell'orecchio* » (I, 5).

- Il est possible que Larivey soit l'introducteur de la locution « ses figes sont trop hautes » en français (*Les Escolliers*, I, 3), qui est une adaptation de l'italien « *Troppo alto sono i fichi* » (I, 3). En effet, d'après Luigia Zilli, « Di Stefano (*Dictionnaire*) tient “les figes sont trop hautes” pour une variante de l'expression proverbiale “les raisins sont trop verts”, tirée de la fable d'Esopé *Le renard et les raisins* (IV, 1). Il faut ajouter que la fable correspondante de Phèdre n'est pas encore connue, car la redécouverte du fabuliste latin n'a lieu qu'en 1596, grâce à P. Pithou (voir *Bibliographie*) »²⁷¹.

- « Transverberé » (*Fidelle*, IV, 11), est la traduction littérale de l'italien « *transverberato* »²⁷².

Expressions probablement de l'invention d'Amboise

²⁶⁷ Voir « Les Neapolitaines », in ATILF/Équipe “Moyen français et français préclassique”, 2004. *Base de lexiques du français préclassique*, op. cit.

²⁶⁸ Voir P. de Larivey, « La Vefve », in *Théâtre complet*, t. I, op. cit., note 2, p. 283.

²⁶⁹ L. Zilli note que « Ch. Nisard (*Curiosités de l'étymologie française*, pp. 86-87), qui cite ce passage de notre auteur, explique que “*Peigne* ou *pigne*, dans le langage des voleurs, signifie *clef*, et *faire un peigne* ou *le peigne*, est prendre la fuite, *prendre la clef des champs*” ». Voir P. de Larivey, « Le Morfondu », in *Théâtre complet*, t. II, op. cit., [à paraître], note relative au f. 175r°.

²⁷⁰ *Ibid.*, note relative au f. 175v°.

²⁷¹ P. de Larivey, « Les Escolliers », in *Théâtre complet*, t. II, op. cit., [à paraître].

²⁷² Voir notre note au *Fidelle*.

- Etienne Amman note, au sujet de la locution verbale « paître l'oiseau de mille mensonges » (Gaster I, 4), signifiant, au figuré, « Prodiguer à qqn des paroles destinées à le séduire et le tromper », que la BFPC n'en fournit pas d'autre exemple. « Cotgrave et Oudin *Curiositez* donnent, dans un sens voisin, paistre de paroles »²⁷³.

- D'après Odile Guignot, à travers la locution figurée « Manier qqn à courbettes et à passades » (Gaster, I, 4)²⁷⁴ signifiant « Faire agir qqn comme l'on veut à l'aide de flatteries », Fr. d'Amboise joue « sur les deux sens de courbette, comme le montre passades en cooccurrence. FEW n'atteste manier une personne à courbettes que depuis 1656 (Oudin) »²⁷⁵. Les deux termes se retrouvent en effet dans la langue équestre.

- La locution verbale « Être à qqn tripes et boudins » (Loys, III, 2)²⁷⁶, qui signifie, au sens figuré « Lui être totalement dévoué », est, d'après Odile Guignot, « attestée dans FEW depuis 1640, Oudin *Curiositez*. Elle n'est pas attestée dans la BFPC avant 1584 »²⁷⁷.

- Odile Guignot note, au sujet de la locution « avoir l'estomac creux », signifiant « avoir l'estomac vide, avoir faim » de la réplique de Gaster « J'ay l'estomac creux comme une lanterne » (III, 3), que « FEW atteste *ventre creux* avec le même sens en 1656 ; la BFPC donne uniquement cet exemple.

- Voyant son maître venir à lui, Loys s'exclame : « Monsieur, si vous demeurez longuement en cest estat, vostre teste gardera bien vos jambes de se moisir dans un boisseau » (III, 4). Au figuré, « Se moisir dans un boisseau » signifie « Rester immobile », remarque Chantal Finlay avant d'ajouter que « cette expression est à rapprocher de deux autres très voisines citées par Huguet s.v. boisseau (avoir les pieds dans un boisseau "rester immobile" illustrée par un exemple de 1579, Larivey, *Le Morfondu*) et s.v. sac (n'avoir pas les piés dans un sac "courir très vite", avec un exemple de 1594, Godard, *Desguisez*) »²⁷⁸.

- D'après Etienne Ammann, le sens figuré « Ce qui permet de lever tous les obstacles » de l'expression « passe-partout » (III, 6)²⁷⁹ : « semble être une innovation de Fr. d'Amboise et ne se trouve nulle part ailleurs »²⁸⁰.

- La locution « Tirer l'échelle après soi » (III, 10)²⁸¹, signifiant « Vouloir priver les autres d'une situation ou d'un avantage dont on a soi-même bénéficié », n'a, note Chantal Finlay, «

²⁷³ Voir « Les Neapolitaines », in ATILF/Équipe «Moyen français et français préclassique», 2004. *Base de lexiques du français préclassique, op. cit.*

²⁷⁴ « Ce pendant que je l'ay entre mes mains, je le manieray de bonne sorte, à courbettes et à passades » (I, 4).

²⁷⁵ « Les Neapolitaines », in ATILF/Équipe «Moyen français et français préclassique», 2004. *Base de lexiques du français préclassique, op. cit.*

²⁷⁶ « Le sieur Camille est tout vostre, ses biens et sa personne, trippes et boudins » (III, 2).

²⁷⁷ « Les Neapolitaines », in ATILF/Équipe «Moyen français et français préclassique», 2004. *Base de lexiques du français préclassique, op. cit.*

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ « Ne porté-je pas mon passe-partout ? » (Dieghos, III, 6).

²⁸⁰ « Les Neapolitaines », in ATILF/Équipe «Moyen français et français préclassique», 2004. *Base de lexiques du français préclassique, op. cit.*

Pas d'attestation antérieure dans BFPC. C'est la seule que donne Di Stefano pour illustrer cette expression. Oudin *Curiositez* l'atteste avec un sens différent : «Estre le plus habile homme dans sa profession»²⁸².

- L'acception du sens « défaire » pour le verbe « découdre » (de la réplique d'Augustin : « Madame veut rompre ou du moins decoudre la pratique de ce poltron Espagnol qu'elle craint », III, 11) « ne semble attestée que depuis la fin du XVI^e s. : deux autres exemples de la même période dans la BFPC (1582, lettre à Loisel dans E. Pasquier, *Lettres familières*, et 1593 R. de Lucinge, *Dialogue du François et du Savoyzien*) ; aussi attestée chez Montaigne (*Essais*, I, 28) et chez Brantôme (voir Huguet) »²⁸³.

- La locution « bailler un canard à moitié à qqn », prononcée par Gaster (monologue, III, 12), signifie « tromper qqn », note Chantal Finlay, qui remarque que « Cet exemple est la plus ancienne attestation donnée par la BFPC. On le retrouve également en 1^{re} attestation dans Huguet, FEW, TLF et Di Stefano »²⁸⁴.

- D'après Monique Chauvet, l'expression de forme proverbiale « On ne doit jamais arrester son navire à une seule ancre » (Gaster, III, 12) « n'a été rencontrée dans aucun dictionnaire ni autre texte : c'est probablement une création de Fr. d'Amboise qui a dû cependant s'inspirer du proverbe ancien répertorié par Erasme, *Adages*, p. 36b : “*duobus ancoris fultus*” »²⁸⁵.

- D'après Monique Chauvet, l'expression « je porte l'eau en la mer » (Marc Aurele, V, 1) « (traduite du latin, cf. Erasme, *Adages*) se trouve dans Godefroy qui l'illustre par ce même exemple de Fr. d'Amboise. Pas d'attestation autre que celle-ci dans la BFPC »²⁸⁶.

- L'expression proverbiale « De bon complant ta vigne plante, de bonne mere prens la fille » (Camille, V, 6), est peut-être créée par Fr. d'Amboise²⁸⁷.

- Etienne Ammann remarque, concernant l'expression « La pierre est jetée » (Camille, V, 6), signifiant « Le sort en est jeté », qu'il s'agit sans doute de « la première attestation de cette locution, relevée dans Huguet et dans TLF »²⁸⁸.

- « Manger la poule sans faire crier le coq », signifiant « Exploiter qqn sans en avoir l'air » qu'emploie Gaster dans son monologue (V, 11), « ne semble attestée qu'ici : seuls Huguet et Di Stefano la citent, avec cet exemple, qui est l'unique attesté dans la BFPC. Fr. d'Amboise

²⁸¹ « Il y en a qui estant montez voudroient bien tirer l'echelle apres eux » (Camille, III, 10).

²⁸² « Les Neapolitaines », in ATILF/Équipe “Moyen français et français préclassique”, 2004. *Base de lexiques du français préclassique*, op. cit.

²⁸³ *Ibidem*.

²⁸⁴ *Ibidem*.

²⁸⁵ *Ibidem*.

²⁸⁶ « Il y en a qui estant montez voudroient bien tirer l'echelle apres eux » (III, 10).

²⁸⁷ Voir O. Guignot, in « Les Neapolitaines », in ATILF/Équipe “Moyen français et français préclassique”, 2004. *Base de lexiques du français préclassique*, op. cit.

²⁸⁸ *Ibidem*.

élargit à sa façon la locution plus ancienne dont Enckell (*Lune*, s. v. *poule*) donne deux exemples ca 1514 et 1550 : *manger la poule* “marauder” », remarque Odile Guignot²⁸⁹.

Expressions (nouvelles ou pas) communes à Larivey, Amboise, Turnèbe

- Odile Guignot affirme, au sujet du substantif « tire-laine » employé par Loys (*Les Neapolitaines*, V, 7) et désignant un « voleur arrachant le manteau », qu'il « est attesté dans FEW depuis Cotgrave 1611 et dans TLF ca 1600. On ne trouve aucun exemple dans la BFPC ou dans la BTMF avant celui-ci »²⁹⁰. Notons que Larivey, qui l'emploiera plus tard avec la même acception sous la forme « tireurs de layne »²⁹¹, utilise en revanche la locution verbale « tirer la laine » dans *Les Jaloux*, dans le sens de « desrober les manteaux de nuit » qu'atteste Oudin (*Curiositez*, p. 294).

- La locution « avoir plus d'affaires que le Legat » des *Neapolitaines* (II, 1), signifiant « être très occupé », est, d'après Monique Chauvet, attestée depuis 1579 chez Larivey²⁹². Nous l'avons en effet retrouvée à la scène 1 de l'acte II des *Esprits* où « Tu as plus d'affaires que le Legat » remplace l'italien « *tu hai molto gran faccende* » (II, 2).

- Pour l'expression « Il ennuie tant à qui attend », employée par Amboise dans *Les Neapolitaines* (II, 3) et signifiant « Le temps paraît si long à celui qui attend », Chantal Finlay note que l'« On rencontre l'expression similaire *qu'il ennuye à qui attend* dans Larivey, *Le Laquais*, 1579 in BFPC »²⁹³.

- La locution « je bats les buissons, et un autre prend les oiseaux » (*Les Jaloux*, II, 2) figure dans *Les Neapolitaines* sous la forme : « J'auray donc batu les buissons, et un autre me viendra arracher d'entre les mains les oisillons » (V, 10, p. 228)²⁹⁴.

- On retrouve l'expression « Il n'y a personne plus empeschée, que qui tient la queue de la pœsle » (*Les Escolliers*, Lactance, II, 5), ajout de Larivey, dans cette réplique du Basile des *Contens* : « Ma sa mere, qui tient la queuë de la poisle, ne veut point ouir parler de moy » (I, 4).

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ *Ibidem*.

²⁹¹ Voir la réplique de Brisemur : « Je vous mettray tous en pieces, et vous hacheray menu comme chair de pasté, assassins, rodeurs de pavé, tireurs de layne, guetteurs de chemins ! » (*Le Fidelle*, IV, 10).

²⁹² « Locution attestée depuis 1579, Larivey, d'après Enckell, *Lune*, s. v. *légat* ». Voir « Les Neapolitaines », in ATILF/Équipe “Moyen français et français préclassique”, 2004. *Base de lexiques du français préclassique*, op. cit.

²⁹³ Voir *ibidem*.

²⁹⁴ Ch. Finlay remarque, au sujet de la locution figurée *Battre les buissons* [Comme variante de l'expression : *L'un bat les buissons et un autre mange les oisillons* pour signifier qu'une action a profité à un autre qu'à son auteur] qu'elle est « Attestée dès l'ancien français (*Eneas* dans T.-L. I, 880 s.v. *batre*), la seconde partie de cette expression est sujette à de nombreuses variantes : v. Huguët, Di Stefano (s.v. *buisson*) et Cotgrave (s.v. *oisillon*) ». Voir *ibidem*.

- « Où il n'y a point de faute, il n'y faut aucun pardon » (*Lucelle*, Lucelle, III, 3) revient dans *Les Contens* sous la forme : « Là où il n'y a point d'offence il n'y faut point de pardon » (Rodomont, IV, 3).

- « C'est une chose bien aysee à l'homme sain, reconforter les malades » (*Le Laquais*, Maurice – amoureux – I, 3). « Il nous est bien aisé de donner conseil aux malades pendant que nous nous portons bien » (*Les Contens*, Basile, I, 4).

- « Cheoir à la renserve » (*Le Fidelle*, III, 1) ; « choir à la renverse » (*Les Contens*, V, 6).

- « Je le tien par le poil » (*Le Morfondu*, I, 2). D'après Luigia Zilli, « « Prendre au poil » signifie « prendre aux cheveux ». Huguet (*Dictionnaire*) cite l'emploi qu'en font Turnèbe (*Les Contens*, III, 3) et Henri IV (passage d'une lettre du 7 nov. 1589) »²⁹⁵.

- « Quand je vy ce coup, et moy de galopper, il ne falloit pas chercher mes pieds en un boisseau » (*Le Morfondu*, III, 3). D'après Luigia Zilli, « L'expression “avoir les pieds en un boisseau” signifiait “être immobile”. Huguet (*Dictionnaire*) signale la variation suivante de l'expression dans *Les Neapolitaines* de Fr. d'Amboise : “vostre teste gardera bien vos jambes de se moisir dans un boisseau” (III, 4) »²⁹⁶.

- « Tirer les vers du nez » (*Les Escolliers*, I, 3 et *Les Contens* de Turnèbe, II, 2).

- Tout comme Dieghos, qui déclare « ce n'est plus pour moy, doresnavant, que le four chauffe » (*Les Neapolitaines*, V, 10), Louyse dira dans *Les Contens* : « ce n'est pas pour luy que le four chauffe » (I, 1). Cette locution érotique est utilisée dans les *Esbahis* (II, 3)²⁹⁷.

- La locution verbale « torcher sa bouche » (*Le Morfondu*, I, 1) revient dans *Les Neapolitaines* (« j'en peux bien torcher ma bouche », Dieghos à Gaster, V, 10) et dans *Les Contens* sous les formes : « si faut-il que [...] Basile s'en torche hardiment la bouche » (Louyse, I, 1) et « se torcher le bec » (Louyse, II, 2).

- L'expression « mettre sous le pied » (*Les Contens*, Eustache, II, 6) figure dans *Le Fidelle* sous la forme : « sera ce que me direz comme s'il estoit mis sous le pied » (Rene, I, 1)

- « Il faut battre le fer tandis qu'il est chaud » (*La Vefve*, III, 3 et *Les Contens*, II, 1).

- L'expression « Faire de la fausse monnoye » utilisée par Larivey dans *Le Morfondu* (II, 4), est une « Image courante dans la langue du XVI^e siècle pour dire le dévouement absolu. Voir Fr. d'Amboise, *Les Neapolitaines*, V, 5: « Ne sçavez-vous pas bien que je voudrois pour vous

²⁹⁵ Voir P. de Larivey, « Le Morfondu », in *Théâtre complet*, t. II, *op. cit.*, [à paraître], note relative au f. 173v^o.

²⁹⁶ *Ibid.*, note relative au f. 193r^o.

²⁹⁷ Voir Fr. d'Amboise « Les Napolitaines », éd. J. Balsamo, in *La Comédie à l'époque d'Henri III. Deuxième série. Vol. 8 (1580-1589)*, *op. cit.*, note 1567, p. 222. Cette expression figure dans les estampes n. 35 et n. 60 du second livre du *Recueil des plus illustres proverbes divisés en trois livres* de J. Lagniet ([s.n], Paris, 1657-1663). Voir annexe n. 6, p. 520 (gravure II, 60).

faire la fausse monnoye?»²⁹⁸. Turnèbe la reprend lui aussi telle quelle dans *Les Contens* (« Ne sçavez-vous pas bien que je voudrois pour vous faire la fausse monnoye ? », Girard à Louyse, V, 5).

- Etienne Ammann remarque que la locution « sentir le rôl » (Gaster , V, 11) est également attestée « dans un sens figuré, en 1584 dans *Les Contens*, comédie d'Odet de Tournebu, p. 48 »²⁹⁹.

- Dans *Le Fidelle*, Larivey reprend l'expression proverbiale « quand on parle du loup on en voit la queue », attestée dans *Les Contens* (Françoise, II, 7), sous sa forme latine: *lupus est in fabula* (M. Josse, I, 3).

Loin d'être exhaustive, cette liste témoigne, outre de l'approximation des études sur la langue de ces auteurs, du travail effectué par ces quatre amis qui, manifestement, partageaient la même vision de la langue française. Aussi, cette analyse a-t-elle eu pour but d'en montrer la réelle proximité ou, du moins, de donner une idée de leur travail sur cette nouvelle langue comique créative et originale. Au final c'est une langue tout à fait savoureuse et d'une grande richesse qu'ils ont su mettre en avant, tirant habilement profit de l'Italie tout en sachant s'en écarter suffisamment pour rendre compte, avec beaucoup de réalisme, du parler de l'époque, renouvelant et enrichissant la langue française à travers un ensemble de locutions imagées, métaphores, d'expressions familières, etc. La comédie devient ainsi le lieu par excellence de l'invention verbale ou de codification littéraire de formes populaires.

Dans sa préface du lexique des *Neapolitaines*, Monique Chauvet note que « le style familier, les nombreuses métaphores et l'abondante phraséologie, présentent un grand intérêt pour l'étude de la langue de cette époque »³⁰⁰. Nous ne pouvons qu'en dire autant de la langue de Turnèbe³⁰¹, de Larivey ou de Louis Le Jars – avec toutefois une petite réserve pour ce dernier, dont la langue tranche un peu plus sur celle des trois autres auteurs étudiés et semble en représenter les prémisses –, dont les pièces témoignent de l'importance accordée à cette nouvelle langue française qu'ils cherchaient à promouvoir. Partageant le même objectif, l'émulation et le recours aux mêmes moyens dont ces auteurs font preuve va permettre à cette nouvelle langue commune de laisser une empreinte plus profonde et de se fixer progressivement.

3.1.3.4. Des personnages enrichis psychologiquement

L'adaptation, sous un tour nouveau et pittoresque, du langage des personnages des pièces

²⁹⁸ P. de Larivey, « Le Morfondu », in *Théâtre complet*, t. II, *op. cit.*, [à paraître].

²⁹⁹ Voir « Les Neapolitaines », in ATILF/Équipe “Moyen français et français préclassique”, 2004. *Base de lexiques du français préclassique*, *op. cit.*

³⁰⁰ Voir l'introduction de M. Chauvet à la base de lexique des *Neapolitaines* (ATILF/Équipe “Moyen français et français préclassique”, 2004. *Base de lexiques du français préclassique*, *op. cit.*).

³⁰¹ Si P. de Capitani (*op. cit.*, p. 145) note que « La langue de Turnèbe frappe par la richesse en expressions proverbiales et idiomatiques et par la variété de son lexique, tiré pour l'essentiel du domaine de la vie quotidienne », nous soulignerons que cela n'est pas moins vrai pour celle de Larivey.

italiennes, permet à Larivey de mieux les caractériser. Notre auteur s’y intéressait d’avantage que ses modèles italiens. C’est pourquoi il les dote, dès 1579, d’une plus grande intériorité et accentue les traits qui les caractérisent. Ainsi, Hilaire (*Les Esprits*) se détache-t-il du Marcantonio italien, comme on peut le constater ici à travers son discours :

Marcantonio – *Mai non ebbe Aridosio la maggio ventura che quando la [sa femme] morì* (I, 1).

Hilaire – [...] jamais mon frère ne fut plus heureux que quand elle eut la terre sur le bec (I, 1).

Marcantonio – [...] *mi risponde che è povero e che non gli può dar la dote* (I, 1).

Hilaire – [...] il me répond tousjours une mesme chanson, qu’il est pauvre et n’a point d’argent pour la marier (I, 1).

Marcantonio – [...] *delle belle e delle ricche non gli mancheranno* (I, 2).

Hilaire – [...] les femmes ne luy manqueront point (I, 2).

Marcantonio devient un Hilaire marié et père de famille « dont le langage familier dénote le bon sens solide et la sympathie humaine, possède cette franchise que les Français du XVI^e siècle aimaient à considérer comme l’une de leurs particularités essentielles »³⁰². Par conséquent, dira encore Freeman, différent de son modèle italien, Hilaire incarne les valeurs d’une bourgeoisie populaire et apparaît moins raffiné que lui. Il s’exprime dans un registre plus vulgaire, parsemé de gauloïseries, et d’expressions qui se retrouvent aussi dans la farce nationale.

Moins cynique que Marcantonio lorsqu’il déclare, en parlant de Fortuné, que « les femmes ne luy manqueront point » s’il décide de se marier, Freeman souligne avec beaucoup de finesse qu’Hilaire serait aussi croyant, à la différence de Marcantonio. Remarque faite après la comparaison de ces deux affirmations, concernant la décision de Marcantonio de prendre « *quel partito che meglio mi parrà* », alors qu’Hilaire lui déclare faire « ce que Dieu me conseillera ». En gagnant en indépendance par rapport à sa source italienne, Hilaire devient un personnage à part entière, au tempérament bien français.

Larivey fait de même avec ses autres personnages. Il les retouche avec beaucoup de soin, et leur donne une plus grande profondeur et complexité de caractère. Il en va ainsi quand Severin offre à souper à M. Josse : Larivey renchérit discrètement sur son modèle en soulignant l’avarice et la naïveté de son personnage par l’annonce de ce menu. Alors qu’Aridosio offrait « *un colombo che ieri tolsi di bocca alla faina, poi sei zacchere e del finocchio. Non vi basta ?* », Severin propose de lui donner « un pigeon qu’hier j’ostay à la foyne, d’un beau petit morceau de lard, jaune comme fil d’or, et d’une demye douzaine de chataignes. Voilà pas qui est gaillard ? » (III, 4). En fait, Larivey choisit de faire parler chacun de ses personnages dans un langage qui lui est propre. Pour Frontin, nous dit Freeman, c’est « une véritable mine de locutions proverbiales et populaires »³⁰³. Pasquette, elle, « tient les propos grossiers des chambrières de la farce, ne reculant pas devant les mots les plus crus et en ajoutant parfois au texte italien ». C’est le cas de cette tirade à la scène 6 de l’acte IV, lorsqu’elle parle des religieuses et dit qu’elles « font un bruit et bourdonnent par ce convent

³⁰² P. de Larivey, *Les Esprits*, éd. M. J. Freeman, Droz, Genève, 1987, p. 35.

³⁰³ *Ibidem*.

qu'il semble que ce soit un jetton de mouches à miel. Mais l'abbesse est plus endiablee que les autres : elle dict qu'elle fera excommunier noir comme la cheminee ». Chez Lorenzino, Mona Pasqua s'exprimait ainsi : « *E fanno un ronizio, un cicalio per quel convento che paion uno sciame di pecchie quand ei gitta. Ma la priora è più indiavolata che l'altre e dice che vuol far scomunicare e maledire* ». Larivey préfère remplacer l'allusion anticléricale du texte original par cette traduction plus imagée qui renvoie à la locution populaire « Le Rammoneur de ma cheminee » que l'on retrouve dans la farce du *Rammoneur de cheminées* « qui est un tissu d'équivoques sur cette expression grivoise courante »³⁰⁴. Nous pouvons voir en cette allusion « noir comme la cheminee » qu'évoque Pasquette un reste de farce et de grivoiserie. Tout comme nous le remarquons avec ce dialogue entre Pasquette et Fortuné, à la scène 4 de l'acte IV :

Fortuné – Ne parle point d'Apoline qu'en toute reverence ! Mais qui diable seroit amoureux de toy, si ce n'estoit le bourreau ?
 Pasquette – Quel bourreau ? Faictes vostre compte que j'ay aussi bien un ect. qu'une autre (IV, 4).

Pasquette illustre merveilleusement la langue farcesque et populaire du XVI^e siècle. Pour terminer par un dernier exemple, dans cette scène où valets et servantes tiennent des propos orduriers et où la domestique déclare qu'on l'a dupée et qu'elle a retrouvé un garçon dans son lit, le « *E pure e maschio* » de Lorenzino est âprement explicité avec Larivey en : « Toutefois il est masle, car j'ay tenu son paquet ». Quant à Ruffin, il s'explique assez souvent en argot parisien. Ainsi déclare-t-il à la scène 5 de l'acte III : « Allez, fiez vous desormais aux personnes ! Je ne le feray de ma vie : il n'est que de tenir son asne par le chevestre. Mais, quant à cecy, j'en suis autant asseuré que si j'avois gaiges ; il est vray que j'en seray payé sur le tard ». Ou bien encore : « Ainsi, s'estant retiré, a espié quand je suis sorty de mon logis, pour y entrer comme il a faict, où, trouvant ma galande qui faisoit gentiment son paquect (sans oublier ma bourse !), l'a emmenee avec mon plus beau et meilleur [...] je croy que je l'ay faché tellement que, se retournant devers moy, il m'a donné tant de coups de poings et de pieds qu'il m'a faict la teste plus molle que paste, et pense qu'il m'a rompu les costes » (III, 5). Nous voyons donc bien qu'au lieu d'effectuer la traduction pure et simple de la pièce de Lorenzino, Larivey s'attache à repenser son texte et lui apporte tous les changements qui s'accordent avec la nouvelle vision qu'il veut donner à sa comédie.

De manière générale, nous pouvons dire que la scatologie apparaît de manière très modérée dans les six premières comédies de Larivey. Toutefois, celles-ci gagnent de l'importance dans *Gl'Inganni* de Secchi³⁰⁵. Voici l'exemple qui illustre cette affirmation et que nous comparerons à son adaptation française dans *Les Tromperies*, lorsque la courtisane parle du vieux Médecin qu'elle séduit par ruse et sous les conseils de sa mère, mais il la répugne :

Dorotea – *Sì, sì, gracchia pure, correte su dietro al bel giovine, che ti venga l'anguinaglia, che t'accuori, guardapiscio e rugastronzi,*

³⁰⁴ Voir *Recueil de farces françaises inédites du XV^e siècle*, éd. Gustave Cohen, Cambridge (Mass.), 1949, pp. 235-241 cité par Freeman in, *ibid.*, note 52, p. 161.

³⁰⁵ P. De Capitani, *op. cit.*, p. 284.

ecco il diavolo che viene (II, 2).

Dorothée – Ouy, ouy, crie tout ton saoul ! Courez après ce beau muguet.
Que la bosse te vienne, hume-urine ! ronge-estron ! Voicy le
diable qui vient (II, 1).

Le vieux Médecin est souvent prétexte à l'épanchement de propos ordurieux de la part de Dorothée dans cette comédie. Mais le Capitaine fanfaron qu'elle trompe également ne reçoit pas moins d'injures, comme nous pouvons le constater ici, dans cet extrait de la comédie italienne :

Dorotea – *Levatevi di qui, puzzolente merdoso, se non ch'io farò talmente
che vi ricordarete sempre di questo loco, di questo giorno, di me,
vigliacco asino !* (IV, 10).

Bien que cette scène soit supprimée par Larivey, nous trouvons malgré tout dans cette seule et même pièce assez de propos déplacés et d'une bassesse significative, et ce jusqu'à la scène finale où la femme du médecin apprend comment son mari l'a trompée :

La Femme – Voilà, le meschant alloit tous les jours soupper chez Gautier,
chez Martin, avec cestui-cy, avec cestui-là, pour mieux lescher le
cul à sa vilaine.

[...]

La Femme – O moy malheureuse ! combien l'ay-je dorelotté la nuit
pensant qu'il eust employé toute la journée à visiter des malades
[...] et qu'à ceste cause il fust lassé, et qu'il avoit besoin de repos
[...] : mais c'estoit pour s'estre trop travaillé és jardins d'autruy
laissant celuy de sa maison en friche.

[...]

La Femme – Tu ne te trompes pas, non, debout amoureux transi, glaireaux,
morveux, debout puant, en la maison.

[...]

La Femme – Conte un peu bel estron, comme l'halaine de ta femme put.
C'est à toy qu'elle put chancreux, plus qu'un sepulchre ouvert,
l'halaine me put viel pouïacre, tu en as menty, viel radotté ! ... (V,
10).

Voici un autre exemple de discours grivois bien imagé tiré de *La Constance*. Fidence, maugréant car Blaise l'a réveillé, déclare en effet :

Fidence – [...] Mais que dis-je ? Tu ne me romps pas mon somme
seulement, ainçois tu apportes un grand empeschement à mes
lucubrations.

Blaise – Mais plustos culubrations, sçavoir est à vos pets et vesces, qui
vont coulevrinant comme petits coulevreaux... (I, 1).

La grivoiserie est en fait préférée à la scatologie qui est « une ressource peu comique et en décalage avec le climat général de légèreté qui caractérise la *commedia erudita* »³⁰⁶. C'est ce qui explique la faible présence de cette dernière, puisque dans les pièces de notre chanoine elle ne s'illustre qu'à travers quelques exemples épars. Au contraire, très courante dans les farces et bien représentée dans les comédies du XVI^e siècle, l'obscénité domine largement,

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 285.

étant « depuis toujours la ressource principale du rire »³⁰⁷. La reprise de ces quelques passages prouve bien sa faveur auprès des auteurs de comédies qui semblent parfois même la privilégier par rapport à d'autres ressources comiques. Et si nous nous demandons s'il y a « du côté des dramaturges du XVI^e siècle une forme d'insistance sur l'obscène », nous remarquons que « son emploi est soumis à des restrictions »³⁰⁸. Ainsi, ce sont surtout les valets, chambrières, personnages de basse condition qui débitent avec plus de facilité un langage si peu édifiant, « et leur effet est contrebalancé par la présence d'autres manières d'évoquer le sexe moins directes et moins brutales. Si les dramaturges italiens peuvent tout compte fait, quoique rarement, évoquer des situations un peu choquantes sur le plan de la morale et du bon goût, ce n'en est pas le cas pour Larivey. Ce dernier tend en effet à supprimer ce type de situation »³⁰⁹. En réponse à la question précédemment posée, nous pouvons conclure en affirmant, à l'instar de Patrizia De Capitani, qu'« il ne nous a pas paru que dans les comédies du XVI^e siècle il y ait une complaisance particulière à l'égard de l'obscénité, car les dramaturges n'y recourent qu'à bon escient, pour pimenter une situation par des propos piquants »³¹⁰. Ajoutons que si la prose de Larivey rend compte de la réalité du parler populaire, sans toutefois sombrer dans l'obscène, les vulgarités n'en sont pas pour autant évacuées des milieux plus élevés³¹¹. En regard de cette analyse sur la langue comique de notre auteur, nous ne pouvons que saluer tous ses efforts pour recréer un nouveau langage comique à partir de ses sources. Certes, les pièces de 1579 sont peut-être plus représentatives de ce travail effectué que celles de 1611, dans lesquelles il traduit souvent mot à mot le texte italien. Mais cela n'enlève rien aux saveurs de toutes les trouvailles géniales des dernières pièces, à toute la richesse de son parlé imagé et typiquement français et à toute la réflexion préalable sur la langue que l'on ressent à la lecture de ses œuvres en général³¹². Et si Madeleine Lazard reproche aux auteurs comiques du XVI^e siècle de n'avoir « pas réussi à trouver le style de la comédie », mettant toutefois à part Larivey et Turnèbe, qui « réussissent à donner constamment au dialogue une allure naturelle et dégagée et à lui prêter un rythme de théâtre »³¹³, nous rappellerons les propos de Giovanni Dotoli, lequel explique que les talents de Larivey, de Turnèbe ou Grévin auraient mérité de briller parmi les plus célèbres comédies du XVII^e siècle, la valeur d'un texte ne se mesurant pas à son succès³¹⁴.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 282.

³⁰⁸ *Ibidem.*

³⁰⁹ *Ibidem.*

³¹⁰ *Ibid.*, pp. 285-286.

³¹¹ Nous renvoyons à l'article d'Y. Bellenger intitulé « Facétie et obscénité dans la poésie après 1550. Discussion », in *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n°7, 1977. Facétie et littérature facétieuse à l'époque de la Renaissance. Actes du colloque de Goutelas 29 septembre — 1^{er} octobre 1977, sous la direction de V. L. Saulnier, pp. 97-103.

³¹² P. De Capitani reconnaît également « l'effort du traducteur pour rendre les nombreux proverbes et sentences en rime figurant dans les *Inganni*. Larivey, maître dans le maniement de la prose, dit-elle, se révèle aussi un versificateur honnête, très attentif à la transposition des contenus du texte italien à l'intérieur de la structure du vers français ». Voir *op. cit.*, pp. 151-152.

³¹³ M. Lazard, *La Comédie humaniste au XVI^e siècle et ses personnages*, Paris, PUF, 1978, pp. 437-438.

³¹⁴ G. Dotoli, « Teorie e pratiche del verosimile comico », in *Saggi e Ricerche sul teatro francese del cinquecento*, Leo S. Olschki, 1985, p. 38.

Odet de Turnèbe, qui partage la même fantaisie verbale que Larivey tout en évitant, comme lui, la scatologie, s'attache également à donner une certaine épaisseur à l'intériorité de ses personnages. Il a su trouver le langage juste, la tonalité parfaite pour caractériser chacun d'eux et leur donner une identité propre. Cette nuance dans la peinture du trait, Turnèbe l'avait en effet bien comprise. Aussi Robert Aulotte note-t-il la précision avec laquelle Turnèbe rend compte de la réalité contrastée à travers la peinture de ses personnages qui n'offrent pas qu'une facette de leur caractère, mais qui, au contraire, illustrent la complexité humaine. S'il mentionne à ce titre Eustache en tant que « création originale » de Turnèbe, Aulotte explicite son propos en ajoutant que, sous la plume du dramaturge, « Rodomont n'est plus simplement le conventionnel fanfaron fantoche, souvent détesté, toujours ridicule, que bat son valet, que grugent les courtisanes, qui se vante non seulement d'hyperboliques exploits guerriers ou de mirifiques conquêtes amoureuses, mais qui se targue de "gestes" extravagants. Turnèbe l'a voulu moins exagérément risible que le Capitaine des *Tromperies* de Larivey. [...] De même l'amour sincère de Basile pour Geneviefve l'exonère [*Basile*], en partie, du blâme qui s'attache au personnage traditionnel du sensuel et brutal séducteur »³¹⁵. Autre exemple, celui de Louyse qui, toujours d'après Aulotte, se voit attribuer chez Turnèbe le « rôle d'obstacle, d'habitude dévolu au père ». Cette nouveauté est une des « harmoniques » supplémentaires du personnage dont l'autorité est, par ailleurs, contrebalancée par l'amour qu'elle porte à sa fille, comme le note Aulotte, conluant ce point sur les personnages de Turnèbe en écrivant : « Nous avons vu, en étudiant tous les personnages, quel soin Turnèbe avait mis à les caractériser par leur conduite, par leurs paroles, par les attitudes qu'ils ont ou qui leur sont prêtées [...]. Avec *Les Contens*, Turnèbe a créé, en France, la comédie de caractère. Sans, pour autant, sacrifier les éléments proprement dramatiques de la pièce, qui est aussi une comédie d'intrigue »³¹⁶.

Cet enrichissement psychologique des personnages passe par l'attention accordée aux émotions, celles-ci pouvant naturellement être décrites par les personnages eux-mêmes dans les monologues. Parmi les nombreuses fonctions du monologue, celle qui permet l'accès aux pensées des personnages est de type informative³¹⁷. Dans les pièces de 1579 de Larivey, les personnages, nous l'avons vu, jouissent d'une certaine caractérisation psychologique qui les rend réalistes. Les épreuves qu'ils traversent sont parfois l'occasion pour eux de trahir leurs émotions ou de suggérer leurs états d'âmes dans des mouvements lyriques aux accents plaintifs qui sont, la plupart du temps, exprimés dans des monologues. Ce genre d'épanchements lyriques, typique de la plainte amoureuse à tendance pétrarquaisante, se retrouve par exemple dans *Le Laquais* ou *Le Morfondu*. Dans *Le Laquais*, on peut lire cette forme d'expression du sentiment amoureux et la souffrance de Maurice en proie à la crainte qu'un événement fâcheux vienne nuire à son projet de jouir enfin de sa Marie, lorsqu'il invoque la déesse de la nuit par une prière lyrique où il crie son désespoir. C'est celui de

³¹⁵ R. Aulotte, *La Comédie française de la Renaissance et son chef-d'œuvre « Les Contens » d'Odet de Turnèbe*, Paris, CDU-SEDES, 1984, pp. 121-122.

³¹⁶ *Ibidem*.

³¹⁷ Le monologue, explique R. Aulotte, permet d'informer (sur ce qu'il s'est ou sur ce qu'il va se passer ou bien donne des explications, des éclaircissements sur telle ou telle situation ou personnage) ; d'attendre ou d'interrompre, ou encore de faire rire (quand un personnage met en évidence les défauts d'un autre personnage – voir partie relative au comique de caractère). Voir R. Aulotte, *op. cit.*, pp. 72-74.

l'attente sans fin, incertaine, du jeune amoureux: « O Nuict que j'ay tant desirée! Nuict qui m'es plus luisante et claire que le plus beau jour des plus beaux jours! [...] Mais [...] qui me donne cette assurance?... » (III, 1). Cette « formule chère à l'Arétin dans sa “*Cortigiana : O beatissima notte a me più cara che tutti i felici giorni*” (V, 13) »³¹⁸ figure encore dans *Le Morfondu* : « O nuict, douce nuict, hélas quand sera ce que tu me seras plus claire et belle que le plus beau jour de tous les plus beaux jours ! » (I, 2). La pièce des *Escolliers* s'intéresse elle aussi à la peinture psychologique des personnages. Par exemple, dès la scène 2 de l'acte I, Nicolas exprime le dilemme auquel il est confronté et apparaît réellement tourmenté. Le vieillard Anastase fait lui aussi part de ses préoccupations à travers cette réplique : « Mon Dieu, mon Dieu! de quel ennuy pense je estre tourmenté un bon et pauvre pere de famille, qui ayant (comme j'en cognois assez) deux ou trois filles à marier, ne les peut pourveoir sans grandement s'incommoder » (II, 1). Ce genre de plainte, typique de l'époque³¹⁹ est aussi celle de Girard, qui dans *Les Contens* se montre soucieux de l'avenir de son fils (II, 2). Le Severin des *Esprits* crie lui aussi son désespoir lorsqu'il découvre qu'on lui a volé sa bourse, de même Symeon (*Le Laquais*) qui, après avoir découvert qu'il a été trahi par son fils, sa fille, sa servante et le maquereau Thomas, se lamente, dans un monologue (V, 1). Si les nombreuses interrogations du personnage montrent sa confusion, celle-ci n'est toutefois pas clairement exprimée. Pas plus que ne le sont les sentiments des jeunes amoureux que les plaintes lyriques, dont nous avons vu quelques exemples, ne trahissent qu'implicitement.

On ne saurait conclure sans souligner le véritable effort réalisé par Amboise dans la peinture des caractères. Dans *Les Neapolitaines*, où le travestissement est absent, l'auteur se concentre davantage sur l'intériorité des personnages. Les ruses ne sont plus du côté du ressort du déguisement (comme chez Larivey ou Turnèbe): les personnages arrivent à leurs fins par d'habiles manipulations psychologiques et/ou rhétoriques³²⁰, par des mises en scènes ou mensonges³²¹ dont les nombreux monologues rendent compte³²². Bien qu'ils ne livrent pas directement et explicitement les états d'âme des personnages, ils permettent néanmoins d'accéder aux véritables pensées et aux mobiles qui animent les personnages. C'est le cas de Gaster ou de Camille³²³, qui communiquent leurs plans et renseignent sur leurs dessins les plus pervers.

Si les premières comédies de Larivey ainsi que celles d'Amboise et de Turnèbe témoignent d'un intérêt certain pour la peinture psychologique des personnages, qu'elles précisent et affinent, cette représentation de l'intériorité n'atteint pas encore les profondeurs des trois

³¹⁸ Voir P. de Larivey, « Le Morfondu », in *Théâtre complet*, t. II, *op. cit.*, [à paraître].

³¹⁹ L. Zilli donne l'exemple du vieillard dans *La Comédie du Sacrifice* (voir P. de Larivey, « Le Laquais », in *Théâtre complet*, t. I, *op. cit.*, note 1, p. 196).

³²⁰ Voir les syllogismes dont use le pédant Lucian afin de se faire passer pour le prêtre que cherche Bellecouleur et lui soutirer des informations (*Le Laquais*, IV, 4).

³²¹ Par exemple, lorsqu'Angélique prend congé de Dieghos prétextant devoir écrire « une despesche à Naples pour quelques biens d'importance » et qu'elle emploiera le reste de la journée ainsi que « la plus grand part de la nuict » à la rédaction de lettres, car elle compte, avec sa fille Virginie, envoyer des nouvelles à « plusieurs parens et amis » (III, 8).

³²² Pas moins de 18 monologues sur les 41 scènes de la pièce. Celui de Camille (III, 13) est exemplaire.

³²³ Respectivement I, 4 et III, 13.

dernières pièces de Larivey que nous rapprocherons de la *Lucelle* de Louis Le Jars dans notre partie consacrée à cet effet³²⁴.

³²⁴ Voir la partie intitulée : les personnages enrichis psychologiquement.

3.2. Comique qui repose sur le traitement des personnages

Si Larivey regarde avec tant d'insistance du côté de la *commedia erudita* de ses émules italiens, c'est qu'il a bien compris qu'elle représentait une source intéressante pour la constitution, l'évolution et l'enrichissement de la comédie régulière fleurissant en France, autrement dit, qu'elle lui permettait d'offrir de l'inédit, notamment en remettant sur le devant de la scène des personnages qui n'avaient que trop peu retenu l'attention des auteurs français du XVI^e siècle, à l'exemple du soldat fanfaron. Hormis la mise en évidence de ces personnages, connus mais jusqu'alors peu présents, voire ignorés, se distinguent parmi les nouvelles figures développées par le théâtre italien et reprises par Larivey, celles du *ragazzo*, de la *mezzana*, du vieillard, ou encore du pédant. L'introduction de ces figures est d'autant plus justifiée que ces personnages sont tous porteurs d'un comique assuré répondant ainsi à l'un des objectifs majeurs de notre auteur, c'est-à-dire enrichir la scène française et l'égayer joyeusement. Avec sa galerie élargie de personnages et sa manière de les caractériser, la *commedia erudita* proposait en effet non seulement de nouveaux éléments comiques, mais offrait également une peinture plus fidèle de la vie. Comme le dit Madeleine Lazard, « quand l'influence de l'Italie devient déterminante, elle s'exerce à travers les personnages repris de la comédie antique, types professionnels, fanfarons, pédants, entremetteuses, et types familiaux, époux, parents, enfants, qui incarnent un travers caractéristique de la nature humaine plus que d'une condition »³²⁵. On ne retiendra, pour cette étude consacrée aux personnages des comédies sélectionnées, que les personnages nouveaux, ou renouvelés dans leurs caractéristiques, hérités de la *commedia erudita* qui nous ont semblé les plus comiques et dignes d'intérêt, à savoir les meneurs de jeu et leurs auxiliaires³²⁶ (valet, entremetteurs, parasite et *mezzana*), le pédant et le soldat fanfaron. Ce qui ne signifie évidemment pas que les personnages types comme le père avaricieux (tel l'avare Séverin des *Esprits*) la mère irascible (telle la Louyse des *Contens*), le vieillard amoureux (tel le Lazare du *Morfondu*), pour ne citer qu'eux, ne soient pas d'un comique évident. Aussi les personnages des jeunes amoureux, de prime abord non comiques en eux-mêmes, souvent empreints d'un lyrisme et d'un pathétique qui les rapproche davantage de la tragi-comédie, sont néanmoins comiques dans leur rapport avec les valets et servantes qui en dressent souvent un portrait non idéalisé et caricatural.

3.2.1. Les meneurs de jeu et leurs auxiliaires

3.2.1.1. Les valets

Le valet sérieux et sermonneur

³²⁵ M. Lazard, *Le Théâtre en France au XVI^e siècle*, Paris, PUF, 1980, p. 198.

³²⁶ C'est sous ce titre que M. Lazard regroupe les valets d'une part, et les entremetteurs et parasites d'autre part, qu'ils soient meneurs de jeu ou auxiliaires. Voir M. Lazard, *La comédie humaniste au XVI^e et ses personnages*, *op. cit.*, p. 275.

Comme l'a déjà souligné Luigia Zilli dans son introduction au *Laquais*, « Les serviteurs se partagent entre antiquité et modernité : à côté des serviteurs rusés, [...] qui comprennent aussi la métamorphose du *puer* latin dans le jeune Giacchetto, on voit naître – avec le personnage de Valère – un rôle de serviteur plus sérieux et dévoué à son maître, tel que l'avait déjà esquissé l'*Amor costante* de Piccolomini »³²⁷. Avant de nous pencher particulièrement sur la catégorie des serviteurs rusés et meneurs de jeu, rappelons que ce type de valet raisonnable appartient (avec l'amuseur Blaise de *La Constance*, les auxiliaires des amoureux³²⁸, le “valet maître” qu'est l'Adrian des *Tromperies*, les valets adversaires de l'amoureux³²⁹ et le valet du fanfaron), aux valets d'importance secondaire³³⁰.

S'il se caractérise par son franc-parler et n'a de cesse de reprendre son maître sur son comportement en le critiquant ouvertement – on pourrait y voir de l'impertinence et croire à une remise en question de la hiérarchie maître/valet –, Valère est toutefois réellement soucieux et inquiet pour lui, et ses discours presque sermonneurs partent d'un bon sentiment. Il met vainement en garde Symeon, lorsque celui-ci ordonne à Valère de quitter le foyer, prédisant – et il a raison – qu'il en adviendra quelque malheur à sa fille Françoise. Nous avons donc affaire à un valet sincèrement dévoué à son maître qui, même en l'absence de celui-ci, fait tout pour remettre les choses à leur place. Ce type de personnage fidèle, plutôt sérieux³³¹, fade et sans grande surprise, contraste fortement avec celui du serviteur roublard et astucieux qui mène la danse (tel Lambert dans *Le Morfondu*) ou, du moins, y contribue (c'est le cas de Boniface dans *Le Morfondu*).

Le valet rusé et meneur de jeu

Véritable meneur de jeu du *Morfondu* et adjuvant des jeunes amoureux qu'il sert, Lambert représente le type même du valet rusé extrêmement comique et vivant. Son rôle est capital dans le déroulement de l'intrigue dont il sait aussi bien embrouiller que débrouiller les fils. Sûr de lui, inspirant la confiance chez les jeunes gens comme chez les plus âgés, Lambert joue souvent le rôle de confident. Cette position privilégiée le place en situation de supériorité par rapport aux autres personnages qu'il peut contrôler³³² et diriger à sa guise. C'est lui en effet qui conduit l'intrigue, et les personnages, entre ses mains, deviennent de véritables marionnettes qui se meuvent selon les directives qu'il leur donne, comme en témoignent les nombreux impératifs qu'il utilise tout au long de la pièce. Capable de s'adapter à toutes les situations, il trouve toujours une solution à n'importe quel imprévu qui risquerait de compromettre la bonne issue de ses plans. Ainsi, lorsqu'il voit Lazare revenir chez Charles alors que tous le croyaient avec Boniface, Lambert ordonne à Charles et à Agnes d'«

³²⁷ Voir P. de Larivey, « Le Laquais », in *Théâtre complet*, t. I, *op. cit.*, p. 54.

³²⁸ Tels Valentin (*Tromperies*), René et Narcisse (*Le Fidelle*), Julien (*Les Neapolitaines*), Richard (*Les Jaloux*) et Antoine (*Les Contens*).

³²⁹ Tels Julien (*Les Neapolitaines*) ou Hubert (*Les Escolliers*).

³³⁰ Pour plus de détails concernant ces différentes catégories de valets et leurs traits communs, voir M. Lazard, qui les distingue de la sorte, in *op. cit.*, pp. 368-373.

³³¹ « Valère et la plupart des personnages du *Laquais* préfigurent d'ailleurs ceux de la comédie larmoyante dont la vertu peut être touchante, mais n'est jamais divertissante », souligne M. Lazard. Voir *ibid.*, p. 373.

³³² Les scènes d'écoute lui permettent en outre de les surveiller, à l'instar de la scène 5 de l'acte I.

Emportez lietz, linceux, couvertures, vaisselle, linge, bref tout ce qui est bon à prendre » (IV, 8), afin de faire croire au vieillard que Charles vient d'être victime d'un vol, ce qui lui permettra de justifier la perte des habits que Lazare était venu chercher. Les *burle* de Lambert sont nombreuses dans cette pièce, et servent, comme nous l'avons vu, le comique de situation. Jamais à court d'idées, il fait preuve d'une grande faculté d'adaptation, mais aussi d'une incroyable vivacité d'esprit et de langage³³³ qui lui permettent d'exceller dans toutes les ruses imaginées. C'est d'ailleurs vraisemblablement dans le plaisir qu'il tire de la mise en place et de la réussite des *burle* et *beffe* inventées qu'il conviendra de chercher les réels mobiles de ses agissements, l'aide qu'il prête aux jeunes gens étant « à coup sûr entièrement désintéressée », note Madeleine Lazard, avant d'ajouter que « Lambert est le type même du *virtuoso* dilettante dont l'habileté industrielle n'a d'autres fins que de s'épanouir pour elle-même. Elle justifie à elle seule la succession des *burle* et des *beffe*, dont l'abondance et la gratuité étonnent »³³⁴.

Parmi les autres meneurs de jeu, citons encore Frontin (*Les Esprits*), Luquain (*Les Escolliers*), et, à une moindre échelle, Gotard (*Les Jaloux*)³³⁵, chez lesquels on retrouve cette même aptitude dans l'invention de stratagèmes en tout genre, cette même créativité dans l'astuce, faisant de ce type de valet une sorte de chef d'orchestre et de metteur en scène qui distribue les rôles, donne des ordres et s'assure que tout concourt à la réussite de ses plans. Astucieux, parfois un brin voleur³³⁶, toujours inventif, il n'hésite pas à avoir recours au déguisement ou au mensonge pour parvenir ses fins, et se distingue par son habileté toute particulière à manier le langage pour faire des dupes et se sortir de situations parfois compromises.

Second valet de la pièce du *Morfondu*, Boniface est un complice nécessaire à la réussite des *burle* et des *beffe* de Lambert. Philippe, qui en connaît la malice et la ruse, fait appel à lui pour qu'il trouve le moyen de parler à Lambert sans attirer les soupçons de Lazare qui accompagne ce dernier (II, 4).

Boniface – Comme voulez vous, si deux sont devisans ensemble, en appeller un, que l'autre ne s'en aperçoive ou entende qu'on le demande?

Philippe – Que scavons nous, regardes y un peu je te prie.
[...]

Philippe – Ainsi donc, Boniface, mon mignon, je te prie d'autant que tu m'aymes et mon honneur, trouve nous quelque subtil moyen.

Boniface – J'y pense.

Philippe – Là donc, courage mon bedon.

Boniface – Je le tiens, patience, tout ira bien.

Philippe – Comment?

³³³ M. Lazard note que « C'est surtout par l'invention verbale, le bagout et l'art du mensonge que se manifeste l'habileté de Lambert. Sa puissance de persuasion emplit d'admiration les jeunes gens, quand ils l'écoutent faire à sa dupe le récit minutieux des dangers qu'il prétend avoir courus pour le servir. Scapin et Sbrigani se mettront à son école » (*ibid.*, p. 358).

³³⁴ *Ibid.*, p. 356.

³³⁵ Pour lequel M. Lazard rappelle qu'il joue un rôle moins déterminant dans la bonne issue de l'intrigue (voir *ibid.*, p. 365).

³³⁶ Dans son récit, Vincent explique comment Gotard s'est fait battre par son père pour lui avoir volé « une piece de cresey » (*Les Jaloux*, II, 1).

Boniface – Escoutez. L'un de vous prendra un boisseau qu'il roulera sur le pavé, ce bruit montera jusques aux oreilles de Lambert, lequel se doutant cecy estre fait à la main, se despestrera incontinent de son homme, faignant vouloir voir que ce pourra estre, ainsi vous viendra trouver (II, 4).

Toutefois moins performant que Lambert, il risque d'en faire échouer les plans, notamment lorsque Lazare, tremblant de froid pour avoir été enfermé dans une cour par Boniface, se met à crier et réveille Joachim. Aussi, les maîtres le traitent-il « avec plus de désinvolture que Lambert, Philippe en particulier. Boniface ne donne pas d'ordre, il en reçoit. [...] On lui demande seulement d'être un exécutant docile »³³⁷. Parmi les traits caractéristiques du personnage, nous soulignerons l'ivrognerie, qu'il hérite de l'esclave antique, la bonne humeur, et « un goût marqué pour le jeu verbal »³³⁸ qui ne renonce pas à la grossièreté.

3.2.1.2. *Le ragazzo*

Au-delà des ressources typiques de la *commedia erudita* qu'elle propose, la comédie du *Ragazzo* de Lodovico Dolce offre à notre adaptateur une figure plutôt ignorée de la scène française de la Renaissance, car très faiblement représentée dans les pièces comiques du XVI^e siècle : il s'agit du personnage éponyme de la pièce, le *ragazzo*.

En traduisant le titre de Dolce *Il Ragazzo* par *Le Laquais*, Larivey rattache l'une des caractéristiques du personnage à sa fonction. En effet, si le laquais est, comme le valet, au service d'un maître, il s'en distingue surtout par sa grande jeunesse. Cette caractéristique le rend particulièrement fragile et soumis aux instances qui lui sont supérieures, en âge comme en ruses, ce qui toutefois ne l'empêche pas de manifester une espièglerie et une rouerie allant de pair avec sa vivacité, sa gaieté. Celles-ci n'hésitent pas à en abuser et il n'est pas rare qu'il se prête à des mises en scènes comiques produites par l'ingéniosité de quelque maître ou d'un parasite. Faisant partie de la réalité de l'époque, le *ragazzo* est également mis en scène dans des pièces comme le *Marescalco* de l'Arétin ou dans l'*Alessandro* de Piccolomini. Dans celle de Dolce, c'est Ciacco qui exhorte le pauvre Giacchetto à se déguiser en femme pour jouer un mauvais tour au vieux Messer Cesare. Tout consiste à faire croire au vieillard qu'il va avoir un rendez-vous amoureux avec l'objet de ses désirs, comme Ciacco le lui a promis. Mais c'est Giacchetto déguisé en Livia qui va s'y rendre. Le déguisement est ici plutôt original puisqu'il s'accompagne d'un changement de sexe où les deux personnages acceptent de se prêter au jeu de l'échange d'habit(s). Le dramaturge exploite de surcroît la grande ressemblance entre les deux personnages qui va finalement donner lieu à une scène de reconnaissance avant d'aboutir au traditionnel dénouement heureux. Dans le cas d'une telle ruse, Giacchetto apparaît comme l'instrument dont on se sert, mais sans lequel rien ne semble possible. C'est par sa performance que tout se déroule comme prévu. Pour Dolce comme pour Larivey, la scène du déguisement est en outre l'occasion de pimenter l'action par de beaux moments comiques. C'est par exemple le cas de la scène où Thomas explique à Jacquet comment faire

³³⁷ M. Lazard, *ibid.*, p. 359.

³³⁸ *Ibid.*, p. 361.

pour mieux rentrer dans son rôle (III, 2). Déjà citée dans un autre contexte³³⁹, cette scène est parfaitement représentative du rapport maître/élève existant entre les deux personnages puisque Thomas donne au jeune homme des conseils très précis sur le comportement à adopter lorsqu'il sera en présence du vieillard. Le changement de voix, l'allure, le travestissement, et le discours sur les avantages de l'androgynie sont propres à susciter le rire.

À travers l'ensemble des interventions du jeune Jacquet, nous sentons une pointe d'innocence et quelques traits d'ingénuité qui le distinguent de ses supérieurs et font de lui une victime toute désignée. C'est bien pour ces spécificités qu'il a été choisi pour prendre la place de la jeune fille (qui se révélera d'ailleurs être réellement sa sœur), en plus de la grande ressemblance qu'il a avec elle. Pourtant, il n'est pas dépourvu de ruse, et le récit qu'il fait par la suite de la rencontre « amoureuse », d'un comique assuré, le prouve suffisamment. Pas à pas, Jacquet raconte son déroulement et la manière dont il s'illustre, car il est parvenu à enrayer la colère du vieillard alors même qu'il découvrait qu'on l'avait dupé. Jacquet invente en effet qu'il est le frère de Livia, et que celle-ci l'a envoyé à sa place pour vérifier la profondeur des sentiments du vieillard... Plus qu'une simple récréation, « le tête-à-tête entre la fausse Livia et Messer Cesare est une parodie des rencontres secrètes entre jeunes amoureux de la *commedia erudita* »³⁴⁰. L'idée du récit rapporté permet de rendre compte de manière burlesque de tout le déroulement d'un tel rendez-vous organisé, sans perdre le comique d'une scène qui, représentée directement, aurait ralenti l'action principale. La traduction plutôt fidèle que fait Larivey de ce passage présente cependant quelques petites différences par rapport à l'original qui sont dues à la censure de l'auteur, laquelle « s'exerce de manière à peine perceptible. Mais la somme de toutes ces menues interventions finit par altérer sensiblement le ton du texte, qui perd en gaieté et légèreté par rapport à l'original italien »³⁴¹.

Pour en revenir à notre personnage, malgré sa réelle performance sur le plan comique et sa belle caractérisation, il n'intéresse pas spécialement la scène française de cette fin de siècle. Larivey aurait-il voulu offrir à son théâtre une nouvelle figure à développer et pouvant l'enrichir ? Après Jacquet, il apparaîtra encore avec le personnage de Léger (*Le Morfondu*) et, plus tard, avec celui de l'étourdi Gentilly des *Contens* de Turnèbe, capable de s'exécuter en toute hâte sans savoir où il va. Le rôle du laquais d'Eustache est toutefois très court, et celui-ci n'intervient, discrètement, que dans deux scènes (II, 6 et III, 8). Cette variété de valet n'apparaît que neuf fois dans nos comédies³⁴². Mais aucun des valets mis en scène dans les comédies françaises entre 1580 et 1610 ne présente les mêmes traits que ceux attribués à ce *ragazzo* plutôt bien campé en Italie. Il faudra attendre 1611 et *La Constance* pour retrouver ce type de laquais avec Farfanique, mais là encore, son rôle n'atteint pas la même épaisseur que celle de Jacquet.

³³⁹ Voir partie relative au comique de gestes.

³⁴⁰ P. De Capitani, *Du Spectaculaire à l'intime, un siècle de commedia erudita en Italie et en France (début du XVI^e siècle – milieu du XVII^e siècle)*, Paris, Champion, 2005, p. 256.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 256. P. De Capitani a très bien analysé l'attitude plus réservée de Larivey par rapport à un modèle qui n'a peut-être pas les mêmes soucis moralisateurs que notre chanoine. Voir pp. 255-258.

³⁴² Voir M. Lazard, *La comédie humaniste au XVI^e et ses personnages*, op. cit., p. 381.

Mis à part le sérieux raisonneur Valère, les valets sont de manière générale source d'un comique certain. Dans le cas du valet intrigant, « si l'on rit, c'est du contraste entre les maîtres et un serviteur dont l'intelligence dépasse de loin celle des jeunes gens qui l'emploient et dont tout le monde quête les avis »³⁴³. Les victimes dupées sont alors tout à fait ridicules et l'on prendra plaisir au spectacle des ressources déployées par ce type de valet pour les berner. Quant aux valets auxiliaires et de moindre importance, parfois gauches, hésitants, s'ils se montrent par moment passifs³⁴⁴ et semblent étrangers à l'action à laquelle ils prennent part presque malgré eux, c'est par paresse, par couardise et par peur des punitions, mais aussi parce que ce qu'ils préfèrent c'est vaquer à leurs propres intérêts qui sont de l'ordre de la satisfaction de leurs besoins primaires (boisson, nourriture, sexe)³⁴⁵ et matériels, caractéristiques qui les rend comiques. À travers eux, la vie est représentée de manière comique dans ce qu'elle a de plus élémentaire et de plus instinctif.

3.2.1.3. Entremetteurs et parasites

Hérités de la comédie antique, mais « ignorés de la farce, et plus généralement de la comédie médiévale », les entremetteurs et les parasites sont repris par la comédie érudite. Ils ont pour fonction de « conduire l'intrigue, c'est-à-dire d'ourdir et de mener à bien les ruses qui feront triompher l'amour des jeunes gens. Entremetteurs et Parasites, Entremetteuses, servantes et Valets vont s'y employer diversement, poussés par l'intérêt, la sympathie, ou le simple goût du jeu »³⁴⁶.

Bien que les deux catégories de serviteurs que sont les entremetteurs et les parasites soient distinctes, « la confusion est [...] très fréquente entre les deux rôles » et « existe dès la comédie de la Renaissance »³⁴⁷. Parmi les entremetteurs³⁴⁸ des pièces étudiées, nous pouvons citer : Thomas (*Le Laquais*)³⁴⁹, Ruffin (*Les Esprits*), Saucisson (*Les Contens*)³⁵⁰, ainsi que Nicolas (*Les Escolliers*)³⁵¹. Gourdin (*La Vefve*), Maistre Gaster (*Les Neapolitaines*), et Saucisson (*Les Contens*) représentent en revanche la catégorie des parasites. Nous consacrerons un développement particulier à Philippin (*Lucelle*) qui partage des traits du

³⁴³ *Ibid.*, p. 383.

³⁴⁴ Contrairement au Gotard des *Jaloux*, qui tente à chaque fois l'impossible pour tirer son maître d'affaire et a recours à de nombreuses ruses, Antoine laisse faire les choses et n'essaie pas d'intervenir lorsqu'il voit Basile en difficulté (III, 7). C'est que, comme il le dit lui-même, il n'est qu'un « pauvre jeune garçon ignorant » (V, 1).

³⁴⁵ Gentilly évoque les plaisirs du vin lorsqu'il revient de chez le tavernier (*Les Contens*, III, 8). Richard, qui mêle ivrognerie à goinfrerie, prévient Gotard : « Je t'avise, que cecy sera cause de me faire hausser les flancz de plus de demy pied, et tant boyre, que je m'enyvreray pour huit jours » (*Les Jaloux* IV, 2). Si Rodomont vante les plaisirs de la guerre, son valet Nivelet avoue préférer ceux de la table : « Je ne sçay comment vous l'entendez, mais quant à moy, j'aymerois mieux me donner au travers du corps d'une lance de fougere pleine de bon vin blanc d'Anjou que d'une balle de mousquet ou fauconneau. Et me semble que le pain de munition n'a point si bon goust que le pain de chapitre de Paris » (*Les Contens*, I, 3). Dans un monologue, Antoine semble indiquer sa préférence pour le sexe, quoique la nourriture ait son importance (III, 6).

³⁴⁶ M. Lazard, *op. cit.*, p. 277.

³⁴⁷ Les deux citations sont tirées de M. Lazard. Voir *ibid.*, p. 281.

³⁴⁸ Nous consacrerons plus loin une partie à la catégorie des entremetteuses.

³⁴⁹ Parasite chez Dolce, il devient maquereau dans l'adaptation de Larivey.

³⁵⁰ Il joue le double rôle de maquereau et d'écornifleur.

³⁵¹ L'hôte des écoliers mais dont « le rôle est nettement celui d'un entremetteur par nécessité » (Voir M. Lazard, *ibidem*).

parasite, notamment de par la place qu'il accorde au ventre. Avant d'évoquer les traits qui distinguent les deux catégories, rappelons ce qui les rapproche.

3.2.1.3.1. Entremetteurs et parasites : similitudes

Des personnages joviaux et distrayants au bon mot

L'esprit vif et la bonne humeur de l'entremetteur comme du parasite les rendent tout d'abord d'une compagnie agréable et recherchée. Facilement conviés, ils distraient et chassent la mélancolie. De même que le parasite Gourdin va volontiers dîner et faire bonne chair chez Ambroise (I, 4), qui le considère comme une sorte de bouffon³⁵², de même Saucisson, tantôt entremetteur, tantôt parasite, se fait inviter par Eustache pour en chasser l'humeur maussade (II, 6). Nous rapprocherons ainsi ce passage de *La Vefve* :

Ambroise – Par ma conscience je seray ayse que tu viennes manger
avecques moy.
Gourdin – Pour vous faire plaisir j'iray soir et matin à toutes heures.
Ambroise – Tu me feras passer le temps par tes mots nouveaux.
Gourdin – Vous n'en aurez faute (I, 4).

de cet extrait du dialogue entre Eustache et Rodomont des *Contens*, où il est question de Saucisson :

Eustache – Vistes-vous jamais un plus gentil fallot que ce venerable
Saucisson ?
Rodomont – Nenny, par ma foy. Il a la gueule fresche et dit mots
nouveaux.
Eustache – Il n'y a que le vin et les frians morceaux qui le gastent, et sans
cela je vous promets que ce seroit le plus gentil poisson d'avril^[353]
qui soit d'icy à Rome (II, 6).

Par ailleurs, ils sont souvent les dispensateurs d'une certaine morale et d'un bon sens populaire qu'ils prodiguent à coup de proverbes ou de sentences à valeur proverbiale³⁵⁴. La plupart des allusions d'ordre culturel leur reviennent. On remarquera de surcroît qu'elles apparaissent pratiquement toujours dans la bouche des serviteurs (tels Beta, Gaster, Loys³⁵⁵). Aussi Gaster, note Émile Chasles, « n'est que le parasite de la comédie latine, transformé en

³⁵² La comparaison est plus forte dans le texte italien, où Ambrogio s'exclame, voyant Ingluvio venir à lui : *Ecco quel buffonaccio d'Ingluvio*, (*La Vedova*, I, 5). Larivey traduit par : « Ho, voicy ce plaisant Gourdin » (I, 4).

³⁵³ D'après Etienne Ammann, la locution substantivée « poisson d'avril », signifiant « entremetteur, jeune garçon faisant office de “messenger d'amour”, est « attestée dès 1466 (P. Michault, *Doctrinal du temps présent*, éd. T. Walton, X, 399, v. TLF 688b). L'entremetteur étant désigné sous le nom de *maquereau*, un jeune entremetteur est un maquereau de la jeunesse, ou printemps, dit aussi *Avril* » (voir ATILF/Équipe “Moyen français et français préclassique”, 2004. *Base de lexiques du français préclassique*, site internet (<http://www.atilf.fr/preclassique>)).

³⁵⁴ Ce n'est toutefois pas le cas de Saucisson, pour lequel N. Spector ne relève qu'une seule expression quasi proverbiale (voir N. B. Spector, « Introduction », in O. de Turnèbe, *Les Contens*, éd. N. B. Spector, Paris, M. Didier, 1964, p. XLVIII). Nous renvoyons, pour les exemples, à la partie concernant la langue comique.

³⁵⁵ Voir notre partie sur le contexte culturel.

un *cicerone* complaisant »³⁵⁶. Remarquons que la pièce des *Neapolitaines* doit une grande partie de sa dimension comique à ce personnage à qui revient le dernier mot³⁵⁷.

Des personnages rusés et habiles

Témoignant d'une même habileté et inventivité dans la ruse et le langage, l'entremetteur comme le parasite ont en outre recours aux mêmes armes pour parvenir à leurs fins. C'est à force de mensonges, de *burle*, de flatteries, mais aussi par le recours aux apartés, aux écoutes et au monologue surpris sans être vu, qu'ils arrivent à nouer et à dénouer les fils de l'intrigue.

Dans *La Vefve*, l'échec des ruses que Gourdin met en place pour aider son maître Alexandre à obtenir Emée permet de faire de ce parasite le sauveur de toutes les situations, même les plus désespérées. Aussi, lorsqu'il comprend que son premier plan a échoué, Gourdin propose rapidement à Alexandre une autre solution : « Il ne faut que l'espouser en cour d'Eglise » (II, 7). Plus tard, le procédé de l'écoute lui donne l'avantage sur ses adversaires. Il apprend en effet que Leonard est au courant de ce dernier stratagème et que, sur les conseils de Valentin, il souhaite mettre Constant dans le lit Emée en l'introduisant dans la chambre de la jeune fille grâce à un déguisement (III, 3). Gourdin décide alors de devancer l'ennemi et de le battre en employant les mêmes armes, à savoir faire travestir Alexandre afin de le faire coucher avec Emée avant Constant (III, 6). Ces ruses sont sans compter celle où, pour punir le vieillard Ambroise amoureux de Clemence, Gourdin fait croire à ce dernier que la tante d'Emée viendra chez lui, mais c'est entre les bras de la maquerelle Guillemette qu'il finira.

Véritable meneur de jeu du *Laquais*, faisant partie de ces personnages « nouveaux, ou renouvelés dans leurs caractéristiques, [...], venant en ligne droite du *Decameron* de Boccace »³⁵⁸, le maquereau Thomas brouille les fils de l'intrigue et participe activement à l'élaboration de l'univers comique de la pièce. Tel un metteur en scène, les personnages deviennent entre ses mains des marionnettes dont il tire les fils à sa guise, ce qui n'est pas sans le rapprocher sur ce point du valet Lambert du *Morfondu*. C'est lui qui, par exemple, dit au vieillard comment il doit se comporter lorsqu'il sera en présence de sa Marie, ou donne à Jacquet des indications précieuses pour qu'il récite au mieux le rôle de celle-ci dans une scène très comique dont nous avons déjà parlé³⁵⁹. Maniant habilement le langage, menteur, « engeolleur » (I, 3), comme le dira Valere, il sait se sortir de toute situation périlleuse. C'est le cas de la scène 3 de l'acte III du *Laquais* où, ignorant que Valere a déjà informé Symeon que son fils soupait chez son ami Philippes, Thomas va voir le vieillard en lui faisant croire que Maurice a été conduit au « Chastelet » pour port d'arme la nuit. Mais lorsque Symeon lui donne la version de Valere, le maquereau se retracte habilement en faisant croire qu'il se moquait de lui : « Si je vous ay pour ceste nuict apresté une mer de douceur, ne puis-je en me jouant

³⁵⁶ Voir É. Chasles, *La comédie en France au seizième siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1969 [réimp. de l'édition de 1862], p. 179.

³⁵⁷ Dans *Le Fidelle*, c'est au pédant qu'incombe cette fonction, tandis que dans *Les Contens*, c'est sur les propos du soldat fanfaron que se ferme la pièce.

³⁵⁸ Voir L. Zilli, « Introduction » au *Laquais*, in P. de Larivey, « Le Laquais », in *Théâtre complet*, t. I, *op. cit.*, p. 54.

³⁵⁹ Voir notre partie relative au comique de situation.

vous donner un peu d'amertume? » (I, 3). Cette situation est tout à fait comique et l'on rit de ses pirouettes de langage.

Adjuvant des amours de Maurice et de Françoise, c'est toutefois par intérêt qu'il se meut. Ce personnage accorde en effet autant d'importance aux plaisirs de la table qu'à l'argent. Et c'est là le trait qui distingue essentiellement l'entremetteur, descendant du *leno* de la comédie latine qui n'agit que par avidité et par profit, du parasite, lequel, bien que l'exprimant également, ne manifeste pas cette même voracité du gain. Aussi, lorsqu'elle évoque les caractéristiques propres à chacune de ces deux catégories de personnages, Madeleine Lazard souligne que « De leur origine latine, ils tirent l'un une âpreté au gain, l'autre une goinfrerie plus accusées, encore qu'on les retrouve associées chez le même personnage »³⁶⁰.

3.2.1.3.2. Entremetteurs et parasites : les traits distinctifs

Le parasite : un personnage davantage opportuniste et intéressé par l'argent

Toujours tourné vers son profit, le parasite n'est donc pas dénué d'un certain pragmatisme qui va de pair avec son opportunisme. Ainsi, tout comme Richard qui déclare ne vouloir, en récompense des services rendus à son maître, « que votre bonne grace, et estre vestu de vos livrées » (*Les Jaloux*, V, 8), Gaster demande à Dieghos : « Monseigneur, je vous prie que s'il y a dans voz coffres et parmy vostre bagage quelques habillemens qui vous chargent, ou ne vous servent de rien, je vous les garderay. Il est bien fol qui s'oublie » (V, 10).

De même, dira-t-il, dans la dernière réplique de la pièce : « j'iray le [Dieghos] trouver [...] pour corbiner quelque vieil habit rapetassé : me doutant qu'il n'oubliera rien, fors que à dire adieu à son hoste » (V, 12). Cynique et sans scrupule, Gaster n'est pas du tout fidèle à son maître qu'il ne sert que pour le « plumer » : « Quand j'y abordé quelqu'un, il est bien fin est cauteleux s'il m'eschappe sans laisser de la plume » (I, 3). On croirait entendre la Gillette et la rusée Dorothée des *Tromperies*. Aussi, son opportunisme le porte-t-il à aller là où se trouve l'argent. Loin d'être animé d'un réel sentiment de dévotion pour son maître, si, dans un monologue, il déplore le départ de l'Espagnol, ce n'est que parce qu'il va perdre l'une de ses « meilleures vaches à laict » (V, 10) qu'il savait, de surcroît, bien manipuler. Mais « pour un de perdu, deux recouvrez » (V, 11), affirme-t-il en songeant déjà à entrer dans les bonnes grâces d'Augustin et de Camille pour en tirer quelque avantage. Sa morale opportuniste et désenchantée se résume à cette locution à valeur proverbiale : « Ainsi va le monde, il faut prendre le temps comme il vient » (V, 11).

Couardise et optimisme du parasite

C'est ainsi avec légèreté et insouciance que le parasite affronte les aléas de la vie. « Moins cupide que l'entremetteur, [...] il se fie à ses talents pour remplacer le protecteur du moment, s'il vient à faire défaut. Il envisage sans inquiétude de le perdre »³⁶¹. Cette assurance ne lui ôte toutefois pas la peur face au danger. Sa couardise, qui le freine bien souvent et

³⁶⁰ M. Lazard, *op. cit.*, p. 282.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 284.

l'empêche de mener à bien ses projets, le distingue encore de l'entremetteur, qui lui fait preuve de plus d'assurance et retoute moins l'échec. Mais, comme le souligne Madeleine Lazard, cette caractéristique de l'entremetteur, est liée au fait qu'il « a moins que le parasite l'occasion de montrer sa peur, puisqu'il est moins directement engagé dans l'action. Son emploi, moins bouffon, ignore cette attitude comique devant le danger »³⁶².

Le parasite ou le ventre comme raison d'être

Pragmatique et concret, certes, mais plus que pour l'argent, c'est le ventre qui donne à l'activité de Gaster sa raison d'être : « On m'appelle Gaster : je fais tout pour le ventre » (I, 3). Sa goinfrerie le porte à mentir. Pour se justifier d'avoir tant tardé à revenir vers son maître (alors qu'il était chez Mathuon le pâtissier), Gaster raconte à Dieghos que Beta, la servante d'Angélique, lui ayant dit que sa maîtresse ne pourrait pas recevoir Dieghos car elle se lavait la tête, il a décidé de se cacher près de son logis pour voir si quelqu'un allait y entrer (III, 3). À Dieghos qui demande : « Qui y as-tu vu ? », Gaster de répondre, évidemment : « Personne ». L'heure du dîner approchant, Gaster ne manque pas de rappeler à son maître, qu'avant d'entreprendre quoi que ce soit « il faut premièrement penser de disner, car il en est l'heure. J'ay les dents bien longues ; il est advis à mon ventre qu'on m'a couppé les deux mains ». Puis : « J'ay l'estomac creux comme une lanterne » (III, 3). Gourmand, glouton, faux, profiteur, menteur, flatteur, rusé, Gaster incarne, nous le verrons plus bas, le personnage de carême-prenant.

Ce besoin constant de nourriture se retrouve chez l'« escornifleur » Gourdin, le goinfre de *La Vefve* qui semble n'être jamais rassasié. Bien qu'esquissé, le soliloque (II, 6) dans lequel il fait son autoportrait, se rapproche de celui de la Guillemette de la même pièce et du Gaster des *Neapolitaines*, qui en revanche donnait accès aux véritables pensées du parasite. Gourdin, qui tout au long de cette scène 6 de l'acte II parle de l'importance de la nourriture pour lui, dit à Alexandre : « Il faut que je mange incessamment pour ne corrompre ma complexion », avant d'ajouter qu'il porte constamment sa faim en son ventre telle une femme enceinte. Cette obsession était déjà évidente dès sa première apparition à la scène 2 de l'acte I, où il donne la réplique à Alexandre, se montrant complètement indifférent au mal d'amour qui ronge celui-ci :

Alexandre – Et bien, Gourdin, que te semble de mon mal ?

Gourdin – Il me semble que ce ne sera rien.

Alexandre – Tu montres bien que tu n'as jamais aimé que toy mesmes.

Gourdin – Et vous, vous monstrez bien que n'endurastes jamais la faim, c'est elle, de par Dieu, c'est elle, qui est le vray et seul tourment qui nous afflige. Et non ces baliverneries et sottés fantasies des hommes engendrées de l'oisiveté et trop grand aise.

Alexandre – Il ne faut mesurer mes apétis avec les tiens, car j'ay la vertu en l'ame et tu l'as au gosier (I, 2).

Norman Spector dit, à propos de l'escornifleur et du maquereau « que réunit Turnèbe dans un seul personnage » que, « dans son rôle de maquereau, Saucisson se modèle sur

³⁶² *Ibid.*, p. 285.

Claude, la maquerele des *Esbahis*. Comme glouton, il ressemble, entre autres, à l'Ingluvio de *La Vedova* de Nicolo Buonaparte (voir aussi la traduction de Larivey de cette comédie, *La Vefve*)³⁶³.

Aux plaisirs de la table, dont il fait bonne chère, se joint ceux des plaisirs vénériens. La pièce de *La Vefve* semble en outre proposer une lecture sodomite du texte à travers des répliques d'allusions sexuelles telles celle que Gourdin adresse à Robert : « Comme si je ressembloie à ces astromares Indiens qui vivent d'odeur. Je te le monstrerois bien si tu avais dequoy m'employer », où « astromares Indiens » est la traduction littérale de l'italien *astromari indiani* (V, 2)³⁶⁴, ce dernier lui répond : « Je croy que tu te farcirois bravement la bedaine, les feves seiches te seroient sucre »³⁶⁵ (V, 2). Le choix du nom de Gourdin, qui remplace de manière significative l'italien Ingluvio, trahit à lui seul l'appétit sexuel qui caractérise ce personnage. Plus loin, quand il dit à Robert qu'il fera tout pour éviter de s'exposer³⁶⁶ aux dangers d'un conflit armé, il y a fort à parier que l'auteur équivoque sur le sens figuré de « manche » qui, dans un contexte érotique, désigne le membre viril. C'est la traduction de l'italien : « *non pensare che io voglia metterci la vita* » (V, 9).

Cette célébration des plaisirs du bas-ventre, des instincts primaires, renforce l'analogie entre ce type de serviteur et Mardi gras. En outre, en nous renvoyant l'image de Mardi gras³⁶⁷, Gaster situe, d'après nous, inmanquablement la pièce des *Neapolitaines* en plein carnaval en incarnant le personnage de carême-prenant. Il en va de même pour la pièce de la *Lucelle*, qui fait de Philippin, sorte de Messere Gaster de Rabelais, l'incarnation du monde charnel.

3.2.1.3.3. Philippin : un valet exacerbant les traits du parasite

Opportunisme, ruse, passion culinaire ou péché de gourmandise

Dire que pour Philippin la nourriture est importante est presque un euphémisme : ce valet opportuniste n'a pas peur de clamer haut et fort que la cuisine « vaut mieux que tous les autres artz » et qu'elle est son seul « contentement » (I, 2). Tandis que Lucelle et le Baron sont dévorés par les flammes d'un amour aveugle, le désir de devenir chef cuisinier obsède Philippin à tel point qu'il sera disposé à commettre les pires atrocités pour assouvir sa passion culinaire, tombant dans le péché de gourmandise. Si Fortune ne l'a jusqu'alors pas exaucé (I, 2), c'est entre les mains du diable qu'il décide de se livrer, espérant voir ainsi son souhait se réaliser (III, 3). C'est cette folle ambition qui fera chavirer la comédie dans le tragique.

³⁶³ Voir N. B. Spector, « Introduction », in O. de Turnèbe, *Les Contens*, éd. N. B. Spector, Paris, M. Didier, 1964, p. XXIV.

³⁶⁴ D'après L. Zilli, « il pourrait s'agir des partisans d'une pratique religieuse prônant une abstinence excessive » (P. de Larivey, « La Vefve », in *Théâtre complet*, t. I, *op. cit.*, note 2, p. 340).

³⁶⁵ Ici, les « fèves seiches » sont une allusion au membre viril. Voir à ce propos l'ouvrage de G. Sole intitulé : *Il tabù delle fave : Pitagora e la ricerca del limite*, Soverina Mannelli, Rubettino editore, 2004, en particulier p. 39. Voir également A. Oudin, *Dictionnaire italien et françois*, qui en donne la définition de « la prépuce, la tête du membre viril », p. 266.

³⁶⁶ Précisément exposer le « manche de mon ame ».

³⁶⁷ Voir également notre partie relative aux changements du nom des personnages.

Contrairement aux valets adjuvants, aux entremetteurs et parasites des comédies de Larivey, de Turnèbe ou d'Amboise, qui regorgent d'inventions, de ruses, de bons tours en tout genre afin d'aider les jeunes amoureux à la réussite de leurs dessins amoureux, Philippin est l'élément perturbateur qui complique et embrouille l'intrigue au lieu de la débrouiller. Ce cynisme, cette froide ironie, cette complaisance dans le malheur d'autrui, cette perversité et cet opportunisme³⁶⁸ n'a d'égal que dans le personnage sombre de la Celestine. Comique, de par sa goinfreterie, son ivrognerie, son langage, son insouciance, son esprit bon enfant et sa légèreté, certes, mais aussi diabolique, tragique et funeste, de par sa folle passion destructrice pour la nourriture, Philippin est un valet au caractère ambigu.

Dans l'intermède où il se gausse avec Bonadventure, c'est parce qu'il est à jeun et donc pour s'emplir le ventre de nourriture et de vin qu'il se met en scène en proposant à celui-ci de lui dire la « Bonadventure » : « Or puis que vous voulez remplir mes pauvres trippes, qui ne font que crier dans mon vuide ventre, à cause de mon sec gosier, qui n'a ce jourd'huy savouré une seule goutte de vin ny saulse : donnez moy vostre pauvre main, et que je vous racompte quelque pauvreté » (II, 4). De plus, comme Nivelet, Gourdin ou Saucisson, nous l'avons vu précédemment, pour Philippin, la nourriture est encore ce qui permet d'échapper à la mélancolie. Tout comme Gourdin (*La Vefve*), qui ne manifestera de l'intérêt que pour sa personne et son estomac à jeun lorsque son maître lui confiera ses peines (I, 2), indifférent au mal d'amour qui le ronge³⁶⁹, Philippin place les plaisirs de la table avant toute chose et préférera manger une dernière fois avant d'affronter son destin plutôt que de répondre à la requête de son maître qui souhaite prendre la fuite afin d'échapper à une mort certaine³⁷⁰.

L'art de la langue au service de l'art de la table

Personnage que l'on croirait sorti de la *commedia dell'arte*³⁷¹, il connaît plusieurs dialectes, a recours aux tournures faciles, s'exprime dans un franc-parler populaire où s'épanouissent citations en tout genre, proverbes, images grivoises, périphrases, métaphores, jeux de mots, et fait preuve d'une fantaisie verbale et d'un bon sens populaire tout à fait savoureux. Son langage contraste nettement avec les tournures élégantes, lyriques et courtoises de personnages d'un rang social plus élevé comme le Baron.

Lorsque, dans cet extrait qui illustre à lui seul son jargon pittoresque et coloré, Philippin fait l'éloge de la cuisine, c'est tout un nouveau monde onirique, fantasmé et grotesque qu'il est

³⁶⁸ À l'image de la girouette qu'il évoque à travers l'expression « à tous vens » (III, 5), Philippin, qui va là où se trouve son intérêt personnel, veut être au service de celui qui fera de lui son maître queux. Aussi n'hésite-t-il pas à servir à la fois Cappony et le Baron pour parvenir à ses fins.

³⁶⁹ « Alexandre – Et bien Gourdin, que te semble de mon mal ? // Gourdin – Il me semble que ce ne sera rien. // Alexandre – Tu monstres bien que tu n'as jamais aymé que toy mesmes. // Gourdin – Et vous, vous monstrez bien que n'endurastes jamais la faim, c'est elle, de par Dieu, c'est elle, qui est le vray et seul tourment qui nous afflige. Et non ces baliverneries et sottes fantasies des hommes engendrées de l'oisiveté et trop grand aise » (I, 2).

³⁷⁰ À Cappony qui demande son cheval pour fuir lorsqu'il découvre qu'Ascagne était réellement le fils d'un prince de Pologne, Philippin répond : « Mon maistre, je croy qu'on ne disne point au haut et au loin où vous voulez aller. Pourquoi, je trouverois bon de repaistre icy et faire un bon repas a tout le moins avant que mourir. Qui n'a qu'une heure de bien en toute sa vie il a cela tousjours sur et tant moins » (V, 4).

³⁷¹ Voir le développement qui lui est réservé dans notre partie sur le comique de gestes.

en train de décrire, avec ses lois, sa justice et ses personnages, qui renvoie à celui sur lequel règne l'implacable Messere Gaster du *Quart Livre* de Rabelais.

Et vous vous abusez mon Maistre. Si je sçavoys disputer in Barroco, je vous prouverois que la Cuysine vaut mieux que tous les autres artz : car pourquoy dites moy un tantet je vous prie, qui fait suivre les Princes et grands Seigneurs, sinon leur bonne Cuysine ? Et si elle manque, alors vous voiez tout l'estat de leur maison soubz le chapeau d'un petit lacquais, encor bien morfoudu et affamé. Vive, vive la Cuysine, mon seul contentement : elle est si delectable, que jamais on n'y vieillit : et mesmes les plus Religieuses personnes qu'on puisse choisir, j'ay opinion que si on leur demandoit quel carillon il entendent plus volontiers, de leur clocher ou de leur Cuysine, qu'ils respondroient avec moy unanimement, celuy de la Cuysine, qu'aucuns des anciens ont nommé Chasse-soulcy. Il m'est du tout impossible de vous bien faire entendre toutes les belles singularitez qui sont en une Cuysine. Premièrement vous y voyez une police et justice estoictement et severement gardee : car tous les jours on y pend, decapite, escorche, bouillit, rotit, et y empalle on à la mode Turquesque. Il n'est pas jusques aux chiens et chatz qui n'experimentent la droicture de ceste justice : qui à l'instant qu'ils ont commis quelque friandise, vous sont copieusement aspergez de belle eau chaude. Et d'abondant qui me voudroit nyer que la Cuysine ne servist d'un bon Corps de garde en la maison où elle est maintenüe ? Parce que si les officiers d'icelle entendent quelque bruit ou querelle, leur Seigneur ne tire plus prompt secours que d'eux. Car à l'instant vous les voyez sortir armez de toutes pieces, c'est-à-dire l'un sera coiffé d'un chauderon en guise d'une bourguinotte : l'autre pour bouclier se servira d'un couvercle de pot : les porte-broches passent à la monstre pour picquiers, et tranchent de leurs larges cousteaux ce qu'il voyent et laissent tout ce qu'ils rencontrent : chose esmerveillable [...]. Mais ceux qui sont employez en la Cuysine, sont hors de tout danger : car plus ils se trouvent experts en leur art, et plus sont requis et employez en belle et grandes Cuysines, qui les exemptent de tous perils et hazards : et plus de moyen ils ont de manger de bons morceaux, qui font le bon sang : et le bon sang fait la bonne ame, et la bonne ame va en Paradis : tellement que la bonne Cuysine fait aller en Paradis : partant preferable à tous arts, c'est pourquoy je l'ay tant souhaitee et souhaite encore à present (I, 3).³⁷²

Comme le remarque Robert Aulotte, la partie finale de ce passage disparaît des éditions de 1596, 1600 et 1606, toutes trois publiées à Rouen, chez Raphaël du Petit Val³⁷³. Si nous n'avons pas eu la possibilité de vérifier ce qu'il en est des autres éditions françaises de la pièce, nous savons, d'après le travail de C. A. Zaalberg, qu'il en va de même pour l'adaptation hollandaise de Bredero³⁷⁴. Ceci s'expliquerait-il par le caractère blasphématoire de ces propos, la nourriture étant, pour Philippin, la source de salut qui mène au Paradis, ce qui est en contradiction avec la Sainte Cène chez les chrétiens, pour lesquels seul le sang de Jésus peut purifier des péchés et mener au salut ?

³⁷² C'est nous qui soulignons.

³⁷³ R. Aulotte, « La Lucelle de Louis Le Jars », in *Mélanges d'histoire littéraire (XVI^e-XVII^e siècle) offerts à Raymond Lebègue par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, Nizet, 1969, p. 100.

³⁷⁴ Bredero n'a vraisemblablement pas suivi l'édition de 1576 pour son adaptation de la *Lucelle*. Voir G. A. Bredero, *Lucelle*, éd. C. A. Zaalberg, Tjeenk Willink-Noorduijn, Culemborg, 1972, p. 8.

Quoi qu'il en soit, à cet éloge de la cuisine, Cappony, qui se moque de lui, répond :

Cappony – Tu es un gentil faiseur de Paradoxes : mais il faudroit que ton eloquence feust changee à celle de Demosthene ou de Ciceron. Tu fais de fort bons argos de pourceau, il ne faut plus que de la saulse verte. Je ne doubte plus si tu mourras en la peau d'un fol. Mais voys-tu qu'Ascagne face comme toy : il n'y a que deux mois qu'il est en ma charge, je n'en vis onques un qui la maniait plus dextrement que luy, encores qu'il n'y eust jamais versé au paravant. Il est sobre, vigilant et fidele à son maistre : bien mourry de quelque part où il soit sorty : et sçait quatre langues, Espagnole Italienne, Latine et François (I, 3).³⁷⁵

Pour Cappony, qui ne manque pas de railler ce plaidoyer burlesque menant Philippin jusqu'au paradoxe, ce mélange de fantaisie verbale et de goinfrerie caractéristique du personnage fait de celui-ci un fou, un bouffon. Notons que, là encore, les éditions postérieures à 1576 proposent un texte revisité, puisque la phrase « Tu fais de fort bons argos de pourceau, il ne faut plus que de la saulse verte » n'y figure plus. « Le Jars a-t-il trouvé peu convenable, dans la bouche du banquier, le jeu de mots sur *argo* (argumentation < *ergo* et extrémité de la patte < *ergot*) ? », s'interroge Robert Aulotte³⁷⁶.

Un personnage ambigu et diabolique

Complexe, multiple, Philippin semble incarner certains traits du soldat fanfaron, nous l'avons vu³⁷⁷, et ses citations latines nous évoquent lointainement la figure du pédant³⁷⁸. Il rappelle lui-même le monde militaire en faisant, tout comme le Gaster des *Neapolitaines*, de l'art de la guerre la métaphore de l'art de la table. Plus implicite chez Philippin, l'analogie entre Mardi-gras et le dieu Mars, déjà établie par Rabelais à travers le personnage de Messere Gaster qui maîtrise autant l'art de la guerre que celui de la table, est en revanche explicitement faite par Gaster à travers la réponse qu'il donne à Dieghos :

Dieghos – Je suis bien lors aussi furieux et terrible, de sorte qu'il n'y a si brave qui ne tremble devant moy cent pieds dans le corps. As-tu jamais veu painct le dieu Mars ?

Gaster – Qui ? mardi-gras ? (*Neapolitaines*, I, 3).

À la fois dangereux, terrible (à l'instar du redouté Messere Gaster), voire diabolique, sa folle passion pour la nourriture et la cuisine témoigne d'un amour des plaisirs bas.

Contrairement à Ascagne, l'anti-Philippin « sobre, vigilant et fidele à son maistre » (I, 3), qui s'élève³⁷⁹ et représente le haut, la vertu, les valeurs, voire même le divin, chez Philippin, personnage de la démesure, c'est le corps, le ventre, le bas qui est célébré. Il se rapproche en cela de Gaster, qui, comme nous l'avons montré, en étant l'incarnation du Mardi-

³⁷⁵ C'est nous qui soulignons.

³⁷⁶ R. Aulotte, « La Lucelle de Louis Le Jars », in *op. cit.*, note 20, p. 100.

³⁷⁷ Voir partie relative au soldat fanfaron.

³⁷⁸ C'est, par exemple, par une citation latine (qui le rapproche également du fanfaron) tirée du premier vers l'*Éneïde* de Virgile (I, 1) qu'il réveille Cappony en s'exclamant : « *arma, arma virumque cano* » (IV, 1).

³⁷⁹ Cette dialectique des mouvements et des forces contraires parcourt la pièce entière. Nous verrons plus loin comment l'ascension d'Ascagne, au moment de sa mort, s'oppose à la chute de Cappony.

gras de Rabelais, représente l'univers carnavalesque dans lequel la pièce se situe vraisemblablement.

Notons que dans l'extrait que nous venons de citer, l'allusion goguenarde à un acte de sodomie, pratique fortement réprouvée à l'époque, suggérée par la locution « on [...] y empalle [...] à la mode Turquesque », figure également dans *Les Jaloux* de Larivey, à travers la réplique de Marquet qui conseille à Fierabras, en colère contre Alfonse et Richard avec lesquels il vient de se quereller (IV, 6), de les punir par la peine « De la turquesque » (V, 2). Cette allusion complète la panoplie des vices qui caractérise le personnage.

En exaltant l'art culinaire, en manifestant « ce penchant naturel et incontrôlable qui pousse l'homme à agir selon certaines voies que sa raison n'arrive pas à motiver », pour reprendre la définition que Per Nikrog donne du *Θέλημα* de l'homme³⁸⁰, Philippin, dans la *Lucelle*, véritable *alter ego* – le côté faustien en plus –, du Gaster des *Neapolitaines* et du Messere Gaster de Rabelais, est lui aussi le symbole de Carême-prenant.

3.2.1.4. La *mezzana*, ou la nouvelle entremetteuse

Si l'entremetteuse bigote, la *mezzana*, existait en France, avec dame Claude dans *Les Esbahis* de Jacques Grévin (1561), ce personnage n'était pas encore aussi bien développé que dans les œuvres italiennes, telles celles de Ludovic Arioste, de Pierre l'Arétin, de Alexandre Piccolomini ou de Niccolò Buonaparte, dont Larivey adapte *La Vedova* en 1579. Dans cette comédie, une certaine Mona Papera semble être la digne héritière du personnage de l'entremetteuse dont Fernand de Rojas, à la fin du XV^e siècle, a participé à en imposer les traits dans sa *Comedia de Calisto y Melibee*, tragi-comédie mieux connue sous le titre la *Celestina*, avant d'être repris, avec des variations, par les auteurs italiens, à l'exemple, en 1529, d'Arioste avec le personnage éponyme de sa pièce *La Lena* (signifiant en latin « l'entremetteuse », également appelée « ruffiana »), ou encore, dix ans plus tard, d'Alexandre Piccolomini avec la Raffaella du *Dialogo della bella creanza delle donne*. Ainsi *La Vedova* permet-elle à Larivey de proposer au public français un type personnage encore trop peu exploité par les auteurs français, *a contrario* de ses homologues italiens de la *commedia erudita* qui inscrivent leur entremetteuse dans la lignée de Rojas et des auteurs antiques. Francisée, Mona Papera prend le nom de Guillemette chez Larivey qui déclinera encore ce personnage dans ses dernières comédies avec Gillette dans *Les Tromperies*, et avec Meduse dans *Le Fidelle*. Ainsi, l'entremetteuse n'apparaît-elle pas « pour la première fois en France dans *Les Contents* d'Odet de Turnèbe sous le nom de Françoise »³⁸¹, comme le dit Harold Walter Lawton, même si la manière dont elle s'illustre dans cette pièce mérite de s'y arrêter.

³⁸⁰ Voir F. Rigolot, *Les langages de Rabelais*, Genève, Droz, 2009, p. 160.

³⁸¹ H. Walter Lawton, *Contribution à l'histoire de l'humanisme en France, Térence en France au XVI^e siècle*, t. II, *Imitation et influence*, Slatkine, Genève, 1972, p. 51.

Concernant cette partie, nous renvoyons le lecteur à l'analyse de Patrizia De Capitani, mettant bien en évidence la manière dont est introduite la figure de l'entremetteuse dans le théâtre de Larivey³⁸².

La *mezzana* dans *La Vefve de Larivey* (1579)

Convaincue, ou plutôt cherchant à convaincre qu'elle œuvre par charité et pour le bien d'autrui, Guillemette, cette entremetteuse - « sœur de Macette [*Régnier, 1608*], qui vient de se confesser, [*et*] revivra, sous le nom de Frosine, le chaperon de la belle Marianne »³⁸³ dans *l'Avare* de Molière -, dont le comportement suffit à dénoncer l'hypocrisie, se fait passer pour une femme pieuse à la parfaite dévotion. Elle dit à Gourdin qu'il pourra la trouver à l'Église (« A nostre Dame pour achever mon chapelet, je n'estois qu'au deuxiesme *pater* », I, 4) et demandera plus tard à Ambroise de ne pas la déranger dans sa pratique religieuse (« Ne m'interrompez point, je dys mon chapelet », II, 7). Mais c'est pour sauver les apparences qu'elle se vante de faire des œuvres charitables pour lesquelles elle prétend ne vouloir aucune récompense. Ce désintérêt n'est en effet qu'une façade, car si elle rappelle à Ambroise que « Qui faict œuvres charitables, ne demande point de recompense » (II, 7), cela ne l'empêche pas de lui réclamer de l'argent par deux fois juste après : d'abord pour s'acheter une robe, ensuite pour sortir, dit-elle, son frère de prison (II, 7). Ce décalage entre l'être et le paraître est tout à fait risible. D'ailleurs, elle est consciente que ses services, peu chrétiens, vont à l'encontre de la justice qu'elle craint³⁸⁴ et critique. Aussi, est-ce bien par peur des éventuelles conséquences judiciaires que Guillemette hésitera, quoiqu'elle en dise, à devenir la complice de la courtisane Clemence lorsque celle-ci lui fera part de son idée de se faire passer pour la femme de Bonadventure afin de lui soutirer de l'argent, Clemence portant le même nom que la femme de Bonadventure disparue, pense-t-il, lors d'un naufrage survenu il y a près de 15 ou 16 ans.

Guillemette – Clemence, c'est un acte digne du gibet, pensez y bien.

Clemence – Que craignez vous ? j'iray.

Guillemette – La conscience (II, 3).

Malgré sa réticence initiale, Clemence aura en effet tôt fait de convaincre Guillemette de mettre sa conscience de côté par son habile discours rhétorique et féministe qui remet en question le fondement même du pouvoir judiciaire.

Connue de tous dans la ville où elle exerce³⁸⁵, il n'est pas difficile pour Guillemette de s'introduire dans les maisons en feignant de vouloir « monstrez quelques petitz ouvrages » aux

³⁸² Voir P. De Capitani, *op. cit.*, pp. 260-262.

³⁸³ Ch. Lenient, *La satire en France ou La littérature militante au XVI^e siècle*, t. II, Paris, L. Hachette, 1886, p. 282.

³⁸⁴ Si elle hésite à venir en aide à Alexandre, c'est par crainte de la justice (I, 4).

³⁸⁵ Le prêtre Anselme reproche à Bonaventure d'avoir fait appel à Guillemette pour l'aider dans ses amours, expliquant : « Vous avez aussi tresmal besogné d'avoir employé ceste femme, pource qu'elle est la plus solennelle messagere d'amours qui soit dedans Paris, à raison dequoy ma dame Clemence qui la peut cognoistre ne luy aura jamais voulu prester l'oreille, ny mesmes endurer sa compagnie. Car l'honneur d'une dame souffre beaucoup quand elle est veue avec une maquerelle (I, 1). Plus loin, lorsque Guillemette affirme avoir « esté à confesse », Leonard rétorque : « Qui ne te congnoistroit bonne beste, vieille hypocrite » (II, 1).

dames, préfigurant ainsi l'attitude de Meduse du *Fidelle*, nous y reviendrons³⁸⁶. Elle en profite ainsi pour voler : « quand je vas chez autrui je m'efforce tousjours prendre quelque chose de pœur qu'on ne m'ait en estime d'une lourde et trop niaise » (II, 2).

C'est dans son monologue de la scène 5 de l'acte I que l'on accède à sa véritable identité, où, à l'instar du Gaster des *Neapolitaines* (I, 4), elle fait son autoportrait. Elle renseigne surtout sur son art, qu'elle dit avoir obtenu « par la grace de Dieu ». Aussi, dit-elle : « pour persuader quelque bonne affaire, j'en sortiray à bout aussi bien qu'une autre, et toute vieille que me voyez je sçay par la grace de Dieu faire beaucoup de choses. Je guaray de toutes sortes de gratelles, j'oste les mailles, j'efface les lentilles et rousseurs. Je ne dis mot des fards. Pour faire estendre la peau, pour empescher qu'elle se creve, pour suppléer au pucelage perdu dès plus de dix ans, pour reserrer maujoint, pour faire les cheveux blondz, le sein relevé, les tetins fermes, et peler les sourcils, il n'y a qu'une Guillemette au monde ». À toutes ces facultés s'ajoute l'art de « suppléer au pucelage perdu des plus de dix ans » (I, 5), ce qui la rapproche de la médecine. Au sujet de ce monologue, Luigia Zilli dit qu'il « résume bien la philosophie de l'entremetteuse de l'époque, dont le modèle reste la *Celestina* de Fernando de Rojas, mais qui trouve un prototype accompli même dans la vieille entremetteuse Raffaella du *Dialogo de la bella creanza delle donne* d'A. Piccolomini (en 1581, Fr. d'Amboise publiera une traduction de ce dernier sous le titre *Dialogues et devis des damoiselles*) »³⁸⁷.

Bien qu'elle en partage certains traits, Guillemette n'est pas encore la Meduse froide, sûre d'elle et sans pitié du *Fidelle*. Aussi ne tire-t-elle pas complètement les fils de l'intrigue qu'elle ne maîtrise que partiellement. À la scène 2 de l'acte IV, lorsque Gourdin lui explique le rôle de la tante d'Emée qu'elle devra jouer (en faisant croire qu'elle va dormir près d'Emée qui se trouve soi-disant chez Ambroise), Guillemette hésite encore, pose des questions, avant d'avouer : « Je crains cet enragé Leonard, sçais tu pas comme il est aspre ? ». Elle finira par accepter, sans savoir que Gourdin se servira d'elle et la poussera à avoir des relations charnelles, à son insu, avec Ambroise à la place de Clemence afin de tromper le vieillard amoureux. D'où sa colère qui explosera à la scène 9 de l'acte V contre Ambroise, quand elle s'apercevra d'avoir été trompée.

Gourdin, qui la connaît, ne la craint guère ; et lorsque Robert lui dit : « Par mon ame, si tu te mocques d'elle en ceste façon, attens toy qu'elle t'assillira souvent à belles injures », Gourdin répond, dans un jargon grivois typique du personnage : « Il y a telle difference entre le mol et le dur qu'entre elle et madame Clemence, tellement qu'Ambroise s'en apercevant il vous la fouettera comme elle merite, de mode que d'avant qu'elle succe le brouet en la jatte, elle secouera le museau » (IV, 2). Ces allusions obscènes annoncent un dénouement que les propos de l'entremetteuses eux-mêmes préparaient déjà dès le début de la pièce, à l'exemple de cette réplique où la vieille femme regrette sa jeunesse passée et sa fraîcheur qui l'empêchent de suivre ses instincts : « Si j'estois belle, et jeune, comme quelqu'une que je cognois, je pelerois, j'escorcherois, j'arracherois le coeur de qui me caresseroit, je changerois

³⁸⁶ Il est intéressant de souligner que, dans *La Vefve*, on assiste à la mise en pratique de la ruse employée par Meduse (*Le Fidelle*), pour entrer sûrement dans les maisons (voir I, 6). Rappelons que cet artifice n'est pas représenté sur scène dans *Le Fidelle*.

³⁸⁷ Voir P. de Larivey, « La Vefve », in *Théâtre complet*, t. I, *op. cit.*, note 1, p. 261.

tous les jours d'amoureux... » (II, 3). Aussi, la simple vue du comportement de la courtisane Clemence vis-à-vis de Bonaventure suffira à rallumer en elle le désir des plaisirs charnels : « En bonne foy elle m'a quasi mise en colere, aussi n'a elle point honte faire toutes ces petites folies devant moy, il est vray qu'elle me cognoist, mais c'est tout un, ce pendant elle me fait venir l'eau à la bouche. Je suis de sang et d'os aussi bien qu'elle, et toute vieille que me voyez, je n'ay pas l'estomac si cru que je ne digerasse bien encores une andouille » (III, 2). À cette libido, qui rappelle le thème de l'insatiabilité de la femme, souvent suggéré dans les comédies étudiées³⁸⁸, s'ajoute, pour offrir un tableau plus complet et risible du personnage, le besoin de la boisson. Le comique de langage produit ici d'autant plus son effet que c'est une vieille femme qui parle.

Le comportement de Guillemette est ridicule dans la scène de la bouteille de vin (II, 2) : après avoir perdu toute espérance de revoir sa bouteille donnée précédemment à Sainte pour la remplir (I, 6), elle la retrouve enfin, ce qui ne semble pas être un moindre événement pour cette entremetteuse qui, d'après les répliques de Sainte, boit sur scène.

La pièce de *La Vefve* offre ainsi un tableau assez précis et comique de cette maquerelle qui, sous des apparences de dévotion, trompe tout un chacun par son art et ses ruses tout en satisfaisant ses propres intérêts, à la fois charnels et matériels.

La figure de la *mezzana* dans *Les Contens* de Turnèbe (1584)

Après cette apparition furtive en France, la figure de l'entremetteuse est de nouveau exploitée par Turnèbe dans ses *Contens*. Beaucoup plus nuancée, elle acquiert ainsi plus d'intérêt que la Guillemette de *La Vefve* et témoigne d'un vrai travail sur le personnage de la part du dramaturge. Norman Spector rappelle que si les origines du personnage de Françoise remontent à la comédie romaine (*Iena*) et que son rôle a depuis beaucoup évolué, « C'est que dans le théâtre du *Cinquecento* les rôles féminins reçoivent des modifications morales et psychologiques. Les femmes n'étant plus esclaves, on remarque une transformation fondamentale dans la conduite des entremetteuses qui avaient des relations avec elles. C'est ainsi que l'on voit apparaître la *vecchia pinzocchera*, dont la réplique sera la *vieille* des *Contens* »³⁸⁹. Il ajoute, dans une note au sujet de la *pinzocchera*, que c'est elle qui « présente, en règle générale, le trait de la fausse dévotion qui est à la base du caractère de Françoise. Le terme *pinzocchero*, *pinzocchera*, dit-il, ne s'employait d'abord que pour désigner ceux qui faisaient partie d'un *terz'ordine* ou ordre religieux séculier. Dès le XV^e siècle, sinon plus tôt, l'entremetteuse avait réussi à s'adapter entièrement au camouflage fourni par ces ordres séculiers, et le mot représentait parfaitement les deux côtés de son caractère : en surface, c'était l'extrême dévotion ; au revers on trouvait l'entremetteuse »³⁹⁰.

³⁸⁸ On songe par exemple au dialogue entre Beatrice et Babilie dans *Le Fidelle* (I, 6).

³⁸⁹ Voir N. B. Spector, « Introduction », in O. de Turnèbe, *Les Contens*, éd. N. B. Spector, Paris, M. Didier, 1964, p. XX.

³⁹⁰ Voir *ibid.*, note 4, p. XX. C'est en ces termes que Paul de Saint-Victor résume la personnalité de la Françoise des *Contens* : « La vieille Françoise de sa comédie offre un type achevé d'hypocrisie libertine. Elle se garde bien d'accentuer crûment les mauvais conseils qu'elle donne aux jeunes filles; elle les souffle, elle les chuchote ; c'est en le délayant d'eau bénite qu'elle leur distille son poison » (P. de Saint-Victor, *Les Deux masques: tragédie, comédie*, vol. 3, Paris, Calmann Lévy, 1884, p. 220). Par ces caractéristiques ce personnage se rapproche de la «

Déjà dénoncée dans *La Vefve*, l'hypocrisie religieuse est donc beaucoup plus développée à travers le personnage de Françoise. C'est là une originalité française. Cette vieille entremetteuse rusée se sert habilement de l'instruction religieuse qu'elle a reçue pour arriver à ses fins et pour manipuler les âmes crédules, comme celle de Geneviefve qu'elle cherche par tous les moyens à convaincre de laisser Basile entrer chez elle pour lui parler :

Françoise – Vous avez ouy dire souvent à vostre confesseur, comme je croy, qu'il faut aymer son prochain comme soy-mesme, et qu'il faut bien garder de tomber ne ce vilain vice d'ingratitude, qui est l'une des branches d'orgueil, lequel a fait tresbucher au plus creux abisme d'enfer les anges, qui estoient les plus belles et les plus heureuses creatures que Dieu eust faites. Ne seriez-vous pas une ingrante, une glorieuse, une outrecuidée, si vous ne faisiez conte des justes prieres de celuy qui ne voit par autres yeux que par les vostres ? (I, 7).

La fausse piété de Françoise est soulignée implicitement par Antoine quand, à la scène 1 de l'acte V, il énumère tous les lieux de dévotion où il s'est rendu pour trouver Françoise (vu qu'une fillette lui a dit qu'elle « estoit allé ouïr le salut au Saint-Esprit »), mais en vain. Cet aspect du personnage de Françoise apparaît d'autant plus comique qu'Antoine affirme qu'« elle est plus souvent aux églises qu'à sa maison » (V, 1)³⁹¹. Le soin avec lequel Françoise cultive les apparences est tout à fait remarquable. En donnant l'illusion de n'être ailleurs qu'aux lieux saints qu'elle dit fréquenter assidûment et en tenant des discours moralisateurs, elle semble faire plus de dupes que Guillemette, et passe pour une femme vertueuse, dévote et bien estimée de tous³⁹², ou presque. En effet, Nivelet, témoin caché du dialogue entre Françoise et Geneviefve de la scène 7 de l'acte I, ne se méprend pas sur le compte de cette « vieille sempiternelle » et « fine femelle » dont il dénonce la ruse et la duplicité en aparté.

Comme le souligne Norman Spector, c'est du côté des œuvres de l'Arétin³⁹³, des comédies de Parabosco³⁹⁴ ou de Piccolomini³⁹⁵ qu'il faut regarder pour retrouver les *ruffiane* ayant « contribué de façon générale ou précise au portrait de Françoise ». Mais, ajoute-t-il, « Quant à la part qu'aurait *la Celestina* dans la composition du rôle de Françoise, déjà en 1862 Chasles avait vu juste en disculpant Turnèbe de toute imitation directe de la protagoniste du chef-d'œuvre espagnol [...]. Dans la *Celestina* réapparaissent par exemple tous les traits de la *lena* classique : avarice insatiable, manque de pitié absolu pour les amants qu'elle plume, ivrognerie et magie de la sorcière ovidienne. Rien de tout cela dans le portrait de Françoise, pas la moindre trace des aspects démoniaques de la personnalité de Celestina »³⁹⁶. Pourtant, ce personnage sulfureux était bien connu des Français. Si la *Celestina* a rencontré le succès

Françoise au cœur felon » de *l'Enfer de la mère Cardine* ([F. de Birague], *L'Enfer de la mere Cardine*, s.l.s.n., 1597, p. 28).

³⁹¹ Ce qu'Eustache ne remet pas en question. Aussi, lorsqu'il la voit venir à lui en compagnie de Louyse, déclare-t-il : « Mais voila Madame Louyse et sa commere Françoise qui s'en reviennent de l'eglise » (II, 1).

³⁹² Eustache lui dit : « Je vous ay en opinion de la plus femme de bien de toute nostre parroisse » (II, 2). Basile, lui aussi, affirme qu'elle est : « la plus galante femme de France » (II, 8).

³⁹³ *Lo Ipocrito* (Gemma), *La Cortigiana* (Alvigia), *I Ragionamenti* (la Comare).

³⁹⁴ *La Notte* (Nastagia), *Il Viluppo* (Colombina), *La Fantasca* (Sacente), *Il Marinaio* (Fallerina).

³⁹⁵ *Dialogo de la bella creanza de le donne* (la Rafaella).

³⁹⁶ Voir N. B. Spector, « Introduction », in O. de Turnèbe, *Les Contens*, op. cit., pp. XXI-XXII.

comme la censure et a été éditée de nombreuses fois en Italie, en France, en 1527, elle est traduite par un auteur anonyme (Paris, Victor Cousteau, Galliot du Pré) elle retient particulièrement l'attention de Lavardin qui en donne une traduction expurgée de tout ce qui peut choquer l'Église sur laquelle nous reviendrons dans notre partie sur les comédies moralisantes³⁹⁷.

La reprise du personnage de la *ruffiana* tel que la *commedia erudita* l'avait développé se limite à Larivey et Turnèbe. À part ces deux auteurs, il n'est pas mis en scène dans les comédies françaises de cette fin de siècle. Il faudra attendre le retour de Larivey en 1611 qui, avec ses trois dernières comédies, propose deux autres figures de maquerelles.

Deux nouvelles entremetteuses dans le théâtre de Larivey (1611)

La première *mezzana* reprise par Larivey se rencontre dans *Les Tromperies* : il s'agit de Gillette, la mère de Dorothée. Elle correspond davantage à la *lena* antique. Cette femme sans scrupule n'a aucune pitié pour les victimes qu'elle jette dans le lit de sa fille pour leur soutirer de l'argent. De surcroît, elle a bien peu d'égards pour sa fille et ses désirs, laquelle, bien souvent, se lamente au sujet de la dureté de cette « ruffiane » qui s'oppose farouchement à son amour pour Constant.

À partir de ce moment, mère et fille rentrent dans un conflit qui se règlera à coups de sentences et de bon sens populaire, donnant par ailleurs à Larivey l'occasion de montrer ses talents de versificateur (II, 2 ou IV, 5).

Loin de jouer un petit rôle sans épaisseur la *mezzana* de cette comédie, s'impose, au contraire, avec force sur le devant de la scène. Ses apparitions montrent à quel point elle est capable de dominer l'action, voire de la conduire, grâce à ses nombreuses ruses. Manipulatrice, elle a plus d'un tour dans son sac pour arriver ses fins et rester maîtresse du jeu, en témoignent les impératifs qu'elle utilise dans ses propos adressés à la courtisane : « Entre et vien embrasser le Medecin qui t'a apporté la plus belle robbe du monde. Fay-luy semblant que tu es amoureuse de luy, baise-le, mords-le, accole-le, car il te playera bien » (II, 2). Pourtant, Gillette sent bien qu'elle est en train de perdre sa fille et l'ascendance qu'elle avait auparavant sur elle. « Tu ne fais jamais ce que je te commande », puis « mais combien de fois t'ay-je dit que tu n'entretiennes point Constant ? », déclare-t-elle à la scène 2 de l'acte II. Elle n'a d'état d'âme, semble-t-il, que lorsqu'elle se penche sur son passé et ses erreurs de jeunesse qu'elle regrette à l'heure où elle parle à sa fille³⁹⁸ :

³⁹⁷ Rojas, F., *La Celestine fidèlement repurgee, et mise en meilleure forme par Jacques de Lavardin [...] Tragicomédie jadis Espagnole, composee en reprehension des fols amoureux, lesquels vaincuz de leurs desordonnez appetis invoquent leurs amies, et en font un Dieu : aussi pour descouvrir les tromperies des maquerelles, et l'infidelité des meschans et traistres serviteurs*. Vetula prava cauda Scorpionis. Plus la Courtizane de Joachim du Bellay, Paris, N. Bonfons, s.d. [1578].

³⁹⁸ Contrairement à Gillette, qui regrette de ne pas avoir tiré plus profit de sa jeunesse – « Tu deviendras ainsi, j'ay eu comme toy les jouës polyes et le visage delicat. Pleust à Dieu qu'en cest aage quelqu'un m'eust conseillée comme je te conseille, j'aurois chèrement vendu ce que j'ay mille fois donné pour rien, dont je me repens », dit-elle à Dorothée (IV, 4) –, d'Aubigné se repend de ses erreurs de jeunesse dans son poème « L'Hiver du Sieur d'Aubigné » (voir Agrippa d'Aubigné, *Oeuvres complètes*, éd. E. Réaume & de Caussade, t. III, Paris, A. Lemerre, 1874, p. 297).

Gillette – Voy ces cheveux blancs, c'est l'yver, c'est la neige, et les glaçons de nostre aage. Tu deviendras ainsi, j'ai eu comme toy les jouës polyes et le visage delicat. Pleust à Dieu qu'en cest aage quelqu'un m'eust conseillée comme je te conseille, j'aurois chèrement vendu ce que j'ay mille fois donné pour rien, dont je me repens... (IV, 5).

C'est d'ailleurs en regard de son expérience qu'elle incite Dorothée à plumer les pauvres dupes pendant qu'elle est encore jeune.

Adrian aura beau mettre en garde le Medecin contre Gillette en en faisant un portrait peu élogieux, comme on peut le voir ci-dessous, celui-ci, à l'instar de Brisemur, se fera prendre au piège.

Adrian – Je vous dy, Monsieur, que la vieille est meschante, la fille rusée, et l'une et l'autre malicieuse. Ne vous fiez point en elles. Ha, ceste vieille a mille mauvais signes ou marques. Pour le premier elle est remplie de proverbes et brocards. Oyez ce que dit le texte.
La vieille qui est brocardeuse,
Cache soubs un paisible front,
Une guerre aspre et furieuse,
Et jusques aux os la laine tond.
Et de sa barbe qu'en dites vous ?
Si tu rencontre par la rue,
Une femme qui est barbue,
Passe outre et luy crache en la veue,
Ou à beaux cailloux la salue.
Ces signes vous semblent ils pas mortels ? (III, 2).

Le portrait de cette vieille barbue évoque celui de la Meduse du *Fidelle*, autre *mezzana* que Larivey tire du *Fedele* de Pasqualigo, dont la particularité d'être une sorcière confirmée. En effet, si, tout comme Guillemette de *La Vefve*, Meduse s'introduit avec facilité chez les dames pour leur soumettre tout ce qui peut concourir à leur beauté, telles des recettes pour fabriquer des fards (II, 10), elle se démarque néanmoins de sa consœur en ce qu'elle manie l'art de la sorcellerie, ce qui la rapproche davantage de la Célestine de Rojas. À l'aise dans la magie, Meduse donne ainsi des recettes d'amour à Victoire dont elle dresse avec précision la liste des ingrédients (faire bouillir dans de l'huile des cheveux et du cambouis de cloche, *etc.*). Pour que le charme opère avec plus d'efficacité, elle n'hésite pas à recommander l'utilisation d'une statue de cire vierge (représentation de Fortuné) qu'il faut piquer et faire fondre au feu, le tout devant être exécuté la nuit au cimetière. Nous assistons alors à une scène de conjuration nocturne orchestrée par la sorcière, à laquelle mettra fin l'apparition soudaine de Josse, jusqu'alors témoin caché de la scène. Aussi, si, par ses aspects obscurs et diaboliques, Meduse s'inscrit parfaitement dans le cadre de la pièce pessimiste de l'auteur italien, l'apparition de Josse, faisant prendre un tour cocasse à la scène, n'est pas sans ridiculiser la cérémonie de Meduse, qui, comme elle le dit elle-même à Fortuné, n'est après tout « pauvre

viellotte plaine de toute disette et tribulation » (IV, 4). À nouveau, ce décalage entre apparence et réalité confère au personnage sa dimension comique³⁹⁹.

Si, après les comédies parues en 1611, le personnage de l'entremetteuse tend à s'effacer derrière la « femme d'intrigue »⁴⁰⁰, Larivey a su, en l'introduisant sur la scène française et en l'enrichissant progressivement au niveau de sa caractérisation, en exploiter largement le ressort comique. Bigote, hypocrite, rusée, portée sur la boisson, ou encore sorcière, selon les variations, l'entremetteuse de Larivey est, tout comme chez Turnèbe qui en reprend la figure, un personnage haut en couleur dont âmes crédules (par exemple, Françoise avec Genevieve dans *Les Contents*) et vieillards amoureux sont bien souvent les proies qu'elles cherchent à attirer dans ses filets. Par son habilité et sa ruse, l'entremetteuse ne semble rien à avoir à envier à la vigueur des jeunes qui l'entourent, même si ces derniers lui renvoient parfois les traits de leur jeunesse perdue et réveillent leur libido. Trop occupée par leurs manigances, elles ne paraissent pourtant pas en souffrir outre mesure, *a contrario* des vieillards amoureux qui, chargés de leur passion et désirs, deviennent ridicules lorsque leur impuissance est rappelée à coups de propos grivois, à l'exemple de ce dialogue entre Ambroise et Leonard dans *La Vefve* :

Ambroise – Leonard ta comparaison n'est bonne mesurant à ton aulne, souvien toy qu'il y a six ans à dire entre nous deux, que dès ta jeunesse tu as tousjours eu une femme à tes costez qui a bien fact seicher ton bois, et que j'ai tousjours vescu seul sans compagnie. Et par ainsi gardé mon suc en moymesme.

Leonard – Ce suc sera comme celuy du figuier de Bagnollet, dont les premieres figues sont bonnes, mais les tardives ne vallent rien. Et puis ton tonneau ne rendra desormais que de la lie.

Ambroise – Tu me fais riire. Il n'y a en tout le monde un plus gaillard, et brusq que je suis. Je scay chanter, je scay jouer des instruments, et mille telles gaillardises propres pour entretenir les dames.

Leonard – Il faut sçavoir autre chose que cela, car on n'emplit pas de vent le ventre des femmes.

Ambroise – Ces choses sont gallanteries pour leur donner plaisir.

Leonard – Elles veullent que ce plaisir se convertisse en fin en chose nerveuse. Et non estre tousjours entretenues de bayes.

[...]

Leonard – Ains elle y prendra plus de plaisir que jamais. Et puis va t'y fourrer, tu trouveras un terrouer tant reposé, que jour et nuict il ne te faudra faire autre chose, que le labourer et avoir tousjours la houe dedans (I, 3).

Ainsi les vieillards amoureux sont-ils souvent exploités dans leur faiblesse par ceux à qui ils demandent conseils, lesquels pensent bien souvent davantage à leur bourse. En effet, qu'il soit amoureux ou non, le vieillard, autre catégorie de personnage qui parvient à s'enrichir au niveau de sa caractérisation, se présente dans les comédies de Larivey comme un être avare, proche de ses sous, à l'exemple de Severin, fameux vieillard des *Esprits* dont

³⁹⁹ Pour une présentation de ce personnage de grande envergure et tout à fait nouveau sur la scène dramatique française, nous renvoyons aux lignes que nous lui consacrons dans l'introduction au *Fidelle* de notre dernière partie.

⁴⁰⁰ Citée par de P. De Capitani, *op. cit.*, p. 264.

Harpagon de Molière paraît bien être le digne héritier. Plus faciles à duper, les vieillards ne sont pourtant pas les seuls à devoir se méfier des dupeurs, aussi bien représentés par la *mezzana* que par le parasite (parfois complices, en témoigne la scène entre Guillemette et Gourdin), car ces personnages sont de fins rusés qui trompent leur monde sans le moindre scrupule. Aussi les personnages qui gravitent autour d'eux feraient-ils bien d'entendre la mise en garde de Philipppes adressée dans *Le Morfondu* au vieillard amoureux Lazare qui vient d'être piégé par Lambert : « Quelle merveille, puis qu'il adjouste entiere foy aux bourdes de ce meschant Lambert, et puis fiez vous aux serviteurs ! » (III, 2).

3.2.2. Le pédant

Parmi les personnages de la comédie française de la Renaissance, dont le rôle principal est de déclencher le rire, figure le pédant. De par le ridicule de ses aventures et de ses traits, le pédant provoque un comique, certes mesuré, mais qui enrichit allègrement les pièces de notre Champenois. Originaire de la *commedia erudita*, ce personnage revient à trois reprises sur l'ensemble de ses deux recueils : tout d'abord, en 1579, avec Lucian dans *Le Laquais*, (d'après le *Ragazzo* de Dolce) ; puis, en 1611, à la fois avec Fidence, dans *La Constance* (d'après *La Gostanza* de Girolamo Razzi) et maître Josse, dans *Le Fidelle* (d'après *Il Fedele* de Luigi Pasqualigo). Ce seront là les seules figures pédantesques du théâtre français des années 1550 à 1611. Si, avant Larivey, peu d'auteurs français ont mis en scène ce personnage, c'est, à en croire Jocelyne Royé, certainement en raison de la complexité du caractère, « le plus difficile à traduire ou à transposer pour un public français, même sensible à la culture italienne »⁴⁰¹. C'est en effet du côté de l'Italie que nous devons rechercher les origines de cette figure apparue dans les premières décennies du *Cinquecento*, avant de se propager largement, à partir de 1535, dans la *commedia erudita* et d'acquérir une vraie dimension grâce à des pièces comme *Il Marescalco* (1533) de l'Arétin, *El Pedante* (1538) de Francesco Belo, *La Fantesca* (1556) de Girolamo Parabosco, ou *Il Candelai* (1582) de Giordano Bruno⁴⁰².

Les premières manifestations du pédant en France sont dues aux traductions des pièces italiennes, à l'exemple des *Abusez*, comédie en prose imprimée en 1543 et traduite des *Ingannati* (comédie italienne des *Intronati* de Sienne) par Charles Estienne, dans laquelle nous rencontrons le pédagogue Maître Pierre (Messer Piero, dans la version originale), ou encore de la traduction de Jacques Bourgeois⁴⁰³ et de celle de Jean-Pierre de Mesmes⁴⁰⁴ des *Suppositi* de l'Arioste, où figure le pédant Cleandre (traduction Cleandro dans la version d'origine). « Peu avant la publication des premières comédies de Pierre de Larivey, Le Loyer édite une pièce, la *Néphelococugie*, tirée, cette fois-ci, du répertoire antique puisqu'il s'agit

⁴⁰¹ J. Royé, *La Figure du pédant de Montaigne à Molière*, Genève, Droz, 2008, p. 39.

⁴⁰² Même s'il est également représenté par d'autres genres de la littérature italienne contemporaine, comme les nouvelles, les dialogues ou les ouvrages moraux. Voir M. Lazard, *op. cit.*, p. 268.

⁴⁰³ J. Bourgeois en propose la traduction sous le titre de Comédie très-élégante en laquelle sont contenus les amours récréatives d'Erostrate fils de Philogone de Catanie et de Polymneste fille de Damon (Paris, Jeanne de Marnef, 1545).

⁴⁰⁴ J.-P. de Mesmes intitule sa traduction *La Comédie des Supposez* qui connaît une édition en 1552 (Paris, Etienne Groulleau), puis une autre en 1585 (Paris, Jérôme de Marnef et la veuve Cavellat).

d'une adaptation des *Oiseaux* d'Aristophane »⁴⁰⁵, dans laquelle le Sophiste est désigné par le titre de « maître ès arts ».

Quoiqu'intéressants, ces pédants n'auront toutefois pas le relief et l'épaisseur qu'ils acquerront avec Larivey, qui donne le premier au pédant un vrai rôle dans la comédie française à partir du *Laquais*⁴⁰⁶. Si les origines italiennes du type sont certaines, il importe de rappeler l'influence de la farce française qui le faisait elle aussi parler dans un jargon pédantesque caractéristique où se mêlait latin et français. Larivey va toutefois se détacher de ce modèle à l'érudition peu crédible et contestable, dans la mesure où il s'exprimait dans « un latin de cuisine, ajoutant au petit bonheur une terminaison en *-um*, en *-a*, ou en *-ibus* »⁴⁰⁷, et proposer trois pédants qui témoignent d'une véritable connaissance de la langue antique. Avant de nous intéresser au langage si marquant et typique de ce personnage, voyons d'abord quelles sont ses caractéristiques et sa fonction dans l'intrigue. Cette vue d'ensemble permettra ainsi de mieux comprendre le traitement que Larivey lui réserve.

La posture professorale présomptueuse du pédant

Pédagogue et « maître des arts », le pédant a tout d'abord la tâche précise d'enseigner et d'éduquer les jeunes gens chez qui il demeure parfois même après la formation, à l'exemple du Fidence de la *Constance* qui, hébergé charitablement par l'héroïne éponyme de la pièce, peut vaquer librement à ses études personnelles. Homme d'esprit et de science, l'opinion qu'il a de lui-même est telle qu'il se considère comme un être supérieur, loin du vulgaire et du commun des mortels.

Il méprise ainsi ouvertement les valets et servantes⁴⁰⁸, et tous ceux qui seraient incapables de reconnaître en lui l'intelligence manifeste qu'il répand avec largesse et excès autour de lui. Ce féru de culture passe son temps à prodiguer des conseils, à sermonner les jeunes gens et à les mettre en garde contre les dangers de l'amour (conseils qu'il n'arrive pas lui-même à appliquer lorsqu'il tombe dans les pièges du sentiment amoureux) :

M. Josse – [...] Or si voulez que je vous conseille, je vous exhorteray que laissiez ces niaiseries et estudiez aux bonnes lettres [...]. Quittez ces petulantes amours, lesquelles sont basties sur un foible fondement (*Le Fidelle*, I, 4).

De même, il se plaît à commenter les événements et n'hésite pas à profiter d'une rencontre pour étaler un savoir qui n'a parfois aucun rapport avec le sujet du problème. Tantôt philosophe, comme le Lucian du *Laquais*, tantôt poète pétrarquisant, tel le Fidence de *La Constance*, il est aussi grammairien à ses heures, à l'exemple de M. Josse du *Fidelle*. Nous

⁴⁰⁵ J. Royé, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁰⁶ M. Lazard note en effet que « le pédant apparaît pour la première fois sur la scène française dans le théâtre de Larivey » (*op. cit.*, p. 245).

⁴⁰⁷ R. Garapon, *La Fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français du Moyen Âge à la fin du XVII^e siècle*, Paris, A. Colin, 1957, p. 124.

⁴⁰⁸ « Fidence – [...] mais je ne veux, *quia non decet*, m'arrester à disputer avec toy, qui n'es qu'une beste... » (*La Constance*, I, 1).

pouvons citer ce passage comique où M. Josse reprend Babilie dans son parlé et lui fait la leçon :

Babilie – Le seigneur Fidèle sont-il en la maison ?

M. Josse – *Foemina proterva*, rude, indocte, imperite, ignare, indiscreète, incivile, inurbaine, mal morigérée, ignorante qui t’a enseigné à parler en cette façon ? Tu as fait une faute en grammaire, une discordance au nombre au mode appelé *nomunativus cum verbo*, pource que Fidèle est *numeri singularis*, et sont *numeri pluralis*, et doit-on dire, est-il en la maison et non sont-il en la maison.

Babilie – Je ne sais pas tant de grammaires.

M. Josse – Voici une autre faute, un très grand vice en l’oraison, pour ce que comme dit Guarin, la grammaire étant art *recte loquendi recteque scribendi*, jaçoit qu’en plusieurs langues elle soit écrite, n’est pourtant sinon un seul art, par quoi envers les bons auteurs ne se trouve *grammatice grammaticarum*, non plus encore que *iritica iriticorum*, et *arene arenarum*, car il se dit tant seulement au singulier.

Babilie – Toutes ces vôtres niaiseries ne m’importent rien.

M. Josse – En ce sens on ne dit pas ne m’importe rien, pour ce que *duae negationes* affirmant, et valent autant comme si tu disais, il m’importe un peu, ce que tu n’entends pas dire, parce que tu voulais que j’entendisse qu’il ne t’importe pas [...] (*Le Fidelle*, II, 14).

Le comique du pédant est particulièrement bien exploité lorsque celui-ci donne la réplique à des personnages de basse condition. C'est notamment le cas de la scène 5 de l'acte IV du *Laquais* qui met Jacquet face à Lucian⁴⁰⁹.

Un penchant pour les aventures galantes

Pour si imbu de lui-même qu’il puisse paraître, et si inaccessible par sa manière de parler en décalage avec la réalité, le pédant sait néanmoins faire preuve d’humanité quand la maladie de Constance l’attriste. Aussi redescend-t-il parmi le commun des mortels lorsqu’il se prend à rêver d’amour, car, malgré ses mises en garde contre les dangers de l’amour adressées à ses élèves, il lui arrive lui aussi de tomber amoureux. Ainsi en va-t-il pour deux des trois pédants développés par Larivey : Fidence succombera aux charmes d’Elisabeth, dans *La Constance*, et M. Josse à ceux de Victoire dans *Le Fidelle*.

Fidence n’hésitera pas à faire une déclaration en bonne et due forme à Elisabeth qu’il admire tant⁴¹⁰, et M. Josse laissera libre cours à son imagination pour séduire, dans une scène

⁴⁰⁹ « Jacquet – Escoutez Monsieur je vous prie me pardonner si je me monstre un peu presomptueux. // Lucian – Dy, parle, sermonne car je te donne planiere indulgence je veux dire de confabuler avec moy. // Jacquet – J’ay toujours oy dire que les sages ont acoustumé s’accommoder au temps. // Lucian – Sentence ciceronienne *optime est*, ton esprit est *perspicax hoc est*, aigu, subtil. // Jacquet – Monsieur je vous prie parler François car je n’enten que des bœufs en vostre latin et ne sçay que c’est de voz *cujus*, aussi ne vi-je jamais livre que par dehors entendez vous ? » *Le Laquais*, IV, 5. Voir aussi notre partie relative au comique de langage.

⁴¹⁰ « Fidence – Mais pourquoy sitost s’est retiré de mes yeux le soleil qui donne jour à ma vie, ma gentille dame Elisabeth ? Quel remède y-a-t-il ? *Omnia vincit amor et nos cedamus amori*. Il me semble y avoir plus de mil ans que je n’ay reu mon cœur ni mes yeux affamez de l’ambrosie et très doux nectar que distillent en moy les plus divins flambeaux de ma très belle deesse... » (*La Constance*, II, 4).

de déguisement, une Victoire qu'il croit avoir sous ses yeux, mais qui n'est autre que la servante Blaisine !⁴¹¹ Lorsqu'il n'est pas complètement absorbé par ses études et résigné à fuir la nature vile des femmes qu'il critique assez dans ses propos misogynes⁴¹², le pédant est donc capable d'éprouver lui aussi de "bons" sentiments, bien qu'ils semblent plutôt surprenants chez cet être un peu bizarre, incompris et parasite. Mais malheureusement, l'amour ne lui donne pas l'occasion de s'illustrer à son avantage, au contraire, il le rend encore plus risible. Il ne connaît pas un meilleur sort que celui des vieillards amoureux, car à partir du moment où il commence à empiéter sur le terrain de la jeunesse et constitue un potentiel rival, celle-ci s'allie aux valets pour l'évincer rapidement à coups de ruses et de tromperies dont il devient la victime ridicule. Ainsi il est « justement et sévèrement puni pour ne pas avoir su rester à sa place »⁴¹³. Ces mauvais tours sont malgré tout moins cruels que ceux réservés aux vieillards.

Un être mal intégré, marginal

À bien observer les interventions du pédant dans l'intrigue, nous remarquons qu'il n'a pas vraiment une fonction nécessaire à son bon déroulement. Presque étranger à tout ce qui se trame autour de lui, il n'a pas d'influence réelle et directe sur les événements. Il semble avoir pour rôle de créer un climat de gaieté. Le pédant est en effet « un personnage bouffon, [...] que justifie surtout sa fonction d'amuseur, solennellement ridicule. Personnage chargé jusqu'à la caricature, il possède les traits de caractère attachés à un métier déterminé, et relève, comme le capitaine, de la peinture des mœurs »⁴¹⁴. En marge de l'action, il vient seulement en perturber le cours par ses discours intempérants et intempestifs, ce qui d'ailleurs ne fait rien d'autre que ralentir le mouvement général de la comédie où il s'affirme. Bien sûr, parfois il essaie de participer à sa dynamique, mais la plupart du temps il en est incapable. Car cet homme de lettres n'est pas un homme d'action et c'est justement ce contraste entre son incroyable capacité d'élocution (car il n'est jamais à cours de mots !) et son inaptitude à avoir une relation concrète avec le quotidien qui le rend ridicule. Avec Larivey, son rôle évolue toutefois et acquiert plus de consistance et d'intérêt au sein de l'intrigue. Lucian, lui, n'est pas étroitement inséré dans l'action. S'il en va pareillement pour Fidence et Josse, qui peuvent

⁴¹¹ *Le Fidelle*, IV, 11.

⁴¹² « M. Josse – [...] Et puis fiez-vous en ces femmes, elles ont la rage à dos, la tromperie d'un côté, et la haine de l'autre : la fausseté en la partie intérieure, et le diable en l'extérieure, l'amour leur est comme une flamme entre deux vents contraires, elle vacille, ores inclinant de çà, et ores de là... » (*Le Fidelle*, II, 5). Dans *Le Laquais* (IV, 4), Lucian donne libre-court à sa misogynie lorsqu'il s'adresse à Bellecouleur en ces termes : « Parles tu à moy, sexe profane, sexe diabolique, sexe insatiable? ». Il se moque encore de son ingénuité « Ha, ha, ha, *simplicitas feminae* », ou la qualifie de « nyaise » après avoir conclu que « certes la femme est un animal imparfait, irraisonnable, et tresdangereux ». Aussi, dans la scène suivante, Jacquet déclare-t-il au sujet du pédant : « Messieurs je vous advise que ce gros mastin à long poil est ennemy mortel des femmes, et un grand meschant » (IV, 5).

⁴¹³ P. De Capitani, *op. cit.*, p. 251. C'est justement le cas de Fidence, qui dans *La Constance* sera la victime d'une ruse montée contre lui pour calmer ses idées amoureuses. Avec l'appui d'Elisabeth et de Constance, Blaise lui fait croire qu'Elisabeth l'aime aussi et souhaite le recevoir dans sa chambre. Sur les conseils de Blaise, Fidence se rend donc au soi-disant rendez-vous mais c'est « un esprit ou autre que ce fust » qu'il rencontre. À la scène 7 de l'acte III il raconte son agression.

⁴¹⁴ M. Lazard, *op. cit.*, p. 245.

presque être encore perçus comme des figures subsidiaires⁴¹⁵, « les *burle* dont ils sont l'objet, accessoires il est vrai, contribuent à étoffer l'intrigue et surtout créer un climat comique »⁴¹⁶. Cet homme d'esprit peut toujours s'épuiser en bavardages, personne ne lui donne crédit et ne s'y intéresse vraiment. Il freine la marche des autres lorsqu'il les retient durant de longs moments, paradoxalement sans réel désir de communication, puisqu'à bien y regarder, il est tellement concentré sur son discours qu'il néglige celui de ses interlocuteurs. Il fait ainsi l'objet d'un mépris général, apparaît comme un être ennuyeux et critiqué⁴¹⁷. On ne « se gêne pas pour le rabrouer, l'injurier, et il s'abstient de répondre »⁴¹⁸. Lorsqu'il agace par des discussions sans fin et sans logique, et par sa persistance à vouloir parler latin⁴¹⁹, d'aucuns n'hésitent pas à s'enfuir. Dans *Le Laquais*, Maurice rappelle au maquereau Thomas combien les deux entretiens qu'il a eu dernièrement avec Lucian lui ont été pénibles : « Tu vois Thomas si le malheur m'eust peu envoyer pire fortune que me faire aujourd'hui par deux fois rencontrer ce resveur. Je m'en estois deffaict un peu auparavant. Et toutesfois voicy il s'est présenté de rechef pour entendre ce que nous disions » (II, 4).

Discours et érudition

Nous l'avons bien compris, ce qui fonde la principale caractéristique de ce type caricaturé c'est son langage duquel tout part. Conformément à la définition donnée par Robert Garapon, le discours du pédant est de l'ordre de la « fantaisie verbale »⁴²⁰. Notre personnage nous propose en effet un curieux jargon, où se mêlent citations, proverbes, maximes, références mythologiques, antiques, latinismes, italianismes, discours pétrarquisant, et surtout dans lequel le latin côtoie constamment le vulgaire. Dans tout ce fatras de mots, c'est souvent l'incohérence qui l'emporte. Le pédant s'égare parfois, même lorsqu'il se persuade de la logique de ses interventions⁴²¹, et ne recherche pas vraiment à avoir une discussion limpide, dotée de signification, avec les autres. Il provoque ainsi le rire « par les tromperies dont il est l'objet, par ses tirades d'une longueur excessives qui relèvent du jeu verbal gratuit »⁴²², voire même par l'imperfection de ses connaissances⁴²³.

⁴¹⁵ Cependant la découverte de M. Josse des enchantements auxquels Victoire a recours pour se faire aimer de Fortuné lui permet de rentrer un instant dans l'intrigue puisqu'il va tout rapporter à Fidèle à la scène 9 de l'acte II.

⁴¹⁶ M. Lazard, *op. cit.*, p. 246.

⁴¹⁷ Dans *Le Laquais*, Jacquet parle de lui en ces termes : « C'est une grande cruauté que de la sottise arrogante de ce baudet » (IV, 5). Voir aussi les apartés de Jacquet dans cette même scène.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 247.

⁴¹⁹ « Elisabeth – De grace, maistre, si vous aymez me faire plaisir, laissez une autre fois ceste vostre pedanterie, et parlez françois » (*La Constance*, I, 2). À la scène suivante, Constance se fâche également contre Fidence et fait la critique de la pédanterie.

⁴²⁰ « Il y a fantaisie verbale dès que le plaisir d'assembler les mots et de jouer avec eux prend le pas sur la volonté de signifier ». Ce qui l'oppose au comique de mots qui repose sur le sens des mots, sur la volonté de signifier. R. Garapon, *op. cit.*, p. 10.

⁴²¹ Voir M. Lazard, *op. cit.*, p. 254.

⁴²² *Ibid.*, pp. 263-264. Pour un exemple de ce jargon embrouillé, citons ce passage du *Fidelle*, lorsque Josse exhorte Fortuné à quitter Victoire et déclare : « Je sçay fort bien que *ut est hominum ingenium a labore proclive ad libidinem*, vous, fermant les oreilles aux bonnes admonitions de ceux qui vous exhortent à bien vivre, desvoyé par le doux rapeau des siraines, comme une simple volatille vous estes laissé prendre au filet, *videlicet*

Anna Maria Raugei observe que ce langage si caractéristique du pédant trahit son inaptitude à s'adapter aux situations concrètes du quotidien ; c'est de ce décalage entre son discours et les événements vécus par les autres personnages que naît le rire⁴²⁴.

L'emploi du latin et du vulgaire dans un seul et même discours permet aux dramaturges de varier les combinaisons des deux langages à leur gré. Cependant, comme le souligne Anna Maria Raugei, « la necessità di non disintegrare entrambi i sistemi con forme di alternanza troppo capillari e insistite limita di molto le soluzioni di fatto disponibili agli autori italiani »⁴²⁵. Ces derniers s'accordent donc certaines libertés dans le choix de l'organisation des unités syntaxiques sans toutefois outrepasser certaines limites qui pourraient rompre l'homogénéité du discours. Ainsi une phrase commencée en latin s'achève-t-elle parfois en vulgaire, après avoir aussi bien alterné les deux systèmes. Larivey pourrait très bien décider de transposer fidèlement ces données, et reproduire le même schéma d'alternance, puisqu'il n'y a pas vraiment de difficulté du point de vue de l'organisation des systèmes. Mais Anna Maria Raugei remarque que Larivey, « lungi dal riprodurre fedelmente le combinazioni realizzate nelle fonti, interviene con scelte personali, volte in genere a delimitare in modo più rigoroso l'impiego dell'uno o dell'altro sistema linguistico »⁴²⁶. Notre adaptateur prouve ainsi qu'il réfléchit vraiment à la structure de son texte et qu'il n'hésite pas à apporter sa touche personnelle lorsqu'il le juge opportun. Ainsi en va-t-il lorsqu'il choisit de traduire les mots latins en français. Robert Garapon a bien montré l'effet de hoquet continu qui en découle⁴²⁷. Le cas contraire, c'est-à-dire l'extension du latin au détriment du vulgaire, est moins courant chez Larivey et apparaît plutôt sous la plume de Dolce, comme le souligne Anna Maria Raugei.

Il est intéressant de constater avec cette critique combien les choix de Larivey sont néanmoins toujours motivés par une réflexion préalable sur le texte de ses sources. Ainsi nous observons que Larivey n'a pas la même réaction systématique de recours au latin que ses modèles, et ce, afin de limiter l'excès de mélange linguistique qui peut s'en suivre. Larivey fait preuve d'une grande prudence du point de vue lexical.

« Nella resa degli iperlatinismi, Larivey si comporta con estrema cautela, preferendo di gran lunga all'adattamento del termine di partenza – e alla creazione, quindi, di giocosi neologismi, destituiti per loro natura di ogni vitalità – una soluzione non innovativa, integrata nel sistema lessicale francese già collaudato », remarque encore Anna Maria Raugei⁴²⁸. Malgré sa réticence à l'innovation, à la création de nouveaux mots, Larivey a malgré tout saisi l'importance qu'assume la diversité des registres dans la caractérisation du type. Nous

envelopper en l'infâme et doloireux lacet des... ». Fortuné, agacé, ne manque pas de l'interrompre en ces termes : « O quelle brouïllerie est ceste cy, vous me consommez » (III, 6).

⁴²³ Voir, par exemple, pour *Le Laquais*, les notes 3, p. 126 et 2, p. 129 de L. Zilli, in *Théâtre complet*, t. I, *op. cit.*

⁴²⁴ A. M. Raugei, « Un esempio di comicità verbale : il "jargon" pedantesco nelle commedie di Pierre de Larivey », in *Saggi e Ricerche sul teatro francese del cinquecento*, Florence, Olschki, 1985, pp. 141-142. L'étude d'A. M. Raugei est intéressante pour sa mise en lumière des mécanismes de transposition adoptés par Larivey dans le processus d'adaptation des pièces italiennes.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 144.

⁴²⁶ *Ibidem.*

⁴²⁷ R. Garapon, *op. cit.*, pp. 124-125.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 147.

rencontrons ainsi dans son texte des néologismes dérivés de l'italien comme par exemple : « triduane » de *triduana*, « furcifer » de *furcifero*⁴²⁹. Le recours aux termes latins et italiens francisés donne alors au chanoine une belle occasion d'enrichir la langue française.

Parfois, nous dit Robert Garapon, « les deux langues se mêlent intimement en des mots à peine francisés qui font penser à l'Ecolier Limousin de Rabelais et l'Ecumeur de latin de la sottie »⁴³⁰. Voici un exemple tiré de la scène 3 de l'acte I du *Fidelle* qui illustre parfaitement ce propos :

M. Josse – [...] il a connu qu'il peut gouverner les immortels célicoles et les mortelles terricoles à sa volonté. [...] Ce qu'étant ainsi, quelle merveille pourra apporter aux érudits et savants hommes (je tiens les indoctes et méchants, pour *oves et boves*) que ma scientifique personne [...], coutumière d'enseigner les lettres et bonnes mœurs à la jeunesse de bonne indole, soit esprise en l'amour de ceste spéciosissime et électissime muliercule Victoire ?⁴³¹

Notons la reprise des superlatifs italiens en *-issime* par Larivey, lesquels vont être une autre caractéristique du jargon de ce pédant français. D'ailleurs, en ce qui concerne les superlatifs, Anna Maria Raugei démontre que Larivey procède comme à l'accoutumée, c'est-à-dire qu'il ne se cantonne pas à faire la traduction systématique de son modèle mais réserve à son texte un ensemble de solutions, ce qui le distingue encore des Italiens qu'il reprend. Le *-issime* italien peut donc être traduit par la forme du superlatif neutre "très", à l'emploi largement étendu, mais aussi par "tant". Anna Maria Raugei rappelle également que les nombreux *-issime* qui fleurissent néanmoins si facilement dans la bouche des pédants de Larivey, révèlent, par cette forme d'insistance, l'aversion de l'auteur pour la vogue des italianismes qui à l'époque marque les œuvres de nombreux auteurs français, « strumento di satira che investe le vacue forme in cui si rispecchia il sapere pedantesco »⁴³².

Une analyse plus détaillée du jargon des pédants de Larivey, comme celle effectuée par Anna Maria Raugei, permet de mieux rendre compte de l'originalité du travail linguistique effectué par notre chanoine lorsqu'il adapte à la scène française cette figure nouvelle, tirée de pièces italiennes. De manière générale, nous pouvons dire que Larivey dote ce personnage d'une meilleure stature, tout en renforçant son originalité ; les caractéristiques de son langage sont bien marquées.

Mais s'il provoque ne serait-ce qu'une once de comique, seulement à cause de ce jargon singulier qui surgit même là où on s'y attendrait le moins, cela ne tient pas « à la substance des propos du pédant, qui n'ont proprement pas de sens, mais aux circonstances de leur emploi »⁴³³. Ainsi, il n'est pas impossible qu'ils donnent lieu à des quiproquos lorsque la situation s'y prête. Le pédant, est donc ce type ridicule et importun dont la mission essentielle est de faire rire par l'usage d'un langage pédantesque qui, inséré dans des circonstances

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 148.

⁴³⁰ R. Garapon, *op. cit.*, p. 125.

⁴³¹ P. de Larivey, *Le Fidèle*, *op. cit.*, p. 14.

⁴³² A. M. Raugei, *op. cit.*, p. 151.

⁴³³ Voir P. De Capitani, *op. cit.*, p. 251. On remarque d'ailleurs que le comique lié à l'incompréhensibilité de son discours est renforcé lorsqu'il fait face à l'ingénuité et à l'ignorance des valets et servantes.

particulières, engendre un type de comique précis qui, du reste, est parfois le bienvenu dans des pièces comme *La Constance*, dont la gravité du propos menacerait presque de sombrer dans le tragique. Dans un tel cas, la figure du pédant semble nécessaire au rétablissement de l'équilibre de la pièce et au maintien d'une tonalité plaisante propre à la comédie, lesquels sont sans cesse mis en péril par les accents pathétique de la trame dans laquelle se succèdent malheurs, obstacles, annonces de mort de personnage, etc. En offrant une respiration et en réinstaurant le rire quand il est menacé, le pédant, bon vecteur du comique, permet ainsi aux pièces du *Laquais*, de *La Constance* et du *Fidelle* où il apparaît de conserver une certaine harmonie en leur évitant de sombrer dans le pathos (pour les deux dernières) et, de manière générale, en les dotant d'une dimension comique plus marquée.

Méprisant et méprisé par les autres, cette caricature, dont le trait est forcé à dessein, n'est pas traitée avec beaucoup d'égards dans la *commedia erudita*. Dans la comédie italienne, les pédants, qui suscitent en effet la haine, sont les victimes de *burle* de mauvais goût, comme c'est le cas du *Marescalco* de l'Arétin. Notons par ailleurs que ces donneurs de leçon ne sont pas sans tâches, et leur comportement, parfois répréhensible et douteux, semble en décalage avec la morale prodiguée, ce qui n'est pas sans accroître leur potentiel comique. C'est le cas lorsqu'ils punissent violemment leurs élèves, convoitent la femme d'un autre, sont plus ou moins accusés d'homosexualité... La comédie française réserve un accueil plus doux à ce personnage beaucoup moins satirique que chez les Italiens, puisqu'il ne devient la cible de tromperies et farces que lorsqu'il ne reste pas à sa place et cherche à déranger les affaires d'autrui. C'est le cas de Josse qui, Dans *Le Fidelle*, en endossant par appétit libidineux l'habit de mendiant tant vanté par Narcisse (IV, 10), devient la victime d'une *beffa* qui va l'humilier au point que celui-ci s'identifiera lui-même volontiers et de manière grotesque à la figure d'un martyr. Inutile de souligner la portée comique d'un tel renversement. De manière générale, les pédants français, « plus vigoureusement dessinés, mieux intégrés à l'action, ridiculisés par leur qualité d'amoureux transis, suscitent plus franchement l'hostilité des gens de bon sens, des valets et des femmes, notamment »⁴³⁴.

Ouvrons une parenthèse sur un autre trait de ce personnage qui est aussi malin. Rusé et manipulateur dans *Le Laquais*, c'est à coups de syllogismes qu'il parvient habilement à faire croire à Bellecouleur qu'elle se trouve en présence du prêtre dont elle était à la recherche pour marier Maurice et Marie, et ce, afin de lui soutirer des informations au sujet de son élève. Cette méprise de la part de la servante donnera lieu à un habile interrogatoire du pédant.

Bellecouleur – Je cherche un prestre, est ce vous?

Lucian – Oy, c'est moy mesme, voicy un syllogisme, elle sera doublement deceue⁴³⁵ (*Le Laquais*, IV, 4).

Dans l'intrigue, le pédant a souvent pour fonction de rappeler l'importance du savoir et de la vertu aux jeunes amoureux qu'il encourage à retourner à leurs études. Mais si, dans *Le Laquais*, le pédant exhorte le jeune amoureux à privilégier l'étude au détriment de l'amour, « pere de tous maux » (II, 3), dans une visée purement pédagogique, c'est en revanche pour

⁴³⁴ M. Lazard, *op. cit.*, p. 267.

⁴³⁵ « Decevoir » a ici le sens de « tromper ».

satisfaire ses dessins amoureux qu'il tente d'éloigner son rival Fidelle de Victoire qu'il souhaite posséder, en déclarant : « Or si voulez que je vous conseille, je vous exhorteray que laissiez ces niaiseries et estudiez aux bonnes lettres » (I, 4). Souhaitant s'approcher de la jeune femme, il profite d'une scène d'écoute entre René et Beatrice pour mettre en place une ruse afin d'entrer chez elle. Il veut ainsi prendre la place de René, lors de son rendez-vous galant avec Beatrice, en se déguisant en valet, mais son plan échoue. Plus tard, caché dans un charnier, il surprend Victoire, Beatrice et Meduse en train de faire des incantations pour attirer Fortuné dans les bras de l'aimée de Fidelle. Prêt à tout pour obtenir Victoire et voulant se servir de ce qu'il sait pour évincer ses deux rivaux, il va tout raconter à Fidelle, qui jure de se venger et de dévoiler l'affaire à son mari Cornille, avant d'aller voir Fortuné. Mais celui-ci a été devancé par Fidelle et sait déjà tout. Mais lorsqu'il comprend que ses révélations risquent de coûter la vie à Victoire (Fidelle ayant suggéré à Cornille de l'empoisonner), il fera tout pour apaiser la soif de vengeance de Fidelle et tentera même de s'enfuir avec elle en se déguisant en valet. Cette tentative échouera lamentablement et fera de lui l'objet d'une *burla*. Dans *Le Fidelle*, le pédant embrouille et perturbe réellement le cours de l'intrigue.

Si le pédant suscite inmanquablement le rire, nous ne saurions cependant limiter son rôle à cette seule fonction comique. S'il semble en marge de l'intrigue et que ses tentatives pour y prendre part activement restent la plupart du temps vaines (hormis dans *Le Fidelle* où il gagne en importance et parvient à perturber le cours de l'action), il ne fait aucun doute que ce personnage est d'un intérêt certain et son rôle d'une importance majeure. Abraham Fraunce (1558-1633) ne s'y trompe pas lorsqu'il insiste, dans son adaptation latine du *Fedele* de Pasqualigo⁴³⁶, sur ce personnage en multipliant ses apparitions par l'ajout de deux scènes (III, 7 et III, 8). Loin d'avoir une simple place ornementale, le pédant apporte bien souvent un regard critique sur les événements et, bien qu'il ne mette pas en pratique les préceptes moraux qu'il diffuse et que ce soit un personnage peu vertueux pour la société de l'époque⁴³⁷, son discours, truffé de maximes, proverbes et sentences en tout genre, n'en véhicule pas moins une pensée morale. Reflétant également une réalité que Larivey et ses émules cherchent à combattre, son jargon, son bagage intellectuel et son intempestivité représentent autant de traits relatifs au style obséqueux et lourdement pétrarquisant que notre Champenois critique et dénonce à travers ce personnage⁴³⁸. Malgré toutes ces caractéristiques, la figure du pédant, telle qu'introduite sur la scène française par Larivey à partir du recueil de 1579, ne semble pas avoir provoqué l'intérêt des contemporains de notre auteur. Aucune place ne lui est réservée, ni dans *Les Contens* d'Odet de Turnèbe, ni dans *Les Neapolitaines* de François d'Amboise, ni même dans *Les Escolliers* de François Perrin. Nous aurions pu imaginer que sa réapparition dans deux des trois dernières comédies de Larivey en 1611 aurait pu vaincre cette indifférence, mais cela n'a pas été le cas et le personnage est éclipsé du théâtre français de 1620 à 1640. Il faudra attendre 1646, pour retrouver cette figure grâce au *Pédant joué* de

⁴³⁶ C'est sous le titre *Victoria* que ce poète anglais traduit assez fidèlement en hexamètres latins la pièce italienne. Pour plus de détails, voir notre introduction à la pièce du *Fidelle* dans la dernière partie de notre étude.

⁴³⁷ Dans les trois pièces de Larivey, il apparaît comme un manipulateur rusé, un misogyne, un être concupiscent, parfois taxé d'homosexualité.

⁴³⁸ Bien que le pédant ne figure pas dans *La Lucelle*, Le Jars parodie lui aussi le style pétrarquiste à travers les effusions poétiques du Baron de Saint-Amour.

Cyrano qui exploite peut-être davantage le côté burlesque du pédant avec le personnage de Granger. Cependant, contrairement au traitement de Larivey, Cyrano et les auteurs qui s'y intéressent à la suite n'inventent rien, et le pédant possède toujours les mêmes caractéristiques que celles traditionnellement dépeintes dans la *commedia erudita*⁴³⁹. Aussi, la postérité des pédants développés par Larivey est-elle certainement à rechercher chez Molière qui s'inspirera volontiers du chanoine. Mais après 1664, le pédant traditionnel s'efface peu à peu et « cède la place aux personnages pédantesques, qui recourent au jargon latin ou parodient le style ampoulé de la langue judiciaire (c'est le cas des *Plaideurs*), tant dans les comédies françaises que dans le répertoire français des comédiens italiens »⁴⁴⁰.

3.2.3. Le soldat fanfaron

Personnage en marge de l'action qui perturbe allègrement le cours de l'intrigue par ses interventions, le soldat fanfaron a une fonction dramaturgique essentiellement comique. Malgré l'importance et la fortune de ce type le plus populaire et le plus ancien de tous, qui traverse aisément les siècles depuis le *Miles Gloriosus* de Plaute jusqu'à Larivey en passant par la *commedia erudita* et la *commedia dell'arte*, « les fanfarons paraissent moins fréquemment sur la scène française que sur les scènes italiennes, puisqu'on en compte dix dans vingt-trois comédies de 1550 à 1610 »⁴⁴¹, à savoir : Florimond (*L'Eugène*), Rodomont (*La Reconnue*), Panthaleone (*Les Ebahis*), Taillebras (*Le Brave*), Rodomont (*Les Contens*), Don Dieghos (*Les Neapolitaines*), Prouventard (*Les Déguisés*), et, pour Larivey, Fierabras (*Les Jaloux*)⁴⁴², le Capitaine (*Les Tromperies*), Brisemur (*Le Fidelle*). Cette disparité n'a rien à voir avec son potentiel comique. En effet, celui-ci est tel qu'à chacune de ses apparitions, ce personnage traditionnel provoque un rire assuré. Si l'on note des modifications et des variations dans la peinture des fanfarons représentés sur la scène française, ce personnage aux traits forcés possède toutefois des caractéristiques qui lui sont intrinsèques, des qualités et particularités figées qui font de lui un type caricatural. Nous allons brièvement les rappeler à partir de l'analyse croisée des pièces étudiées. Bien que la *Lucelle* ne représente pas à

⁴³⁹ Il est regrettable qu'à l'époque de notre chanoine, la version française et anonyme du *Candelaio* de G. Bruno, à laquelle A. Preda rend un bel hommage par son édition critique, n'ait pas fait l'objet d'une publication et en soit restée à sa forme manuscrite. Voir A. Preda, « edizione critica del manoscritto francese "Candelaio" », dans *Ilarità e tristezza, Percorsi francesi del « Candelaio » di Giordano Bruno (1582-1665)*, Milano, LED, 2007, pp. 189-319.

⁴⁴⁰ M. Lazard, *op. cit.*, p. 272.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 212.

⁴⁴² L. Zilli rappelle que : « Jean-Antoine de Baïf avait présenté devant la reine, en 1567, sa comédie *Le Brave*, inspirée de Plaute. Quelques années auparavant, de l'autre côté des Alpes, L. Dolce, entre autres, avait consacré à ce type une pièce, sous le titre *Il Capitano*. Que Larivey ait eu à l'esprit la comédie de J.-A. de Baïf plutôt que celle de L. Dolce (où le capitaine s'appelle Torquato) ne semble pas faire de doute, si l'on songe au nom qu'il donne à son personnage. Son Fierabras (remplaçant le Zeladelfo de V. Gabiani), ramène tout de suite à l'esprit le Taillebras de J.-A. de Baïf. Peut-être aussi que le Champenois a consciemment poursuivi le but d'illustrer par sa pièce la distance qu'il y a entre sa conception de comédie à l'ancienne et le modèle prôné par la Pléiade » (voir L. Zilli, « Introduction » aux *Jaloux*, P. de Larivey, *Théâtre complet*, t. II : *Les six premières Comédies facecieuses (Le Morfondu, Les Jaloux, Les Escolliers)*, éd. L. Zilli, Paris, Garnier [à paraître]).

proprement parler de soldat fanfaron, nous rappellerons toutefois en note les quelques aspects qui semblent en émerger à travers Philippin et le Baron⁴⁴³.

La vantardise des exploits militaires du fanfaron

Qu'il soit français ou espagnol (c'est le cas du Don Dieghos des *Neapolitaines*, plus complexe que ses pairs d'un point de vue social⁴⁴⁴), le soldat fanfaron représente l'étranger ou, du moins, une ouverture sur l'extérieur, sur le monde, de par les nombreuses guerres auxquelles il est censé avoir participé⁴⁴⁵. C'est du moins ce qu'il affirme. Le premier trait caractéristique du personnage est en effet sa vantardise. Soucieux de son image, désireux de plaire aux femmes et de susciter l'étonnement, mais aussi la crainte et le respect auprès de ses pairs, le fanfaron n'a souvent, pour y parvenir, que son langage. Il peint ainsi son autoportrait à coups de métaphores guerrières⁴⁴⁶ et d'hyperboles qui, loin de faire de lui le héros des romans de chevalerie alors en vogue qui l'inspirent et qu'il cite⁴⁴⁷, le ridiculisent par l'invraisemblance des discours débités, comme en témoigne cet extrait des *Contens* :

Rodomont – [...] je puis dire que tous les diables d'enfer ne me sçauroient estonner. Et pour l'amour que je luy porte, je ne craindrois d'affronter le camp du roy d'Espagne, m'assurant que le seul souvenir de ses perfections m'enfleroit tellement le courage et redoubleroit mes forces, que je demourerois facilement victorieux d'une armée de Jannissaires, Spacchis et Mammelus... » (I, 3).

L'allusion aux Mamelouks figurait déjà dans cette réplique du Fierabras des *Jaloux* :

Fierabras – Doncques ceux icy doivent pour leurs prouesses estre renommez, comme jadis les Mamelus du Caire, desquels, combien que la race en soit aujourd'huy esteinte, la memoire

⁴⁴³ Philippin, pour les propos tenus et la couardise ; le Baron, pour son rôle dans l'intrigue de rival échaudé et peu viril, en marge et non craint, et pour certains traits de caractère comme la colère ou la soif de vengeance.

⁴⁴⁴ C'est en effet un « gentilhomme espagnol de bonne maison » qui a été banni de Naples « pour [y] avoir en une querelle massacré assez avantageusement et lâchement un gentilhomme » (voir « Sommaire de cette histoire comique » des *Neapolitaines*).

⁴⁴⁵ Les prouesses militaires de Fierabras en « Bretagne », qui y aurait « un tel chamaillis, et dechiquetis des troupes ennemies », lui auraient valu le surnom de « magnifique chevalier pasté » (*Les Jaloux*, III, 4). Don Dieghos affirme avoir guerroyé à Naples, avec les Espagnols « en toutes les guerres de son temps ». Comme nous l'avons vu (contexte historique), Rodomont se serait illustré à la bataille de Montcontour (tout comme Fierabras, qui y a gagné un beau roussin), de Jarnac, de Lépante, mais également défait « le Sangiach d'Alexandrie », délivrant « plus de deux mille chrestiens qu'il avoit faits chevaliers de la chiorne de ses galeres » qu'il a, dit-il, « mené à Venise » (*Les Contens*, IV, 2).

⁴⁴⁶ La métaphore guerrière est développée tout au long de la pièce de *La Lucelle* à travers le personnage du Baron, amoureux de Lucelle : sa quête amoureuse est à l'image du combat guerrier, d'où l'expression de « soldat d'amour » employée par Bel-acueil pour le désigner, sur laquelle nous reviendrons plus bas en note.

⁴⁴⁷ Rodomont, qui en est un lecteur assidu, se compare à « Perceforest, Amadis de Gaule, Palmerin d'Olive, Roland le furieux » (*Les Contens*, II, 4). Mais ces lectures ne font pas de lui un lettré, aussi, explique-t-il plus tard à Eustache qu'il ne lit pas le grec « car jamais homme de ma race n'eust le cœur si lasche que de s'adonner aux lettres » (IV, 2). On peut se demander si la réponse d'Eustache (« Tout beau, tout beau ! Vous vous esgarez en vostre discours. J'ay veu de braves seigneurs, et autant vaillans que l'on peut dire, qui prenoient bien de la peine de feuilleter les livres pour y apprendre la vertu », IV, 2) ne serait pas une allusion cachée au Vicomte de Paulmy, à la fois homme d'épée et homme de lettres, ami de Jodelle, et de Baïf, qu'Amboise avait déjà célébré (voir Dante Ughetti, *op. cit.*, p. 95).

vivra eternellement (III, 4).⁴⁴⁸

Ce genre d'hyperboles se retrouve dans la bouche de Philippin, qui, dans cet exemple, propose au Baron de lui donner, pour qu'il puisse se venger d'Ascagne, « le plus brave enfant de la Mathe pour le tuer que la terre porta jamais. Car un jour estant sur la mer il rencontra des pirates, escumeurs de mer, et donnant seulement un coup d'espée sur leur gallere, il fent l'homme, le mast, le vaisseau, l'eau, la terre, et coupe un morceau du nez à Neptune, qui demanda soudain quel foudroiant orage avoit passé là : et quand il sceut que c'estoit le Capitaine Roguotalde [...] incontinent fait ferrer la porte de peur d'avoir pis » (III, 5)⁴⁴⁹.

Dans *Le Fidelle*, Brisemur déclare à Beatrice : « J'ay tant tué d'hommes, j'en ay tant mis en pieces, qui tous sont morts desesperez. Au moyen dequoy leurs ames ont tellement remply l'enfer qu'il n'y peut plus tenir personne, tellement qu'il est force que les ames des femmes, privées des lieux qui leur estoient preparez pour chastier leurs pechez, ayent maintenant place en paradis » (II, 16). Plus loin, il affirme : « Ceste cy, sçachant que j'ay esté la destruction et ruine de mille citez [...] Et qu'avec ce poing, j'ay renversé les murailles par terre, et reduit les pierres en menuë poussiere, dont j'ay acquis cet honorable nom de Brisemur, estant molestée par Fidelle, pour la delivrer de luy m'a promis que si je le tuois ceste nuict elle me rendroit contant » (*Le Fidelle*, III, 5). Cet homme, qui se dit « bestialissime, et terrible »⁴⁵⁰ (*Le Fidelle*, II, 16), « qui faict souvent de son regard tomber les hommes tous morts à terre et d'un coup de pied met par terre la plus forte porte qui se puisse trouver, tant soit-elle barrée et verrouillé » (*Les Contens*, I, 2), menace parfois de faire « hascher menu comme chair de pasté » (*Les Jaloux*, V, 4) ses victimes⁴⁵¹.

Le regard « courroussé », le poing ou les coups de pied ne sont pas ses seules armes. Aussi, pour accomplir de telles prouesses se sert-il également de son épée aux pouvoirs extraordinaires : « compagne de tous ses exploits, [elle] est sa meilleure amie. Il la vante, l'apostrophe souvent, la prend à témoin. Elle est fabuleuse, comme tout ce qui lui appartient »⁴⁵². Personnifiée, il lui donne parfois un nom⁴⁵³. Ainsi, Rodomont, qui l'appelle « ma Flamberge »⁴⁵⁴, du nom donné à celle de Renaud de Montauban, en explique-t-il l'origine : « d'autant qu'elle a été faite en Damas par le mesme ouvrier qui forgea Durendal et Flamberge. C'est pourquoy je la nomme Flamberge, encores que son droit nom soit Pleuresang » (*Les Contens*, IV, 2). Tout comme le capitaine des *Tromperies*, Fierabras la désigne par le terme de

⁴⁴⁸ Au sujet de cette comparaison qui, dans *Les Jaloux*, vient des *Gelosi* (III, 4), voir P. de Larivey, « Les Jaloux », in *Théâtre complet*, t. II, *op. cit.*, [à paraître].

⁴⁴⁹ Voir également notre partie sur le comique de langage.

⁴⁵⁰ Don Dieghos affirme quant à lui : « Je suis bien lors aussi furieux et terrible, de sorte qu'il n'y a si brave qui ne tremble devant moy cent pieds dans le corps » (I, 3)

⁴⁵¹ « Je vous mettray tous en pieces, et vous hachery menu comme chair de pasté, assassins, rodeurs de pavé, tireurs de layne, guetteurs de chemins », dit le vaillant Brisemur en mimant une scène de combat dans *Le Fidelle* (IV, 10). Turnèbe, reprend lui aussi l'expression et renchérit en faisant dire à Rodomont : « j'iray trouver ce galant de Basile pour le hascher plus menu que chair à pasté, tant que les fourmis en puissent aisément emporter chacun leur lopin » (*Les Contens*, V, 4).

⁴⁵² Voir M. Lazard, *op. cit.*, p. 223.

⁴⁵³ Dans *La Lucelle*, au cours du récit où Philippin fait de la cuisine la métaphore de la guerre, l'épée du fanfaron devient un carillon portant le nom de « Chasse-souley » (I, 3).

⁴⁵⁴ « Mais avant que je meure, je suis seur que ma Flamberge fera un bel eschec, abant plus de testes qu'un faucheur ne fait d'herbes au moy de juing » (*Les Contens*, V, 4).

« chastie fols » (*Les Jaloux*, I, 4)⁴⁵⁵. Bien qu'il la compare lui aussi à Flamberge et Durendal, il précise que ces dernières n'égalent pas son tranchant (*Les Jaloux*, V, 6)⁴⁵⁶.

Malgré le portrait terrifiant qu'il fait de lui-même, c'est un personnage ridicule que personne ne craint vraiment. Dans *Les Tromperies*, au récit du Capitaine qui se vante d'avoir fait trembler tout un cabaret, Bracquet, nullement impressionné, réplique simplement et avec ironie :

Bracquet – Vous trouvez tous les jours des choses nouvelles, jamais vous ne m'en aviez rien dit : ô le beau trait (II, 9).

La réplique suivante du Capitaine apparaît d'autant plus ridicule qu'il se vante de son humilité :

Le Capitaine – Fay ton conte, que j'en ay fait cent et cent de plus beaux que je n'ay jamais dit à personne. Le plus grand défaut qui soit en moy, est qu'il n'y a point de tesmoins quand je fais tels actes genereux, et la memoire s'en pert, parce que je ne publie jamais mes proïesses, pour ne sembler estre trop grand vanteur (II, 9).

Dans *Le Fidelle*, après qu'il se soit vanté d'être un « homme bestialissime, et terrible », Beatrice rétorque et commente :

Beatrice – Vostre chere le demonstre bien, entrez. Cestuy me va eschapper des mains. J'ay tousjours ouy dire que le chien qui abbaye beaucoup ne mort gueres souvent. Dieu nous l'envoye bonne (II, 16).

De même, dans *Les Contens*, Geneviefve affirme : « je n'ay pas peur de ce beau capitaine de foin » (I, 1). Dans *Les Jaloux* (IV, 6), la dispute qui l'oppose à Alfonse illustre bien l'impuissance de ses paroles, le peu de tranchant de ses discours qui n'émeuvent nullement le jeune homme qu'il a en face de lui. Pensant qu'Alfonse est l'auteur du vol de ses biens et de l'enlèvement de Magdelaine, Fierabras crie vengeance. Bien qu'il nie toute responsabilité, Alfonse reconnaît toutefois avoir une jeune fille chez lui (le spectateur sait qu'il s'agit en fait de Renée qu'il vient d'enlever). Il n'en faut pas davantage pour que Fierabras soit convaincu de tenir le coupable. Malgré des menaces terrifiantes (« Quand je n'aurois qu'une dague en une main, et l'autre main lyée sur le dos, et que tu fusses armé jusques aux dentz, je te combattrois, mais il ne m'aviendra jamais estriver contre aucun, que je ne l'estropie, pour le moins d'une jambe », IV, 6), l'attitude et les paroles d'Alfonse prouvent qu'il

⁴⁵⁵ « O ciel cruel, pourquoy n'ay-je maintenant avec moy mon chastie-fols, mon espée, mon amy à deux mains, pour escarteller cestuy cy », s'exclame le soldat fanfaron des *Tromperies* (IV, 2). L. Zilli explique que « Même si le personnage emploie le mot comme synonyme d'épée, le *castigamatti* [chastie-fols] était une sorte de matraque qu'on utilisait contre les fous. Voir *Les Jaloux* » (voir P. de Larivey, « Les Tromperies », in *Théâtre complet*, t. III, *op. cit.*, [à paraître]).

⁴⁵⁶ « Mais si une fois je luy fais essayer ceste cy, plus tranchante que Flamberge, ou Durandal, je le fendray jusques à l'estomach » (*Les Jaloux*, V, 6). Le tranchant incroyable d'une telle épée est également suggéré dans *La Lucelle*. Lorsque Cappony veut aller chercher son « coutelas », car il craint que les soi-disant voleurs qui se trouvent chez lui ne s'emparent de son « coffre secret » où, dit-il, « reposent les plus precieux de mes meubles », Philippin lui suggère plutôt : « Non, non, Maistre. Prenez plustost vostre sandedé ou vostre espée à deux mains, et leur coupez à chacun deux douzaines de testes et autant de bras. Vous les verrez bien esbahiz, quand ils les auront en leur giron » (IV, 1).

n'a pas peur de son adversaire. Celui-ci, qui n'est pas vraiment pris au sérieux, s'en voit ainsi humilié.

Aussi, quand ils ne suscitent pas l'indifférence, de tels discours provoquent-ils l'hilarité de ses interlocuteurs. Dans *Les Jaloux*, en l'entendant débiter le récit invraisemblable de ses prouesses militaires, Vincent n'arrive plus à se contenir : « Je ne me puis plus garder de rire, ha ha ha » (II, 5).

La vantardise des conquêtes amoureuses

À la vantardise des exploits militaires s'ajoute, dans *Les Neapolitaines* et *Les Tromperies*, celle des conquêtes amoureuses. Ce vaillant bravache est aussi un « soldat d'amour »⁴⁵⁷. C'est ce que Don Dieghos rappelle en déclarant : « c'est pourquoy je porte en ma devise un 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 » (I, 3).

Dieghos – C'est quelquefois grand peine d'estre si aymable : car on n'est que trop pressé, et ne sçauroit-on departir son amour en tant de lieux.

Gaster – Vous y fourniriez bien, Monsieur, si n'estoit la seignore Angelique, qui vous ayme tant qu'elle vous veu tout pour elle.

Dieghos – Mais comme est-il possible que deux choses si contraires puissent estre si bien en moy, et que je les conduise si dextrement qu'on ne sçauroit dire en laquelle je suis plus excellent ?

Gaster – Et qui sont-elles ?

Dieghos – Ne le sçais-tu pas ?

Gaster – Non, pas encore.

Dieghos – Et tu as bien peu d'esprit : les armes et l'amour (I, 3).

Nous rapprocherons cet extrait du passage suivant des *Tromperies* :

Le Capitaine – Ouy, vraiment c'est pour elles, elles m'y peuvent bien attendre tout à loisir. O que c'est une grande misere que d'estre beau outre mesure, on ne le penseroit pas. Tu as tousjours un varlet ou une chambriere à ta queuë, qui te prie que tu te laisses veoir, tantost de bouche, tantost par faveurs, tantost par lettres, et tantost elles mesmes passent et repassent mille fois pardevant ta porte pour te veoir. Mon Dieu quel rompement de teste c'est de les escouter, et de leur respondre. Par la croix que tu vois en ceste espée, j'ose dire qu'en telle nuit j'ay eu quatre assignations en diverses maisons riches et magnifiques où rien ne me manquoit. C'estoit pitié que de mon fait, je ne dormois point toute nuit, mais je la partissois : et une expediée, je m'en allois à l'autre. En fin ceste pratique m'a fasché, si que je me suis mis à suivre les armes, à ruiner murailles, deffendre boulevards, saccager pays, mettre à rançon les paysans trouvez au labourage, emmener vaches, brebis, et pourceaux, mais ne perdons point temps, la

⁴⁵⁷ Terme par lequel Bel-accueil désigne le Baron, amoureux de Lucelle, dans cette réplique : « Et quoy mon grand amy, vous voulez vous desesperer pour une fille ? Vous dis-je, qui estes sorty tant honnorablement de si furieuses et dangereuses batailles. Je cognois maintenant qu'estes un nouveau soldat d'Amour » (*La Lucelle*, III, 2).

porte est fermée, frappe vivement, fay ouvrir » (IV, 1).

Ce succès était déjà souligné auparavant dans cette réplique :

Le Capitaine – [...] je me ry que comme je rouille les yeux en la teste, et fronce mes sourcils, je voy le peuple tout paoureux, la canaille paslir, les coquins me redouter, les femmes souspirer apres moy. O si je n'avois autre chose à faire, combien de pauvrettes rendrois-je jalouses jusques au mourir. Avec quelle devotion penses tu que Dorothee que j'ay laissée grosse m'attend ? la friande tomba pasmée quand je party, il y a presque dix mois (II, 6).

Contrairement à ces deux soldats, Rodomont ne fanfaronne que sur ses prouesses militaires. Il faut dire qu'il préfère la guerre aux danses et aux chansons. À Nivelet, qui lui conseille d'entretenir les filles de Paris de « petits propos joyeux, de chansons, de masques et de danses » – et là on songe au Dieghos des *Neapolitaines* qui n'hésite pas à se mettre en scène pour jouer de sa guitare mal accordée et danser l'espagnolette –, plutôt que de « meurtres et carnages », Rodomont rétorque : « si tu eusses pris plaisir au mestier d'armes, tu ne parleroies de la sorte que tu fais. Et te dis bien plus, que tu trouverois la fumée des canons et mousquetades plus douce et aromatisante que la civete, le musque et l'ambre gris ; et le son des trompettes, fifres et tambours plus harmonieux que celui des violons, luths et espinettes » (I, 3). Nivelet prévenait bien, dès sa première apparition, que « tous ses propos n'estoient autre chose que fer esmoulu, feu et sang » (I, 3). Il en va de même pour *Les Jaloux* et *Le Fidelle*, où deux répliques trahissent toutefois un discret succès de Brisemur auprès de la gente féminine.

Brisemur – Regarde doncques combien ceste cy faict mal de ne se ranger à ma volonté, je ne puis plus durer en ces peines, il y aura tantost cinq jours que je la sers, et je n'ay encores eu d'elle une simple faveur, où les autres dès la premiere heure se rendent miennes (*Le Fidelle*, II, 16).

Brisemur – Maintenant on cognoistra la valeur de Brisemur, et comme il sçait tuer les hommes et servir les dames qui l'ayment » (*Le Fidelle*, IV, 10).

L'intérêt accordé à la sphère amoureuse et à la vie sentimentale du soldat, notamment dans *Les Tromperies*, permet d'exploiter davantage le comique lié au décalage entre ce qu'il croit et la réalité⁴⁵⁸.

Dans *La Lucelle*, en revanche, les victoires en amour du Baron ne vont pas de pair avec celles de la guerre. S'il aime les femmes, cet amour n'est jamais réciproque et il subit de nombreux déboires amoureux. « Ha Dieu de l'eternel manoir ! à quel malheur m'a assubietty mon cruel destin : moy dis-je qui ay tant de fois experimenté combien valoit un coup de lance ! Mais, hélas ! je ne sçavois combien est plus forte une œillade descochée à l'improviste. Et pourquoy moy, qui ay franchis si heureusement les hazards de la guerre, pour m'estre trouvé à tant d'assaults, prinses de villes et furieuses batailles, suis-je si mal traicté des Dames, où tout

⁴⁵⁸ Voir partie sur le comique de caractère.

le monde ne trouve que douceur ? », se lamente-t-il en contemplant les corps de Lucelle et d'Ascagne qu'il croit morts (IV, 6).

La couardise du fanfaron

La distance entre les paroles proférées par le fanfaron et la réalité, ou entre le dire et l'être, met par ailleurs en évidence un autre trait de son caractère, à savoir la couardise. Elle se manifeste souvent par sa fuite ou son silence face à des situations qui lui permettent finalement de s'illustrer et de faire preuve du courage dont il se vante dans ses discours. La scène où Fierabras tente, avec ses hommes, de se venger d'Alfonse par un assaut préparé et simulé est risible et permet d'insister sur le caractère grotesque et lâche de ce personnage. Sûr de lui, Fierabras pense faire mourir de peur ses ennemis par le simple bruit qu'il fera devant la maison d'Alfonse. Toutefois, il demandera aux serviteurs d'entrer avant lui⁴⁵⁹ et, au premier bruit, tout le monde se sauvera (*Les Jaloux*, V, 6).

Dans *Le Fidelle*, lorsqu'elle apprend que son ancien amant l'a dénoncée à son mari, Victoire, comprend qu'elle a mal fait de s'adresser au soldat pour sauver ses affaires, et se désespère : « Helas paresseux Brisemur, couïard Brisemur ! » (IV, 6). On verra en effet plus loin (V, 6) que, bien qu'il prétende ne point vouloir tuer un gentilhomme tel que Fidelle, c'est par couardise que Brisemur renonce à ce projet et décide de simuler l'assassinat de Fidelle dont Victoire est la commanditrice. Aussi, surpris par l'arrivée de Narcisse et de ses compagnons qui déclarent vouloir le tuer, celui-ci prend-t-il la fuite. Lorsqu'il devra rendre des comptes à Fidelle, sa mauvaise foi et sa vantardise le porteront d'abord à dire :

Brisemur – Monsieur, Dieu sçait ma volonté, et quel j'ay tousjours esté envers vous, je me plains seulement que j'ay esté trahy, car mille hommes ne seroient bastans pour me faire quitter un pied de terre, et ceux là redoutant ma valeur m'ont tendu des filets affin que je me prins moy-mesme comme j'ay fait.

Puis, quand Narcisse expliquera comment il a pris la fuite, il se justifiera :

Brisemur – Je ne m'en suis fuy de crainte, mais pource que voyant vous autres les armes nues au poing, et vous oyant crier: tue, tue, m'imaginant qu'alliez faire quelque signalée entreprise je me mis à courir pour mettre fin à l'estrif avant que fussiez arrivez, et ainsi vous delivrer de peine et moy r'emporter l'honneur.

Mais les personnages qui l'entourent ne sont pas dupes. Aussi Fidelle déclare-t-il : « C'est assez dit, on cognoist fort bien vostre valeur. Allez à Dieu » (V, 6).

Couardise également dans *Les Tromperies*, dans la scène où, accompagné de Bracquet, le Capitaine frappe chez Dorothée. Après avoir insisté plusieurs fois, Adrian, déguisé, finit par se présenter à eux, furieux. Sa colère laisse à présager une dispute et annonce une scène d'affrontement, mais le valeureux soldat se retire sagement, sur les conseils de Bracquet : «

⁴⁵⁹ Tout comme le couard Philippin qui, à Cappony lui ordonnant « Marche devant, pour me monstrier le lieu », répond : « Non, s'il vous plaist. J'ay grand cueur, et petit courage. Quant à moy, j'aime faire l'arriere garde » (IV, 1).

Mon maistre retirons nous qu'il ne nous tue, faites ce que je vous dy » (IV, 2). Après quoi, il commente avec son serviteur :

Le Capitaine – Ha connil, tu as peur, mire toy en moy, s'ils estoient cent fois autant penses tu que je les craignisse?

Bracquet – Et toutesfois vous vous estes retiré pour un seul.

Le Capitaine – Je me suis mis à ce coing pour me barricader. Quand une multitude de canailles te court sus, soustien le premier effort, tu les chasseras adonc, comme le faucon chasse les pigeons.

Bracquet – Et si à la premiere rencontre ils me tuent? il n'est rien meilleur que jouer au plus seur et s'enfuyr, vive la poltronnerie.

Le Capitaine – Fuyr, Dieu m'en gard, plustost perdre mille vies que de reculler d'un pas. Voicy la premiere fois, il me semble, quand je me trouve aux mains, que je suis en un banquet, que je suis aux nopces.

Bracquet – Hé, cela n'est un banquet solemnel, il n'y a rien de bon pour vous.

Le Capitaine – O comme tu dis bien, je cognois maintenant que tu l'entends. Un mon semblable ne devoit jamais venir aux mains, sinon pour escarteller cent hommes, abbatre et froisser cornettes et enseignes, et mettre mille soldars en routte.

Bracquet – Mais qu'eussiez vous fait de la chair d'un tel porc? elle vous eust fait mal au cœur.

Le Capitaine – Tu dis vray. Allons chercher le Capitaine Taillebras, le capitaine Brisecuisse, Brafort, Cachemaille, Pinçargent, Grippe tout, et mes autres amis, puis retournons faire bravade à ces poltronnes (IV, 2).

On peut rapprocher cet épisode de la scène 4 de l'acte I des *Contens* où, lorsqu'il écoute la conversation entre Antoine et Basile qui se moque de lui et le ridiculise, Rodomont, furieux, demande à Nivelet s'il doit supporter cet affront sans rien dire. Connaissant sa valeur, Nivelet l'exhorte à « temporiser », ce que Rodomont accepte de faire sans difficulté, car, bien qu'il dise que cela soit contre sa volonté, son manque de bravoure l'emporte.

S'il serait hâtif d'enfermer le Dieghos des *Neapolitaines* dans la catégorie du soldat couard, celui-ci ayant en effet réellement tué un homme, raison de son exil à Paris, la lâcheté avec laquelle il a accompli ce meurtre permet d'en montrer les limites et de faire une peinture beaucoup plus complexe et nuancée de ce personnage. Angélique rappelle en effet :

Il y a ici un gentil-homme 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 (II, 8).

De même Basile, dans *Les Contens*, met-il en évidence ce trait de caractère lorsque, dans son monologue, il revient sur l'épisode de la capture du fanfaron par trois sergents⁴⁶⁰ (III, 2) et s'étonne : « je n'eusse jamais pensé que ce fust luy, et qu'un homme de faction qui a

⁴⁶⁰ Le récit que Rodomont lui-même fait à Eustache de cette scène où « trois grans pendars de matois, armez à blanc jusques au collet, me sont venus assaillir » (IV, 2) illustre son art de changer les faits à son avantage et résulte tout à fait comique, d'autant que le spectateur sait très bien que cela ne s'est pas passé ainsi.

accoutumé de manger des charrettes ferrées se fust laisser devaliser par trois pauvres malotrus de sergens » (III, 3).

Le portrait moral et physique du fanfaron se précise encore grâce au monologue de Thomas, marchand des *Contens* et autrefois meilleur ami du soldat qui, malgré les menaces de Rodomont qui lui doit de l'argent, affirme : « Mais je ne le crains pas, Dieu mercy. D'autant que je sçay bien qu'il y a plus de braverie en son fait que d'hardiesse » (III, 1). La description qu'il fait du fanfaron aux sergents afin qu'ils le reconnaissent et l'arrêtent est tout à fait ridicule : « Vous le recognoistrez à ses grandes moustaches noires, retroussées en dent de sanglier, et à un grand abreuvoir à mouches qu'il a sur la jouë gauche. Et puis, il meine ordinairement après luy un laquays habillé de verd et assez mal chaussé » (III, 1).

Dans le portrait comique que Nivelet fait de son maître, c'est non seulement la vantardise de Rodomont qu'il dénonce mais encore son avarice⁴⁶¹ :

Nivelet – Encores ne suis-je pas asseuré que mon maistre m'en redonne bientost de neufs. Au contraire, j'ay peur qu'il en veuille faire comme de son habit de velours, lequel il porte autant meschant que bon. Cela me tourmenteroit peu si c'estoit en autre temps qu'en hyver et en autre lieu qu'à Paris, là où ces vieux escarpins tous descousus qu'il me donne, après les avoir portez un an ou deux, ne me peuvent gueres bien remparer la plante des pieds contre le froid et les boues (*Les Contens*, I, 2).

La pièce revient d'ailleurs plusieurs fois sur la condition économique du soldat. Aussi, Antoine dit-il à Basile combien il est étonné que Louyse veuille marier sa fille à ce capitaine qui « pour tous biens n'a que quelque vieil harnois tout descloué et quelque meschante haridelle, qu'encores possible il doit ? » (I, 4). Plus loin, Basile affirme : « Non, non, ne pense pas que ce beau capitaine de trois cuites y puisse jamais parvenir. [...] je pense que ce beau traine-gaine n'a point de plus certain heritage » (I, 4). C'est que, comme l'explique Nivelet, il gaspille le peu d'argent qu'il a dans les cabarets et aux jeux (I, 6). Nous remarquons qu'une fois de plus, le Dieghos des *Neapolitaines* se démarque des autres soldats fanfarons par son appartenance à un milieu social plus élevé.

Si, comme nous l'avons vu, les personnages qu'il côtoient mettent en évidence certains traits de caractère du fanfaron, renforçant l'aspect comique de ce type, ce rôle est généralement celui du parasite qui l'accompagne la plupart du temps et avec lequel il forme un binôme grotesque. Pour rester dans ses bonnes grâces ou éviter une colère aussi éclatante qu'insignifiante et sans suite⁴⁶², ce serviteur hypocrite n'hésite pas à flatter ce maître imbu de

⁴⁶¹ Voir comique de caractère.

⁴⁶² À l'image de celle du Baron de *La Lucelle*, dont les actions ne sont pas à la hauteur des paroles prononcées. Lorsqu'il apprend de Philippin qu'il a en Ascagne un rival, il jure de se venger en ces termes : « Par la mort, par le sang, je ne veux pas qu'il meure d'autre main que de la mienne. A il bien osé venir sur mes brisées ? Ne redoute-il point ma puissance ? Où est il ? Ventre, par la teste, il faut que je le creve, comme un crapaut, qu'il est. Ha petit galland, je te monstrey à qui tu t'es joué » (III, 5). Cette colère fait craindre au pire, mais le Baron, pas vraiment pris au sérieux, n'est pas un rival que l'on craint réellement. Plus tard, c'est encore pour se venger d'Ascagne qu'il se rendra, à l'aube, chez Cappony, à l'heure fixée par Philippin : « Je m'en vais trouver Philippin. Voicy l'heure qu'il a promis le mettre en mes mains, pour me vengeant de ce tort luy couper bras et jambes » (IV, 6). Mais au spectacle des corps endormis d'Ascagne et de Lucelle, le Baron pense que son rival est mort. Cette (fausse) mort d'Ascagne ne semble cependant pas en mesure d'apaiser sa colère, aussi, s'il n'a pas pu (ou

lui-même et à l'entretenir de discours enjoliveurs ou de belles histoires inventées pour son plaisir. C'est le cas des *Neapolitaines* (Dieghos/Gaster), des *Jaloux* (Fierabras/Marquet), des *Tromperies* (Le Capitaine/Bracquet) ou des *Contens* (Rodomont/Nivelet). On notera toutefois que la pièce du *Fidelle* n'exploite pas ce type de comique qui provient de la confrontation maître/valet (ou maître/parasite dans le cas de Gaster), puisque Brisemur évolue seul.

Dans *Les Tromperies*, Bracquet parle du succès du capitaine auprès des femmes :

Bracquet – Quoy, qu'un pareil à vous ne se peut trouver au monde ?
Pourquoy me le dites vous, on le sçait bien, car quand je vas apres vous, il n'y a femme qui ne me demande qui vous estes, où vous demeurez, je ne vous ay pas tousjours dit combien vous estes desiré. Il n'y a pas long temps que comme vous passiez par une ruë où il y avoit force belles et gracieuses Dames assemblées en un monceau, si tost qu'eustes passé outre, elles coururent apres moy, et me tirant par le manteau me demandoient qui vous estiez.

Le Capitaine – Comment te disoient elles ?

Bracquet – Mon amy, qui est ce paladin ? puis vous regardoient par une grande merveille. Mais une de la compagnie, par ma foy la plus belle, se print à dire : ô le bel homme, ô comme il me plaist. Regardez quelle belle contenance, quelle belle disposition de corps, mon Dieu que celle là est heureuse qui peut coucher avec luy.

Le Capitaine – Ha, ha, ha, elle disoit cela, qui sont elles ?

Bracquet – J'oublois le meilleur, elles m'ont promis des collets de chemises et de beaux mouchoirs, et que je vous meine aujourd'huy passer par là : je croy qu'elles attendent desja au milieu de la rue (III, 1).

Tout comme Bracquet, Gaster flatte son maître, enjolive ; il est prêt à raconter n'importe quoi pour le satisfaire, et à inventer un récit qui pourrait lui être plaisant, tant dans le domaine amoureux que militaire, comme en témoigne l'exemple suivant :

Gaster – Quand vous allez par la ville, elles ne bougent l'oeil de dessus vous, et disent entre elles : O ! quelle contenance et grace de gentilhomme ! O ! comme il est richement et proprement vestu, et en bonne conche ! Que son cas est droit et leste ! Qu'il doit estre de quelque haut lieu ! Regardez quelle suite il a ! Et puis elles m'appellent et me demandent qui vous estes.

Dieghos – Et que leur responds-tu ?

Gaster – Non pas ce que je dooy, mais ce que je puis dire : car vostre vertu surmonte toute louange. Mais quoy ! Par toutes les compagnies où je me trouve, soit en nopces ou autres festins, je ne leur oy parler que de vous. L'une dict que vous estes beau ; l'autre, que vous estes d'une des bonnes maisons d'Espagne, et qu'elle a ouy dire que vous vivez très magnifiquement, et qu'estes tant liberal et honneste qu'il n'est possible de plus. Ha ! dict une autre, si vous le voiez en compagnie de femmes, comme je le vis l'autre jour, vous seriez toute esbahye comme il tient bon propos.

n'a pas eu le courage) se mesurer à son rival de son vivant (par couardise?), il semble presque disposé à combattre contre un corps mort : « Il faut, il faut, pour appaiser mon furieux couroux, que dedans ton sang je baigne maintenant mon espee jusque à la garde. Mais que dis-je, ay-je perdu la cervelle ? Je veux tuer un homme mort, faire la guerre à coups d'espee avec un corps ja froid et pasle » (IV, 6).

Certainement il monstre qu'il a esté bien nourry, et si quant à la langue vous ne le jugeriez estranger, car il parle aussi bon françois qu'un François naturel. Mais qu'est-ce que je n'oy point dire de vous?

Dieghos – Il est vrai, Gaster, que devant hyer je fuz chez un gentilhomme où estoient assemblées plusieurs dames aussi belles que j'en aye veu en ceste ville, et quand j'entray elles se levèrent toutes ;
[...]

Dieghos – Je suis bien lors aussi furieux et terrible, de sorte qu'il n'y a si brave qui ne tremble devant moy cent pieds dans le corps. As-tu jamais veu painct le dieu Mars ?

Gaster – Qui ? mardi-gras ?

Dieghos – Ha ! ha ! ha !

Gaster – Qui donc ? Celuy qu'on dict le dieu des batailles ? N'est-ce pas cestuy-là qui est pourtraict en une medaille que vous portez au bonnet ?

Dieghos – C'est luy-mesme ; me voyla tout faict.

Gaster – Il me semble bien ainsi : comme une omelette de deux oeufs.

Dieghos – O ! s'il y avoit quelque tournoy en France cependant que j'y suis !

Gaster – Vous triompheriez bien !

Dieghos – Je ne m'y trouvay jamais que je n'en emportasse le pris.

Gaster – Je le croy : car je pense qu'il n'y fut oncques ; mais n'est-ce pas vous à qui les lisses furent deffendues à Tollèdes ou à Castille la Vieille ?

Dieghos – C'est moy-mesme.

Gaster – Il en advint de l'inconvenient.

[...]

Gaster – Or, rejouissez-vous, j'entens qu'il y en aura un en brief en ceste cour.

Dieghos – Les dames y seront-elles ?

Gaster – Toutes aux fenestres et sur des eschafaux, louans et estimans ceux qui feront bien.

Dieghos – Je n'y seray pas oublié.

Gaster – Vous y serez cogneu comme un oyson parmi les cygnes... Je voulois dire comme un cygne parmi les oysons.

Dieghos – Ha ! je voyois bien que tu faillois (I, 3).

Comme on peut le voir à travers cet extrait, la dimension comique de ce binôme ne se limite pas aux simples discours flatteurs du parasite qui se joue de son maître. Celui-ci, en effet, ne perd pas une occasion pour se moquer discrètement de lui, dans des propos qu'il tient généralement en aparté ou dans des phrases de sens équivoque, et le ridiculise à son insu. Parfois, le serviteur se permet quelques petites pointes d'ironie, ou feint de se tromper, à l'instar de Gaster dans l'extrait que nous venons de citer et dans lequel nous intervenons en soulignant ce genre de propos moqueurs⁴⁶³. La pièce des *Jaloux* propose plusieurs apartés ou commentaires de ce type, comme ceux des scènes 2 et 4 de l'acte V, qui opposent Marquet à Fierabras (binôme qui rappelle fortement celui des *Neapolitaines*, Dieghos/Gaster), ou même

⁴⁶³ Voir notre partie relative au comique de langage.

de la scène 4 de l'acte III, dans laquelle le fripier Mathieu, de par ses interventions comiques, prend en quelque sorte la place de Marquet pour se gausser de son maître.

Dans *Les Tromperies*, toutefois, Bracquet nous apparaît moins réservé. L'autoportrait que le soldat fait de lui-même, dès sa première apparition sur scène (II, 6), suscite la réaction ironique et moqueuse de Bracquet, tout d'abord à travers un rire joyeux et non retenu face au récit des exploits invraisemblables du capitaine, puis à travers des propos flatteurs qui en prennent le relais.

Bracquet – Ha, ha, ha.

Le Capitaine – Tu t'en ris, grosse beste.

Bracquet – Ha, ha, ha.

Le Capitaine – Ouy, ouy, je luy donnay un coup de pied au cul si furieusement, que je luy rompy le col sur la place. Mais que dirois tu, qu'ayant mis la main à la barbe de son compagnon je la luy tiray d'une telle roideur que je la luy arrachay toute nette, et la machoire quant et quant, si que le pauvre demeura sans menton et tout deffiguré.

Bracquet – Ha, ha, ha. Et ceste beste là s'eschappa ainsi sans machoire?

Le Capitaine – Il s'eschapa.

[...]

Le Capitaine – L'autre, je laschay un revers si furieusement à un qui avoit fait semblant de mettre la main à l'espée, que l'ayant failly, l'impetuosité du vent qui sortit de ma main luy mit le feu en la barbe, si qu'elle luy fut bruslée toute d'un costé. Si j'estois vanteur, je sçay que je dirois, mais tousjours le taire m'a pleu, et cependant manier les mains. Il est malseant à un homme se vanter, car quoy qu'il en soit la verité est tousjours cogneuë. Je sçay que je suis monstré au doigt par les ruës, depuis que je chargeay si bien ces Anglois coüez qui descendoient et prenoient terre à Dieppe. Ne crois tu pas que chacun parle de moy?

Bracquet – Jusques aux cabarets, aux petites ruelles destournées, en la rue des muets on parle de vous, on vend desja l'histoire imprimée de vos beaux faits.

Le Capitaine – Le sçais tu bien, par ta foy?

Bracquet – Si je le sçay bien? N'en vendoit on pas hier des chansons au coing des Malheureux? Je voudrois que vous y eussiez esté present, ô que vous eussiez esté ayse, on les bailloit pour deux liards. Hé, comme le poltron les chantoit bien et sur un bon chant. O quelle rime, je pense que je vous diray bien quelque chose du commencement.

Le Capitaine – Et ceste legende me nomme elle par mon nom? Dy, dy je te prie.

Bracquet – Or escoutez si cela se peut entendre d'autre que de vous.

*Si voulez ouyr les faits d'armes
Et prouesses de Brancquefort,
Qui un camp entier de gens darmes
Par sa vaillance a mis à mort,
Escoutez ce que je veux dire
Et je vous feray trestous rire.*

Le Capitaine – O que cela est bon, acheve.

Bracquet – Je ne me souviens du demeurant, tant y a que c'est une chose

belle, aussi ne peut-elle estre autre, puis qu'on parle de vous.
 Le Capitaine – A on mis les ruynes, les combats, les duels, les hazards, les bruslemens, les fuites des ennemis, les poursuites, nos retraites bien que rares, les escarmouches, les sieges, les victoires, tout cela y est-il par le menu?
 Bracquet – Nenny, de par le diable, nenny, par le menu? faites vostre compte que le tout ne pourroit tenir en trois rames de papier.
 Le Capitaine – J'estois bien esbahy, car il ne peut estre autrement. Voyez comme les choses se sçavent. D'où diable ont ils sceu cela veu que je n'en parlay jamais à personne? Voila grand cas.
 Bracquet – En fin tout le monde vous cognoist pour tel que vous estes (II, 6).

Le parasite précise et renforce encore le caractère comique du soldat fanfaron à travers les anecdotes qu'il relate, tel le portrait comique qu'en fait Gaster, lorsqu'il rapporte qu'« Il a esté un long temps assis parmy les dames à faire des comptes ; mais c'estoit plus de luy que d'autre chose, et les faisoit bien autant rire de ses sots propos qu'un autre eust fait des plus plaisans du monde. Son chant à la castillane ne demendoit point le reste, avec sa guitarre assez mal accordée... » (*Les Neapolitaines*, III, 13).

Notons, en reprenant les paroles de Norman Spector, que « Le personnage de Nivelet représente une légère différence avec les rapports traditionnels entre le capitaine et son laquais. Nivelet reste fidèle aux intérêts de son maître, à la différence de son modèle le plus proche, le Fagiuolo de *L'Alessandro*. Tandis que celui-ci saisit sans hésiter l'occasion de mettre des cornes sur le front du Capitaine Malagigi, Nivelet se contente de railler discrètement les fanfaronnades de Rodomont »⁴⁶⁴.

On l'aura compris, peut craindre et moqué de tous, le soldat fanfaron est, à l'instar du pédant, un personnage dérangeant que l'on éloigne ou rabaisse facilement par des discours moqueurs ou des *burles*. Sous-estimé dans *Les Contens*, Basile ne voit en lui un véritable rival que lorsqu'il comprend que son entreprise pour le devancer en s'introduisant chez Geneviefve vêtu de l'habit incarnat était sur le point de réussir (acte III, scènes 2 et 3). Les sobriquets ou périphrases qui le désignent montrent le peu d'estime que les personnages qui l'entourent ont pour lui. Dans *Les Contens*, pour Basile, Rodomont est un « fendeur de naseaux », un « grand pendent » (III, 3), mais aussi un « mangefer » (V, 1) ou un « beau balafré » (V, 3). Pour Geneviefve, c'est un « beau capitaine de foin » (I, 1).

Dans *Les Jaloux*, le Fierabras est constamment l'objet de moqueries, et ce, dès le premier acte où sa sœur Magdelaine dit à Vincent, avant de le lui présenter : « n'ayez peur, ce n'est qu'un sot, et un poltron » (I, 2). Plus loin (I, 4), Magdelaine, seule à seule, parle encore de son frère en ces termes : « nic à poux » ; « capitaine cassé, et sans soldats » ; « vaillant poltron ». Gotard, quant à lui, demande à Vincent : « Est il vray que ce mangeur de culs de poules, est son frere ? » (II, 1), où « mangeur de culs de poules » est un sobriquet utilisé entre les soldats qui traduit l'italien *guazzapennacchio* (voir note 1, p. 129).

Facile à duper, il n'est pas malaisé à l'Angélique des *Neapolitaines* d'éviter toute rencontre en prétextant d'abord être empêchée par ses cheveux qu'elle doit sécher au soleil,

⁴⁶⁴ Voir N. B. Spector, « Introduction », in O. de Turnèbe, *Les Contens*, éd. N. B. Spector, Paris, M. Didier, 1964, p. xxiv.

puis de s'en dépêtrer en lui racontant qu'elle doit rédiger un courrier important pour ses affaires et sa famille. De même, dans *Les Contens*, Geneviefve n'aura qu'à se lever plus tôt afin d'éviter de le croiser en allant écouter le sermon du matin. La scène 5 de l'acte III des *Jaloux* est encore l'occasion de montrer combien il est facile à Gotard et Vincent de le berner à plusieurs reprises : le rusé Gotard, qui se moque de lui, n'a en effet de cesse de se jouer de lui par ses discours. Dans *Les Tromperies*, les personnages qui gravitent autour de lui, notamment la malicieuse Dorothee et la perfide Gillette, profitent de son ingénuité qui fait de lui une victime toute désignée. Le spectateur ne peut que rire de la facilité avec laquelle il est abusé par Dorothee qui le manipule aisément par ses discours et mises en scènes. Son amour pour Dorothee et sa naïveté l'aveuglent au point qu'il croit qu'il est le père l'enfant qu'elle lui présentera (II, 7).

Mais qu'on ne se méprenne sur la fonction de ce personnage. Si celle-ci est effectivement comique, le soldat fanfaron joue également, à nos yeux, un rôle essentiel dans la dimension morale des pièces dans lesquelles il apparaît. Personnage perturbateur, au service du rire qu'il déclenche inmanquablement, il sert aussi en quelque sorte de "révélateur". C'est en effet lui qui permet de révéler le caractère faux et intéressé des personnages qu'il côtoie. Sans lui, (et le parasite qui l'accompagne), les limites du personnage d'Angélique demeureraient cachées, et il serait difficile de la rapprocher de la figure de la courtisane sensible aux dons de ses amants. Gaster en I, 3 raconte bien comment, à la vue du présent offert par le soldat, elle a soudain changé de visage :

Dieghos – Doncques, tu penses qu'elle m'aime de bon coeur?

Gaster – Ouy, si l'on peut juger des femmes à la contenance : car, soudain que je luy ai présenté l'anneau et fait le message que m'aviez commandé, l'eau luy est venue à la bouche : elle s'est toute esmuë sans rien dire, et après qu'elle a eu longuement contemplé l'image avec un visage content et gracieux, je luy ay demandé, Et donc Madame, reconnoissez vous ce pourfilé ? (I, 3)

Toutes les ruses, les mensonges, les feintes auxquelles elle a recours pour s'en défaire (cheveux à laver, lettres à écrire, mise en scène) et qui, comble de tout, suscite l'admiration d'Augustin (on peut dire que l'amour rend aveugle), n'auraient en effet plus lieu d'être, pas plus que l'ironie que l'on perçoit dans le choix de son prénom qui trahit une distance entre les apparences et la réalité du caractère de ce personnage plutôt douteux du point de vue moral. Elle se rapproche en cela de la courtisane Dorothee qui considère le Capitaine et le Medecin qu'elle veut « peller jusques aux os » comme « deux bestes plaines de laict ». Car, dit-elle, « Ce capitaine vient de la guerre avec argent frais » (*Les Tromperies*, II, 5). D'où la ruse de l'enfant afin d'obtenir des « dons infinis » (II, 5). Victoire (*Le Fidelle*) feindra d'aimer le soldat et lui promettra une récompense contre ses services : tuer Fidelle. Elle se joue ainsi de ses sentiments et se sert de lui comme d'une marionnette qu'elle manipule à son gré (sans toutefois y parvenir réellement, le fanfaron ayant ses propres limites). Il y a en cela quelque chose de presque pathétique chez ce personnage qui dénonce malgré lui la nature intéressée de ces maîtresses. Dans *Les Neapolitaines* comme dans *Les Tromperies* ou *Le Fidelle*, le fanfaron ne s'attire les faveurs de la dame qu'il sert qu'en raison des dons et services qu'il peut

lui rendre. Exagérément comique⁴⁶⁵ dans *Les Tromperies* par son ridicule et sa naïveté, Larivey semble toutefois sortir ce personnage de la caricature en lui faisant subir une sorte d'évolution psychologique, le dotant d'une certaine empathie qui le rend attachant, notamment dans sa tendresse toute paternelle vis-à-vis de l'enfant qu'il croit être le sien. Ainsi, déclare-t-il en allant voir Dorothee : « Le foudre de la guerre ayant quitté les armes, retourne gaillard reveoir sa tres chere dame, et s'esjouit de la trouver hors de danger, enrichie d'un beau petit garçonnet » (II, 7), avant de commenter plus tard cette scène avec son serviteur : « Bracquet, as tu veu ce beau petit garçonnet ? O comme je l'ayme » (II, 9). Cette évolution était déjà sensible dans *Les Neapolitaines* où le matamore, peint par Amboise tout en finesse et en nuance, « reste un gentilhomme de bonnes manières, sachant parler, aimer et se conduire sans etre absolument ridicule »⁴⁶⁶. De même, dans *Les Contens*, les fanfaronnades de Rodomont ne l'empêchent pas d'avoir des marques de civilité et de respect vis-à-vis de son prochain rendant le personnage beaucoup plus sympathique et le sortant quelque peu de la caricature. Ainsi, déclare-t-il à son ami Eustache, lorsqu'il l'aperçoit : « Ha, Seigneur Eustache, pardonnez-moy. La colere m'avoit si fort transporté que je ne vous apercevois point » (IV, 2), ou répond-t-il de manière très cordiale à Girard, qui s'excuse de s'etre mépris quant à son identité, en affirmant que « Là où il n'y a point d'offense il n'y faut point de pardon » (IV, 3). Fidèle en amitié (« Adieu, Seigneur Eustache. Nous nous reverrons quand il vous plaira. Cependant commandez-moy, et vous assurez que je vous feray service d'aussi bon cœur que je revins jamais de l'école », IV, 3), il est également beau joueur ; son échec amoureux ne l'empêchera pas de se réjouir du mariage de Basile et Geneviefve et d'annoncer, dans la dernière réplique de la pièce, qu'il prendra part activement aux festivités.

Profondément repensée et redéfinie par nos auteurs, cette nouvelle comédie a recours à de nombreux moyens afin de susciter un divertissement qui trouve son expression la plus achevée dans le sourire. Après avoir analysé les mécanismes qu'elle développe pour parvenir à délecter un public ciblé et exigeant, nous pouvons dire que celle-ci utilise de nombreux artifices pour parvenir à produire un rire qui n'a plus rien à voir avec le rire bas et gras de la farce.

Si le comique de gestes, de situation, de langage ou de caractère, est de manière générale bien représenté par le théâtre de nos quatre amis, Larivey est le seul à proposer des comédies qui rendent compte de tous les ressorts étudiés. Avec la *Lucelle* de Le Jars, sa production dramaturgique donne de l'importance au traitement comique du jeu de l'acteur, autorisé par les indications présentes dans le texte prononcé mais aussi par les didascalies, comme dans la pièce du *Fidelle*. Comme notre Champenois, Turnèbe met quant à lui l'accent sur le comique de situation en multipliant les jeux de l'intrigue délaissés par Amboise et Le Jars. Ceux-ci ne sont toutefois nulle part ailleurs mieux représentés que dans les œuvres dramatiques de notre chanoine qui, avec son abondante production, peut en proposer un large

⁴⁶⁵ R. Aulotte note, au sujet du personnage du soldat fanfaron, que Turnèbe « l'a voulu moins exagérément risible que le Capitaine des *Tromperies* de Larivey » (R. Aulotte, *La Comédie française de la Renaissance et son chef-d'œuvre « Les Contens » d'Odet de Turnèbe*, Paris, CDU-SEDES, 1984, p. 121).

⁴⁶⁶ Voir p. 134.

éventail. Le comique de caractère et le comique de langage montrent que ces auteurs sont en harmonie. L'intérêt porté aux personnages comme source du comique est tel que nos auteurs vont leur accorder une épaisseur nouvelle en les dotant d'un langage qui caractérise chacun d'eux, mais aussi en faisant une plus grande place à la dimension psychologique. À travers eux, nos dramaturges, donnant libre cours au jeu sur le mélange des langues et des registres, au jeu sur les assonances, aux propos déformés, aux effets d'un discours mécaniques, etc., créent une complicité avec le spectateur tout en le distrayant. Ce dernier pourra ainsi rire de leurs manies, de leurs vices, des contradictions manifestent dont ils sont porteurs, tout en laissant percevoir progressivement leur intériorité, notamment grâce aux monologues. Nous verrons encore en eux les vecteurs de l'un des aspects les plus saillants de l'esthétique de cette nouvelle comédie, à savoir sa langue. Riche, imagée, coulante, fluide, les adjectifs employés pour décrire cette nouvelle prose comique témoignent de l'originalité et de l'inventivité de nos auteurs qui, s'il sont redevables aux modèles italiens, dont ils tirent d'heureuses trouvailles leur permettant d'enrichir la langue française, n'en sont pas moins émancipés pour édifier une véritable langue comique.

III

UNE COMÉDIE QUI ÉVOLUE

4.1. Différences entre la production de 1579 et celle de 1611

Lorsque Larivey publie son recueil de comédies facétieuses en 1579, la *commedia erudita* en Italie s'est déjà beaucoup transformée par rapport aux comédies de la première moitié du XVI^e siècle qu'elle développe et que reprend notre chanoine. À partir des années 1560, elle acquiert une dimension plus grave et sérieuse sous l'influence du concile de Trente. Ce phénomène s'observe autant en Italie qu'en France. À considérer l'ensemble des publications comiques de notre chanoine, nous remarquons que les pièces de 1611 illustrent parfaitement ce glissement de la *commedia erudita* vers un sérieux beaucoup plus marqué que dans les pièces, peut-être plus légères, moins graves en tout cas, de 1579. Plus encore, nous pouvons dire qu'avec ses trois dernières comédies, Larivey est le grand représentant en France du passage de la *commedia sostenuta* à la *commedia grave*. « Et de la *commedia grave*, aucune traduction avant celle de Larivey, à la date de 1611, aucune œuvre originale de même inspiration n'avait encore donné l'idée au public français »¹. Guy Degen admet que nous pouvons trouver des œuvres de qualité après 1579 comme *Les Neapolitaines* de François d'Amboise ou *Les Contens* d'Odet de Turnèbe, pièce considérée comme le chef-d'œuvre de la comédie française de la Renaissance. Mais ce dernier, dit-il, reste tourné vers le passé, « racontant encore et toujours, avec tout le brio et le bonheur qu'on voudra, la conquête amoureuse, ses empêchements passagers et son inévitable triomphe »². La pièce d'Amboise s'inscrit dans ce même schéma, avec le récit d'une course à l'amour – qui convoque deux couples de jeunes gens – dont l'argent est le véritable élément perturbateur, qu'un *deus ex machina* fera triompher. En somme, toutes ces productions n'innovent en rien, à la différence de Larivey qui, en 1611, avec *La Constance* (adaptée de *La Gostanza* de Girolamo Razzi), *Le Fidelle* (du *Fedele* de Luigia Pasqualigo) et *Les Tromperies* (de l'italien *Gl'Inganni* de Niccolò Secchi), propose au public français une comédie qui a su se renouveler pour répondre aux nouvelles exigences de son temps.

4.1.1. Différences du point de vue de l'intrigue

4.1.1.1. *La Gostanza* de Razzi : une œuvre de transition ?

Larivey n'introduit pas ce changement de manière brusque, et l'on sent, dès *La Vefve* de 1579, un changement de ton, un glissement vers un nouveau type de comique qui s'éloigne résolument du rire gras et franc auquel le public de Jodelle, pour ne citer que lui, était habitué. De même, souligne Luigia Zilli dans son introduction à *La Vefve* de Larivey, « Autant la comédie de Dolce exalte le rire plein et joyeux de la Renaissance, autant celle de Buonaparte trahit le nouveau climat culturel imposé en Italie par la Contre Réforme catholique. L'idée

¹ G. Degen, « Une leçon de théâtre : les neuf comédies franco-italiennes de Pierre de Larivey », in *Pierre de Larivey (1541-1619), Champenois, chanoine, traducteur, auteur de comédies et astrologue*. Actes des sixièmes Journées rémoises et troyenne, 25-27 janvier 1991, sous la direction d'Y. Bellenger, Paris, Klincksieck, 1993, p. 17.

² *Ibid.*, p. 17.

même de comédie a beaucoup évolué. Dans la *Vedova*, les échos latins restent cantonnés dans les personnages traditionnels des jeunes amoureux, des serviteurs rusés, des vieillards avarés, du goinfre, alors que les éléments venant de la tradition des contes tendent à se compliquer et à laisser émerger des traits de romanesque et de pathétique. Buonaparte se plaît à mêler les schémas narratifs du vieillard amoureux – et des bons tours que lui jouent les serviteurs – avec le sérieux nouveau d'un couple fidèle par delà la mort et un moralisme diffus. Il en découle une structure surchargée : autour de l'intrigue principale, caractérisée par le pathétique d'un lien affectif que mettent en danger les manigances d'une maquerelle, se dénouent trois autres fils, déployant l'histoire d'un amour sénile et la passion contrastée de deux jeunes couples »³. C'est là le talent de Larivey qui anticipe déjà sur son théâtre à venir et l'intègre à ses premières productions, préparant ainsi la scène française à une nouvelle conception de la comédie telle qu'elle sera par la suite présentée dans les pièces de 1611.

On peut toutefois s'étonner de voir que notre Champenois ne respecte pas l'ordre chronologique de parution des pièces italiennes qu'il sélectionne et adapte à la scène française. La logique voudrait en effet que la pièce de Buonaparte eût figuré dans le second recueil de 1611 à la place de celle de Razzi, puisque l'édition originale de *La Vedova* voit le jour en 1568, soit trois ans après celle de *La Gostanza*. Si ces deux pièces feront toutes deux l'objet d'une seule réédition du vivant de notre auteur⁴, on sait avec certitude que Larivey travaille, pour *La Vefve*, sur celle de 1568 (la seconde réédition n'ayant été publiée qu'en 1592), et, pour *La Constance*, sur celle de 1565. Le texte de l'édition de 1604 a été en effet largement revisité par son auteur qui en retranche les passages les plus moralisants⁵. Mais peut-être cela dépendait-il des arrivages des pièces. Doit-on en déduire que celle de *La Vefve* aurait été jugée suffisamment intéressante pour traverser les Alpes et arriver en France plus rapidement que celle de *La Constance* ? Ou bien Larivey aurait-il retardé volontairement son travail sur la pièce de Razzi, jugeant celle de Buonaparte plus conforme à l'esprit du premier recueil de 1579 ? *La Constance*, qui contraste nettement avec les six premières comédies de Larivey, est en revanche bien représentative du changement de ton des trois dernières. Et s'il est vrai que la pièce de Buonaparte témoigne déjà de cette nouvelle orientation de la comédie fin de siècle et en prépare l'avènement, *La Gostanza* de Razzi est quant à elle véritablement emblématique de ce passage qui mène du rire gras de la farce au rire mesuré des pièces de 1611. Peut-être n'est-ce donc pas un hasard si Larivey place cette pièce, beaucoup plus grave que les premières, en tête de son second recueil. L'épître dédicatoire qui la présente est une fois de plus adressée à François d'Amboise, dont nous savons qu'il était reconnu par Larivey lui-même, dans sa première dédicace, comme étant « le meilleur de [ses] amis », ce qui montre la solidité du lien amical qui unit les deux hommes. Pourtant le ton employé par Larivey se veut ici beaucoup plus modeste et plus détaché de cet ami qui lui semblait autrefois très familier.

³ Voir L. Zilli, « Introduction » à *La Vefve*, P. de Larivey, *Théâtre complet*, t. I : *Les six premières Comédies facécieuses (Le Laquais, La Vefve, Les Esprits)*, éd. L. Zilli, Paris, Garnier, 2011, p. 228.

⁴ Pour *La Vedova*, il s'agit de l'édition florentine de F. Giunti (1592). La pièce sera rééditée en 1803, à Paris, par J. R. Plassan. *La Gostanza* a quant à elle été rééditée en 1604, à Florence, par C. Giunti. Elle ne connaîtra pas d'autres rééditions.

⁵ Voir L. Zilli, « Introduction » à « *La Constance* », in P. de Larivey, *Théâtre complet*, t. III : *Trois comédies des six dernières (La Constance, Le Fidelle, Les Tromperies)*, éd. L. Zilli et C. Lombi, Paris, Garnier [à paraître].

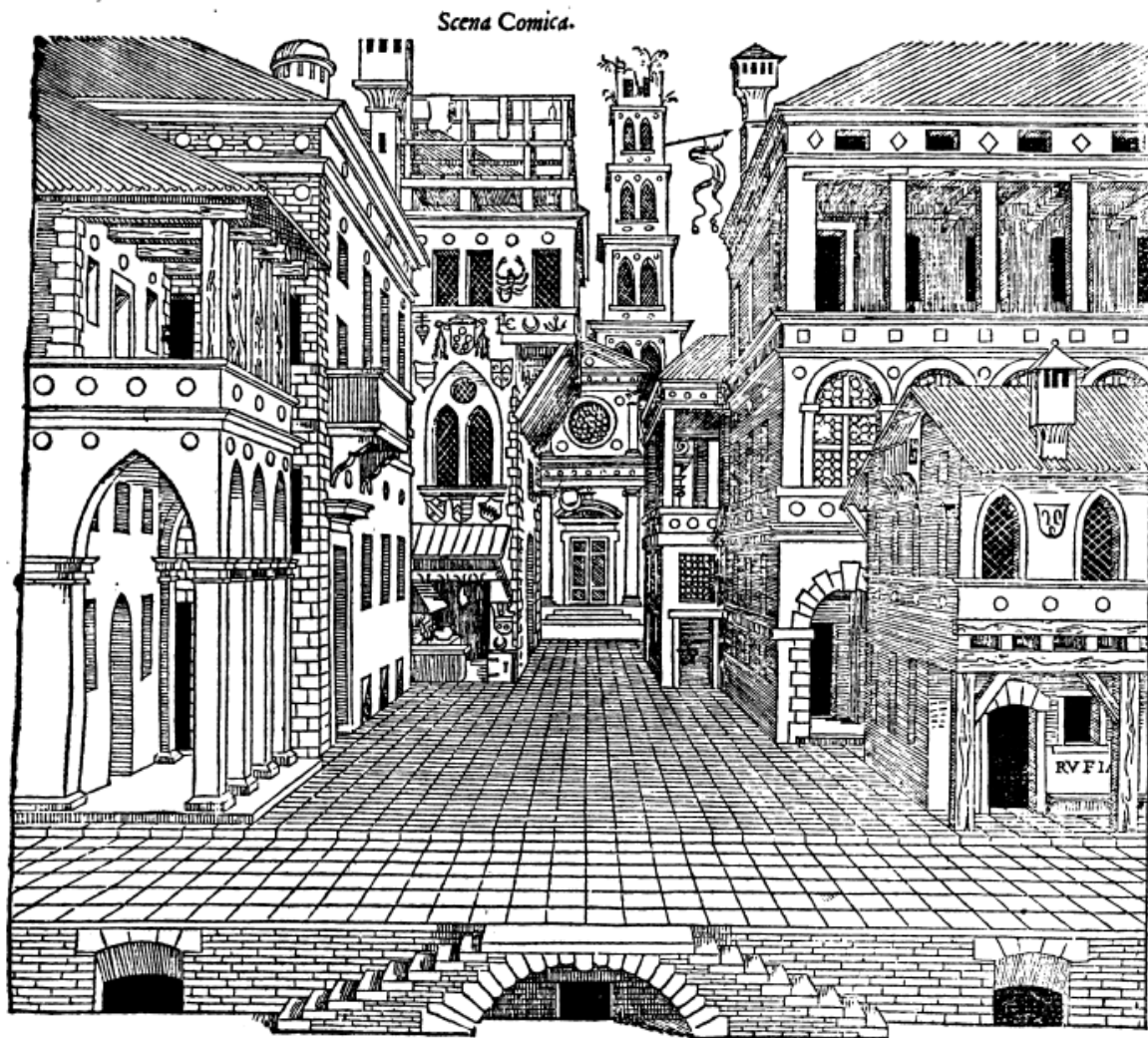
Le Champenois signe désormais : « Vostre affectionné et très humble serviteur à jamais, Pierre de Larivey ». Ce ton humble et soumis peut être révélateur de la brillante carrière qu'a faite ce haut magistrat et pourrait s'expliquer par la fonction alors occupée par Larivey au sein de l'Église. On peut noter que nous retrouvons la même retenue dans *La Gostanza* de Razzi, et que Larivey a récupéré, pour sa propre dédicace, les arguments de son modèle italien ou plus précisément ceux de son éditeur Leonardo Salviati⁶. Ce n'est pas la première fois que notre auteur reprend à ses modèles, rappelons-nous le prologue des *Esprits*, calqué sur celui de Bentivoglio. Et nous savons que l'imitation est une pratique très répandue chez les auteurs de la Renaissance.

Voyons maintenant en quoi *La Gostanza* de Razzi se distingue nettement des autres pièces adaptées par Larivey pour son recueil de 1611 qui marquent le tournant de la comédie régulière. C'est déjà l'originalité du choix de la localisation de son action qui constitue une nouveauté. Depuis la codification de Serlio⁷, il est entendu que les comédies doivent se dérouler dans un environnement urbain et laisser le milieu champêtre à la pastorale⁸.

⁶ Pour notre réflexion sur l'évolution du théâtre de Larivey entre 1579 et 1611, nous nous appuyons principalement sur l'analyse de P. De Capitani, *op. cit.*, pp. 311-317.

⁷ S. Serlio, *Il primo libro d'architettura*, Paris, J. Barbé, 1545. Avec ses idées novatrices, Serlio bouleverse la conception scénique du théâtre de la Renaissance. C'est un des pionniers en matière de représentation de scènes théâtrales et c'est d'ailleurs lui qui le premier emploie le terme de « scénographie » dans cet important ouvrage consacré à la notion de perspective.

⁸ La pastorale dans cette petite influence presque innocente va en réalité marquer la comédie qui lui reprendra, ainsi qu'à la tragi-comédie, ton, personnages, thèmes. Ces reprises vont d'ailleurs être déterminantes du point de vue de son évolution en cette fin de siècle, et ce jusqu'au début du XVII^e.



Scena comica de Sebastiano Serlio
(*Il primo libro d'architettura*, Paris, 1545)



Décor-type de la scène satirique (pastorale) de Sebastiano Serlio
(*Il primo libro d'architettura*, Paris, 1545)

Malgré tout, Razzi se permet de sortir des carcans traditionnels et choisit la campagne pour valoriser « les instincts bons et généreux de la nature humaine » qu'il décide de peindre dans son œuvre. La ville évoque davantage « le lieu de toutes les perversions contraires aux qualités que l'auteur se propose d'exalter »⁹. Loin du tumulte de la ville, les personnages évoluent dans un milieu champêtre et bucolique, qui n'est pas sans évoquer les fameuses pastorales alors si prisées, cadre idéal de l'expression du sentiment lyrique et amoureux, et surtout, lieu “non contaminé” qui ramène à une certaine pureté, une authenticité des valeurs morales et religieuses à l'image de celles affichées par le personnage éponyme de la pièce. Le

⁹ P. De Capitani, *op. cit.*, p. 315.

jardin, univers végétal qui protège les personnages, devient ainsi un véritable *locus amoenus*¹⁰ propice à l'épanchement du sentiment amoureux. C'est en promenade et à la vue des « plaisantes colines à l'ombre de ces vertes ramees » que Fidence se laisse aller, dans un monologue (II, 4), à la rêverie et à la célébration de la femme aimée dans la plus pure tradition pétrarquiste. Ainsi cite-t-il un vers des *Bucoliques* de Virgile et s'en réfère-t-il à Ronsard et du Bellay¹¹.

La description de ce cadre idéal, qui se fait par touches successives, éparées dans le discours des personnages à travers le champ lexical de la nature¹², est par ailleurs précisée par les nombreuses allusions aux déplacements et lieux fréquentés par les personnages qui passent aisément de la ville de Troyes au « bourg » où ils se trouvent. Soit autant d'indications qui permettent d'ancrer la pièce dans un univers réaliste que l'on peut vraisemblablement situer aux alentours de Troyes, dans l'actuel faubourg Croncels¹³.

Aussi ce passage de la ville à la campagne se traduit-il, du point de vue de la représentation théâtrale, par un « dispositif scénique [...] dépouillé au maximum » qui « ne prévoit qu'une maison au fond et un jardin bordé d'un chemin dans l'avant-scène »¹⁴. Ce dépouillement trahit, semble-t-il, la volonté de l'auteur de proposer un modèle de l'homme vertueux, qui, dans cet environnement incontaminé, peut manifester les plus hautes valeurs et, dépouillé et sans fard, s'offrir au regard, à l'inverse du pédant dont la nudité exposée à la vue des dames le ridiculise. Le jardin de Constance, lieu idéal, de paix, lieu en retrait, *locus amoenus*, est avant tout la représentation métaphorique de l'intériorité de la jeune femme dans laquelle Razzi nous fait pénétrer afin d'en célébrer les beautés.

La Gostanza est en effet une œuvre plutôt édifiante dans la mesure où tous les personnages qu'elle met en scène (hormis les serviteurs) sont « vertueux et font preuve d'une générosité et d'une fidélité exceptionnelles »¹⁵. Ce n'est pas pour rien que l'héroïne de la pièce porte le nom de Gostanza chez Razzi et celui de Constance avec Larivey. Cette jeune femme vertueuse, patiente, raisonnée, fidèle à ses sentiments et chaste incarne de vraies valeurs morales. « Razzi se sert ainsi de la forme dramatique pour véhiculer des idées et des

¹⁰ Ce topos de la littérature médiévale renvoie au jardin d'Éden dans l'*Ancien Testament*, à Virgile (*Les Bucoliques* et *Les Georgiques*), à Ovide et au jardin royal de la tradition orientale.

¹¹ « *Quia intus sum omnium rerum satur, prode ambulare huc licitum est*. Cela ayde beaucoup à ma complexion me promener, environ une heure apres le repas, et mesmement, lors que j'ay trop mangé, me promener un peu par ces plaisantes colines à l'ombre de ces vertes ramees » (Fidence, II, 4).

¹² « Le soir vous allez coucher quand les poulles vont au jouc, et le matin vous levez au son des escuelles » (Blaise à Fidence, I, 1). « Vostre mal-apprins Blaise qui ressemble [...] au chien du jardinier par antiquaire costume estant toujours pour quelques affaires contraint se lever [...] de grand matin, ne cesse à mettre tout s'en dessus dessous jusques à ce qu'il entende que je suis levé » (Fidence à Elisabet, I, 1). « J'eusse plustost aymé mourir estendu de mon long sous un arbre, que m'en retourner en la maison sans mon maistre » (Siret, IV, 2). « Il est vray que l'autre jour je m'en allay en la maison du sieur de Lavau où il estoit, et là son serviteur me monstra tous les bastimens et les jardins du lieu » (Blaise à Constance, III, 4). « Allons par l'huy du jardin en vostre chambre, et là tandis que vous rageancerez vos affaires, nous parlerons du reste » (Blaise à Fidence, III, 7). « Mais que dirois-tu que je trembloiy comme la fueille sur l'arbre » (Fidence à Blaise, III, 7).

¹³ Voir partie relative aux changements de lieu.

¹⁴ Voir L. Zilli, « Introduction » à *La Constance*, in P. de Larivey, *Théâtre complet*, t. III : *Trois comedies des six dernieres (La Constance, Le Fidelle, Les Tromperies)*, éd. L. Zilli et C. Lombi, Paris, Garnier [à paraître].

¹⁵ P. De Capitani, *op. cit.*, p. 314.

préceptes chrétiens comme l'amour, la charité, la chasteté, la fidélité conjugale »¹⁶ ce qui correspond parfaitement à la nouvelle image du théâtre sérieux et moralisant que Larivey souhaite donner à sa comédie¹⁷ et constitue une belle entrée en matière dans le nouveau monde de la *commedia grave* où l'on frôle parfois le tragique. Elle contraste totalement avec la pièce suivante du *Fedele* de Luigi Pasqualigo sélectionnée par Larivey, qui, par son cynisme et son pessimisme, témoigne presque d'un certain malaise. Patrizia De Capitani, qui analyse particulièrement cette pièce dans son étude sur les dernières productions de notre chanoine, déclare qu'il est possible que Larivey ait justement choisi l'œuvre de Razzi pour mieux accuser les effets de cette comédie d'une misogynie remarquable, soulignons-le, où les personnages n'ont pas vraiment de vertu à revendre... Ainsi ces deux premières comédies que nous rangeons facilement dans la catégorie des drames graves aux dénouements heureux, rendent compte d'un changement de goût de la part d'un public qui s'intéresse de plus en plus aux bouleversements de l'âme, à la complexité de l'existence humaine, et se laisse séduire par le mélange des tons typique de la tragi-comédie alors fleurissante et avec laquelle flirte notre comédie régulière. Aussi n'est-ce pas un hasard si le souci de réalisme et le soin apporté aux indications topographiques est moins prononcé dans ces pièces qui s'intéressent davantage à la peinture intérieure, celle de l'être, qu'à la description des lieux et de l'univers dans lequel ce petit monde bourgeois évolue.

4.1.1.2. Des différences dans le traitement de l'intrigue entre les pièces de 1579 et celles de 1611

Voyons maintenant ce qui distingue les pièces de 1579 de celles de 1611 en ce qui concerne l'intrigue. Tout d'abord du point de vue de la structure nous remarquons que contrairement à toutes les retouches effectuées sur les comédies de 1579, Larivey se fait plus discret dans celles de 1611. Nous nuancerons nos propos en ce qui concerne la pièce des *Tromperies* puisque quelques modifications, néanmoins très légères, ont été apportées au texte d'origine. Mais de manière générale « Larivey ne modifie pas la structure de la pièce italienne, se limitant simplement à éliminer quelques personnages secondaires et des scènes accessoires sans véritable incidence sur le déroulement de l'action »¹⁸. Pour la *Gostanza* et le *Fedele*, notre chanoine garde le même agencement dramatique. Nous remarquons qu'« une des particularités constante dans les six pièces de 1579 c'est le dédoublement de l'action en deux intrigues parallèles, qui s'en adjoignent même une troisième dans *Les Esprits* »¹⁹. Dans les comédies de 1611, nous avons plutôt affaire à une unité d'action presque respectée, au moins pour *La Gostanza* et pour *Le Fedele*²⁰ dans lequel les deux intrigues amoureuses sont parfaitement reliées entre elles par les personnages pivots de Virginia et de Fortunio. La relation de ces deux protagonistes ne donne naissance à la deuxième intrigue qu'à partir de

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Nous reviendrons sur ce point dans la partie suivante consacrée à la question de la morale dans les pièces de notre chanoine et nous essayerons de voir quelles en sont les limites.

¹⁸ P. De Capitani, *op. cit.*, p. 148.

¹⁹ G. Degen, « Une leçon de théâtre : les neuf comédies franco-italiennes de Pierre de Larivey », *op. cit.*, p. 20.

²⁰ La comédie des *Inganni* développe trois voire quatre intrigues parallèles.

l'acte V (avant laquelle l'action était centrée sur les amours de Vittoria et de Fedele) et aboutira à leur mariage, bien qu'au départ Fortunio ait été l'amant de Vittoria et Virginia amoureuse de Fedele. Si Larivey ne procède à aucune modification importante au niveau de l'agencement dramatique pour *La Gostanza* et le *Fedele*, et qu'il semble même ne s'y intéresser que moyennement, c'est parce qu'il accorde davantage d'importance au contenu de ces pièces italiennes. Comme c'était déjà le cas des productions antérieures, ces nouvelles comédies exploitent toujours les procédés dramatiques de l'écoute et du déguisement dans le but de faire avancer l'action et de débloquent les situations. Les personnages qui les utilisent accèdent ainsi à une connaissance que d'autres n'ont pas, et peuvent dès lors changer le cours de l'action. Cependant, là encore les comédies de 1611 se démarquent des premières pièces dans le sens où « du point de vue symbolique, le recours répété à ces deux procédés renvoie au climat de dissimulation et de mauvaise foi qui caractérise la comédie de Pasqualigo »²¹. Tandis que durant les débuts de la *commedia erudita* le déguisement était un des moyens d'accéder au rire et de servir des fins nobles, dans la comédie de Pasqualigo il devient révélateur d'un univers sur lequel pèsent le soupçon, l'hypocrisie et le mensonge. Il faut dire que cette pièce sombre n'a pas son pareil dans les comédies du début du XVII^e siècle et trahit un certain pessimisme.

Comme nous l'aurons compris, l'amour dans ces trois dernières pièces joue encore un rôle très important, d'autant qu'il se réclame d'un goût prononcé du public pour le romanesque dont les comédies siennoises en Italie donnent la note. Autre trait significatif et révélateur de l'évolution que subit le théâtre de Larivey : le point de départ de ces pièces et les motivations de leurs intrigues. Dans les comédies de 1611, il ne s'agit plus de courses à l'amour où les jeunes gens affrontent tous les obstacles qui se dressent contre leurs dessins amoureux grâce à d'ingénieuses trouvailles leur permettant d'atteindre leur idéal. « L'intérêt d'une comédie n'est plus cherché dans les ruses par lesquelles de bons jeunes gens un peu vifs parviennent, après avoir ravi les derniers dons, à un mariage au-delà duquel ils n'ont plus d'histoire »²². Non, ici l'action débute après le mariage et les couples doivent faire face à d'autres problèmes qui sont plus de l'ordre des sentiments, de la compréhension de leur nature, de leurs origines, de leur quête. Il s'agit pour eux d'en percer les secrets, d'en comprendre la provenance, les mobiles et les complications, comme le dit Patrizia De Capitani²³. Guy Degen a très bien évoqué cette caractéristique qui distingue la première production de Larivey de son deuxième recueil de 1611. Il explique ainsi que l'action dramatique a lieu « après le mariage ou le vieillissement d'une liaison adultère ; c'est alors qu'est mis à l'épreuve un couple, héroïque et quasi cornélien dans *La Constance*, des amants terribles dans *Le Fidelle*, et dans *Les Tromperies*, deux jeunes gens faits pour s'aimer mais séparés l'un de l'autre, lui par une liaison dégradante, elle par le double secret de son travesti et d'une culpabilité qui l'accable sans qu'elle soit sienne. Dans ces trois cas, ce qui souffre, ce n'est plus l'amour juvénile tourmenté d'impatience, c'est l'amour qui a appris ce qu'est l'amour, menacé de perdre son bien, sa vie, ou de se perdre par oubli de ce que le personnage

²¹ P. De Capitani, *op. cit.*, p. 320.

²² G. Degen, *op. cit.*, p. 21.

²³ P. De Capitani, *ibid.*

se doit »²⁴. En ce qui concerne *La Constance*, la pièce garde, de l'Antiquité, « l'aspect formel, c'est-à-dire la structure en actes et en scènes, dans le respect des unités. Mais le sujet est d'inspiration romanesque, proche des *facta memorabilia*. Des figures de femmes honnêtes et chastes, venant en ligne droite de quelques nouvelles du *Décameron* de Boccace²⁵, ont déjà influencé des auteurs de théâtre²⁶. Mais Girolamo Razzi s'inspire d'une source romanesque plus moderne. Il tire son sujet de la nouvelle exemplaire I, 33 de Matteo Bandello, dans l'édition de 1554 des *Novelle*, intitulée *Dui amanti si trovano la notte insieme, e il giovine di gioia muore e la fanciulla di dolor s'accora*. Traduite depuis 1566 par François de Belleforest, elle est devenue la nouvelle 22 du *Second Tome des Histoires tragiques*, sous le titre *De deux Amans, lesquels se trouvant la nuit ensemble, l'un meurt de joye, et l'autre le suit suffoqué de trop de douleur* »²⁷. La chasteté inébranlable de Constance nous rappelle aussi celle de la comtesse de la première nouvelle des *Histoires tragiques* traduite par Boaistuau²⁸.

Cette évolution des goûts et des sujets marquant la seconde moitié du XVI^e siècle se reflète également à travers la lecture des *Inganni* où « charge de poésie sentimentale et épreuves complexes que doivent affronter les amoureux avant de se réunir » sont largement représentées. À l'époque de Larivey, si *Les Tromperies* peuvent plaire, c'est justement grâce au « savant mélange des styles et des veines d'inspiration, qui sont susceptibles d'intéresser des spectateurs aux goûts les plus divers »²⁹. Notons qu'à cette période, le roman est alors en vogue et touche jusqu'aux esprits les plus cultivés et raffinés. L'intérêt croissant pour ce genre fleurissant avant l'aube du XVII^e siècle en France, n'est pas à détacher du succès considérable de la publication de l'*Astrée* (1607-1628) d'Honoré d'Urfé, roman pastoral et sentimental où deux jeunes bergers doivent faire face à toute une série de péripéties avant de pouvoir se retrouver et célébrer leur mariage. La reprise du romanesque dans les comédies de la deuxième moitié du XVI^e siècle permet ainsi aux auteurs de répondre au goût de lecteurs de plus en plus friands de romans³⁰. Ce regain d'intérêt est également la conséquence des traductions des romans de l'antiquité (notamment ceux en alexandrins), et de la contribution de la comédie siennoise dont l'œuvre des *Ingannati* séduit elle aussi l'Europe entière. Bien que la comédie siennoise influence largement et offre de nombreux éléments à la comédie de la seconde moitié du XVI^e siècle, il ne s'agit pas d'une pure reprise et nous ne pouvons pas accuser là un manque d'originalité de la part des dramaturges comiques à une époque où la comédie connaît un vrai moment de crise. Les productions comiques de ces derniers s'en distinguent par le choix d'une tonalité sombre, et d'une certaine gravité en développant des

²⁴ G. Degen, *op. cit.*, p. 21.

²⁵ « Dans le *Décameron* on a l'exemple de Zinevra (II, 9), de Giletta (III, 9), de Gostanza (V, 2) », précise L. Zilli en note. Voir L. Zilli, « Introduction » à *La Constance*, in P. de Larivey, « La Constance », in *Théâtre complet*, t. III, *op. cit.*, [à paraître].

²⁶ L. Zilli cite les exemples de Tansilla ou Porfiria dans *L'Ipocrito* de P. Aretino, ou encore celui de Ginevra dans *L'Amor Costante* d'A. Piccolomini. Voir *ibid.*

²⁷ L'ouvrage s'intitule : *Le second Tome des Histoires tragiques, extraites de l'italien de Bandel, contenant encore dix huit Histoires traduites et enrichies outre l'invention de l'Authheur*, Paris, R. Le Mangnier, 1566. Voir *ibid.*

²⁸ M. Bandello, *Histoire tragiques, extraites des oeuvres italiennes de Bandel, & mises en nostre langue Française, par Pierre Boaistuau...*, trad. P. Boaistuau, Paris, Vincent Sertenas, 1559.

²⁹ P. De Capitani, *op. cit.*, p. 153.

³⁰ Voir à ce propos G. Reynier, *Le roman sentimental avant l'Astrée*, Genève, Slatkine Reprints, 1969.

situations qui menacent souvent de virer au tragique. Autant d'éléments qui détachent ces auteurs dramatiques de leurs prédécesseurs, dans les œuvres desquels l'amour restait purement physique et on ne cherchait pas à en détecter les mobiles comme ici. Notons que la *Lucelle* témoigne elle aussi de cet attrait pour le mélange des tons et des styles. Véritable pot pourri de romanesque, de lyrisme, de pathétique, de comique, de farcesque, la *Lucelle* trahit bien l'influence de l'univers ovidien, pétrarquiste, tout comme celle du roman courtois, des *Histoires tragiques* que Belleforest traduit de Bandello, comme de la *commedia erudita*, de la farce, voire de la *commedia dell'arte*³¹. Cette pièce bigarrée à souhait se rapproche en cela de la tonalité des dernières adaptations de Larivey (1611) et des *Neapolitaines* qui, dès 1584 manifestent cette relation au genre romanesque, et « indique le goût de l'époque pour la confusion des genres, le romanesque des situations et la juxtaposition des personnages violemment contrastés »³².

4.1.2. Enrichissement de la psychologie des personnages

L'amour assure donc toujours la dynamique de l'action et en demeure le vrai grand moteur, mais il n'a plus la même dimension. Dans les comédies italiennes de la première moitié du XVI^e siècle, et jusqu'en 1560, il était associé à l'idée de convoitise, de recherche de l'objet amoureux et de satisfaction du désir charnel. Ainsi, *I Gelosi* de Vincenzo Gabiani (1551) ou *La Cecca* de Girolamo Razzi (1563) présentent-elles des jeunes amoureux qui ne recherchent que la satisfaction du plaisir physique, et le *Ragazzo* de Lodovico Dolce (1541), *La Gelosia* d'Antonfrancesco Grazzini (1551) ou *L'Aridosia* de Lorenzino de' Medici (1548) provoquent-elles le rire par la représentation caricaturale du vieillard amoureux ou avare. Dans les pièces de la seconde période, en revanche, l'action générée par le sentiment, qui gagne en importance, passe « sur le devant de la scène en reléguant dans les coulisses certaines plaisanteries et certains personnages qui jusque là ne servaient qu'à provoquer le rire », et les vices des hommes comme la jalousie, la coquetterie, ou les vertus telles la générosité, ou la fidélité en deviennent les vrais ressorts³³. Bien que Larivey l'intègre à son premier recueil de 1579, *La Vedova* de Nicolò Buonaparte (1568) trahit déjà cette évolution en s'attachant à la peinture exemplaire de la veuve fidèle à son défunt mari tout en dénonçant les manigances d'une courtisane rusée. Elle représente, nous l'avons déjà vu, une œuvre de transition qui prépare et annonce un changement de ton et se veut une représentation beaucoup plus précise de la vie intérieure des personnages caractéristique de la dernière production de notre auteur où l'aspect moral est davantage mis en évidence.

Comme nous avons pu le voir dans notre étude consacrée à l'évolution de la psychologie des personnages, les premières comédies de Larivey, *Les Contens* de Turnèbe et *Les Neapolitaines* d'Amboise témoignent d'un intérêt certain pour la dimension psychologique des

³¹ Nous reviendrons plus tard sur cet aspect, notamment sur l'influence des *Histoires tragiques* de Belleforest sur *La Lucelle*, dans la partie relative aux comédies moralisantes.

³² M. Lazard, « La comédie en Europe », in *L'Epoque de la Renaissance (1400-1600)*, t. IV : *Crises et essors nouveaux (1560-1610)*, éd. Tibor Klaniczay, Eva Kushner, Paul Chavy, Amsterdam/Philadelphia, J. B. Publishing, 2000, p. 570.

³³ P. De Capitani, *op. cit.*, pp. 311-312.

personnages. Ceux-ci toutefois vont véritablement gagner en profondeur dans les dernières comédies italiennes sélectionnées par Larivey que nous mettrons en lien avec la *Lucelle* de Louis Le Jars. Ce sont les méandres de leur intériorité que ces quatre pièces nous proposent de parcourir afin d'en percer les secrets. « Dans *Les Contens*, comme dans les comédies de Molière, un même patron d'intrigue : le mariage contrarié. Mais, alors que Molière – pour se démarquer peut-être de ses prédécesseurs – fera contrarier le mariage par ce qui est son objet propre, la peinture des travers, des défauts et des vices de ses personnages, Turnèbe dresse, comme obstacles à la réalisation de l'union désirée, et les caractères, et les multiples rebondissements d'une intrigue endiablée, conduite dans l'épaisseur concrète d'une réalité vivante et vécue », remarque Robert Aulotte³⁴.

Dans une pièce comme le *Fedele*, qui se détache nettement de la comédie régulière traditionnelle, les obstacles qui se dressent devant les personnages ne sont plus d'ordre matériel, mais de nature sentimentale et, de manière plus générale, psychologique. Cela commençait déjà à se voir dans *Les Contens*. Il est probable, comme le suppose Norman Spector, que l'obstacle réel du mariage entre Basile et Genevieve soit de nature psychologique et, bien que la question reste en suspens tout au long du texte et que Turnèbe n'explique à aucun moment les raisons de l'acharnement de Louyse contre Basile, qui semble pourtant réunir toutes les qualités du gendre parfait, il n'est pas impossible que Louyse ait pu avoir eu des vues sur cet homme apparemment plus âgé que son rival Eustache et donc soit mue par une jalousie aveuglante³⁵. Ce qui ferait d'elle un personnage psychologiquement complexe, en apparence sûr de lui, mais vraisemblablement fragile.

Nous avons vu au cours de notre étude que l'argent par exemple était une des préoccupations majeures des premières comédies du XVI^e siècle. Dans pratiquement toutes les pièces de Larivey – tout comme dans celles d'Amboise, Turnèbe ou Le Jars –, il en est question. Néanmoins, ce n'est pas lui qui est au cœur des comédies de *La Constance* et du *Fidelle*. Certes, il se glisse encore subrepticement dans les discours ou en fait carrément l'objet, mais il n'est plus vraiment le mobile pour lequel les personnages entrent en action. Dans ces deux comédies (voire même dans *La Vefve*), ce sont davantage les commérages et le souci du qu'en dira-t-on³⁶, notamment dans *La Constance*, qui retiennent les personnages dans leurs actions. Les héros ne sont donc plus troublés dans leurs amours par des questions de dot, de pères avares... telles qu'elles apparaissaient dans le recueil de 1579 de Larivey, dans la *Lucelle* de Le Jars³⁷, dans *Les Neapolitaines* d'Amboise, où la soudaine découverte de

³⁴ R. Aulotte, *La comédie française de la Renaissance et son chef-d'œuvre « Les Contens » d'Odet de Turnèbe*, *op. cit.*, p. 123.

³⁵ Voir N. B. Spector, « Introduction », in O. de Turnèbe, *Les Contens*, éd. N. B. Spector, Paris, M. Didier, 1964, p. LV.

³⁶ Si cette importance accordée à l'opinion d'autrui va freiner les personnages vertueux, c'est elle qui, au contraire, va ou risque d'en pousser d'autres à commettre les pires atrocités, tels Cappony dans *La Lucelle* ou Severin dans *Les Tromperies*.

³⁷ Si Cappony se résout à empoisonner Ascagne, c'est en raison de sa condition sociale. Le jeune homme n'avait en effet pas manqué d'affirmer à Lucelle qu'elle était un obstacle à leur union : « Je croy, Mademoiselle, que voz perfections ne se vouldroient tant abaisser, que de m'aimer : moy dis-je, qui n'ay rien vaillant, issu de maison roturiere : pource que mon pere estoit pauvre pescheur, et ma mere simple lavandiere. Et d'avantage si Monsieur vostre pere le sçavoit, il vous ayme tant qu'il ne me larroit porter ceste faute en paradis » (III, 3).

la richesse d'un prétendant autrefois bafoué et congédié par un père autoritaire provoquait parfois la conversion des choses en mieux, aboutissant au dénouement heureux. Dans le cas des comédies de 1611, les personnages acquièrent de plus en plus de pouvoir d'action et semblent faire preuve d'une certaine autonomie, dans la mesure où ils paraissent beaucoup moins victimes de situations de l'ordre de la fatalité, non dépendantes de leur volonté. Ainsi, ce n'est plus l'usage d'artifices comme les reconnaissances, ou l'arrivée d'un personnage providentiel, *deus ex machina*, autrefois intrinsèquement liés à l'action dramatique des comédies précédentes (celles de Larivey, comme celle d'Amboise ou Louis Le Jars), qui démêle les fils emmêlés de ces écheveaux dramatiques³⁸. Ici, les personnages, relativement maîtres de leur destin, sont davantage livrés à eux-mêmes. Aussi, leur pouvoir de décision est-il suffisant pour qu'ils puissent trouver seuls les solutions aux conflits qui les opposent. Toutefois, du moins dans une pièce comme le *Fidelle*, ou la *Lucelle*, loin d'être le résultat d'une profonde réflexion personnelle, la solution est rapidement entrevue dans l'usage de l'expédient dramatique qu'est le poison. Notons que dans la *Lucelle*, si Cappony ne voit en le « sublimé » qu'il commande à Philippin que l'unique moyen de sauver son honneur³⁹, son emploi va complexifier l'intrigue et la faire sombrer dans le tragique en la poussant jusqu'à son paroxysme : seul le *deus ex machina* rétablira la situation. Le recours à l'artifice du poison va être largement réemployé par les productions dramatiques de cette fin de siècle. Nous songeons particulièrement aux *Histoires Tragiques* traduites des *Novelle* de l'italien Matteo Bandello par Pierre Boaistuau et François de Belleforest, notamment à la nouvelle exemplaire I, 9 de Matteo Bandello, dans l'édition de 1554 des *Novelle*⁴⁰, intitulée *La sfortunata morte di dui infelicissimi amanti che l'uno di veleno e l'altro di dolore morirono, con varii accidenti*. Traduite-adaptée par Boaistuau, elle devient, en 1559, la troisième nouvelle des *Histoires tragiques* sous le titre *De deux amans, dont l'un mourut de venin, l'autre de tristesse*⁴¹. Ces deux amants ont pour nom Rhomeo et Juliette. La célèbre tragédie de Shakespeare *Roméo et Juliette* trouve ici sa source. Autre que renforcer le côté dramatique de la nouvelle comédie et de faire peser sur sa fin, telle une épée de Damoclès, le sentiment d'une mort désormais possible, l'usage du poison donne en tout état de cause l'occasion à certains personnages, qui autrefois n'avaient pas spécialement de consistance, de s'illustrer particulièrement et gagner en importance. C'est le cas des magiciens et sorcières dont « l'extension de leur rôle est justifiée par leur compétence dans le domaine des enchantements et de la préparation de philtres magiques et de poisons (le plus souvent faux), déterminante pour l'issue heureuse

³⁸ Dans *Les Neapolitaines*, c'est Marc Aurele qui « fait reüssir cette pitoiable Tragedie en une fin et Catastrophe plus gratuite » par son arrivée. Voir *Préface* de Fr. d'Amboise aux *Neapolitaines*, p. 159. C'est aussi celle du courrier Baustruld puis de l'apothicaire qui, dans *La Lucelle*, fera converger les choses en mieux.

³⁹ Il rejoint en cela le Severin des *Tromperies* qui, par crainte de l'opinion d'autrui, va songer un instant à venger son honneur en tuant sa fille Susanne et Fortuné son amant : « Helas, ô Dieu! ô moy miserable! la chose est publiée par tout, la maison est vituperée, on ne peut plus dissimuler. A quoy es tu reduit pauvre vieillard ! Il te conviendra souiller tes mains en ton propre sang, ha, quel mal m'a reservé mon sort rigoureux. Ne tient il pas le meschant sous bonne garde affin qu'il ne s'enfuye ? ». Aussi ajoute-t-il : « Et quel conseil luy puis je donner en ces choses sans conseil ? Que peut on faire autre chose sinon couper la gorge à l'un et à l'autre, affin que le monde y prenne exemple » (IV, 6).

⁴⁰ Voir « *Novelle* », in *Tutte le opere di Matteo Bandello*, Milano, Mondadori, 1954 (site internet *LiberLiber*).

⁴¹ M. Bandello, *Histoires tragiques, extraictes des œuvres italiennes de Bandel, & mises en nostre langue Française, par Pierre Boaistuau...*, trad. P. Boaistuau, Paris, Vincent Sertenas, 1559.

d'un conflit amoureux »⁴². C'est bien en cela que la présence de Medusa, cette sorcière à la fois maquerelle, est essentielle au déroulement de l'action du *Fidelle*. C'est elle qui avec ses tours et ensorcellements l'aiguillonne et donne une tournure précise aux événements. Cette comédie est représentative du travail effectué par les dramaturges italiens sur certains personnages qui, au cours des dernières décennies du XVI^e siècle, gagnent en profondeur psychologique et en relief. L'introspection⁴³ et la valeur accordées aux sentiments, à la personnalité, sont les prémices qui vont permettre aux personnages de gagner leur autonomie. C'est le cas des amoureux dont le champ d'action s'amplifie d'autant plus à partir du moment où la comédie décide de ne plus mettre l'accent sur certains traits de caractère au point d'en faire des caricatures grossières qui généraient la plupart du temps un rire léger. Ainsi tend à s'effacer le rôle du vieux père autoritaire qui, dans la comédie traditionnelle, n'a de cesse de s'opposer aux amours des jeunes gens. Ceux-ci sont beaucoup plus libres, n'étant plus soumis à l'autorité paternelle et bloqués par des soucis d'argent ou des questions matérielles. Lorsque Patrizia De Capitani se demande si ces nouvelles comédies, de manière générale plus graves, peuvent encore susciter le rire, elle donne la réponse suivante : « Les auteurs postérieurs à 1560 continuent d'accorder une certaine place au rire, mais ce dernier devient de plus en plus la caractéristique de certains personnages, tandis que d'autres, qui avaient fait le bonheur de la comédie régulière de la première partie du XVI^e siècle, ne sont plus traités de façon aussi caricaturale »⁴⁴. Attention, nonobstant le sérieux de ces pièces, le rire n'en est pas complètement absent. Certes, il est peut-être plus discret et encore plus mesuré que celui développé par les premières comédies de Larivey où naît ce rire presque sourire qui s'écarte déjà du rire gras de la farce.

Pour présenter l'amplification psychologique et sentimentale opérée par les dramaturges italiens de la seconde moitié du XVI^e siècle, Patrizia De Capitani prend comme exemple la comédie du *Fedele*, parfait témoignage d'originalité et de nouveauté. Partant d'une réflexion sur la nouvelle dimension du rôle des amoureux et, en opposant l'exemple de l'amant fidèle incarné par Fedele à son rival misogyne Fortunio, elle montre que Pasqualigo ne fait pas que répéter le lieu commun de l'antiféminisme déjà cultivé par ses devanciers. Il enrichit en fait ce personnage de peu d'intérêt, schématique et prévisible, d'un cynisme et d'une perversion qui lui donnent plus de teneur et renforcent ses caractéristiques. Il est aux antipodes de Fedele, qui lui aussi gagne en intérêt à partir du moment où il est soumis à des pulsions destructrices qui originellement lui semblaient étrangères. L'une des caractéristiques intéressantes de ce personnage réside dans la faculté d'évolution de son caractère, tout à fait imprévisible, au fil de la pièce. Du personnage nostalgique, rêvant à sa félicité passée, courtois et civilisé, Fedele est capable de se transformer en un criminel potentiel quand la jalousie l'aveugle au point de

⁴² P. De Capitani, *op. cit.*, p. 312.

⁴³ La rencontre entre *Fidelle* et Victoria est souvent l'occasion de pénétrer dans l'intériorité des jeunes amoureux et de saisir les sentiments qui les traversent et les meuvent. Les personnages n'hésitent d'ailleurs pas à procéder à une auto-analyse de leurs sentiments par un travail d'introspection et d'examen critique de soi : « Non Monsieur. Mon angoisse n'est venue d'autre chose que de la douleur que je sens de vous avoir offensé... », déclare ainsi Victoire à *Fidelle* lorsqu'elle explique à ce dernier les raisons de sa perte de connaissance une fois revenue à elle (V, 2).

⁴⁴ P. De Capitani, *op. cit.*, p. 312.

vouloir tuer l'objet de ses désirs. L'artifice du poison est, dans ce cas, un subtil moyen de permettre à la tension dramatique ainsi instaurée de voler en éclats et, par la prise de conscience de la nature des sentiments unissant Vittoria et Fedele, de préparer l'accès au dénouement heureux. Malgré les maladresses dont fait preuve Pasqualigo lorsqu'il campe un personnage aussi déroutant et aux changements d'état d'âme non préparés, mal introduit, et non conforme à sa nature initiale, force est de reconnaître néanmoins la valeur des efforts évidents déployés par l'auteur afin d'enrichir psychologiquement son héros. Mais il n'est pas le seul à subir ce type de changement. Aussi pouvons-nous préciser que, de manière générale, dans le *Fedele*, les personnages, loin d'être figés, évoluent à l'image de la nature humaine, ce qui n'a certainement pas manqué de retenir l'attention de notre chanoine. Fortunio subit une évolution contraire à celle de Fedele. Son mariage avec Virginia donne l'illusion qu'il va se ranger. Le pédant se rapproche quant à lui sensiblement de Frangipietra, lorsque les énumérations de son jargon ou ses menaces trahissent la colère ou l'emportement en accroissant l'effet comique⁴⁵. Au contact de la sorcière Medusa, Beatrice souhaite lui ressembler et tout apprendre de son art. Elle s'enfoncera ainsi progressivement dans la noirceur.

Lorsque nous regardons du côté des personnages féminins, nous observons qu'« en dépit de la misogynie qui caractérise cette pièce, l'auteur s'efforce de [leur] donner également une épaisseur individuelle »⁴⁶. De même que le héros Fedele se démarquait totalement du personnage négatif de Fortunio, la froide Vittoria contraste avec la blancheur et l'innocence de la seule et vraie victime de la pièce : Virginia. Elle est le seul personnage positif de la pièce et « c'est elle la vraie victime du cynisme et de la misogynie masculine dans la mesure où elle accepte finalement de se marier, contre son gré, avec son ravisseur Fortunio »⁴⁷. Rien à voir avec Vittoria, cette coquette volage et calculatrice qui n'a pas peur de faire appel à la magie ou à un tueur à gages pour arriver à ses fins. En tout état de cause, Vittoria « n'est pas une figure attachante, car le calcul et l'hypocrisie sont les mobiles de tous ses actes »⁴⁸. Nous nuancerons toutefois cette affirmation en précisant – cette fois à partir d'exemples tirés du *Fidelle* –, que l'épisode du viol de Virginie et l'annonce de son mariage réparateur semblent faire subir une dégradation morale à ce personnage féminin ambivalent qui, de victime innocente et sans tâche, s'apprête, par sa folle passion et l'amour mal placé qu'elle voue à Fidelle, à devenir une épouse adultère. Jouant de manière subtile et presque perverse sur le lien qui l'unit à lui, Fidelle semble lui faire quelques promesses afin de la persuader de prendre son violeur pour époux⁴⁹ :

Fidelle – [...] je vous prie tant pour la consolation de vostre pere, que pour la vie d'un gentilhomme qui vous ayme, et encores pour le bien et honneur de vous mesmes, que soyez contante d'accepter pour vostre mary le Seigneur Fortuné, et vous assurer qu'à ceste

⁴⁵ Voir par exemple la fin de la scène 9 de l'acte II.

⁴⁶ P. De Capitani, *op. cit.*, p. 324.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 325.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 324.

⁴⁹ Ainsi, quelque part, Virginie se rapproche de Constance ; toutes deux sont mariées à une personne qu'elles n'aiment pas d'amour, Constance, par obéissance à son père, et Virginie, par obéissance à Fidelle.

occasion je vous en demeureray tant obligé, que toute chose impossible me sera fort aysée pour vous complaire (V, 7).

En devenant presque une marionnette entre les mains de Fidelle qui la manipule à son gré, Virginie peut encore donner l'illusion d'une pauvre innocente dont on se joue. Mais l'est-elle vraiment lorsqu'elle déclare :

Virginie – Je m'y efforceray tousjours, quand je ne seray astrainte à ce par aucune autre raison, je sçay que je feray chose qui vous sera agreable, estant de cela priée de vous pour qui j'iroy jusques au feu, et puis que ma mauvaise fortune le veut ainsi, me voicy disposée à faire ce que me commandez, et de mourir encores pour vous.

Victime d'une folle passion et d'un amour démesuré, Virginie n'aura ni la raison ni les vertus cardinales ou théologiques pour la freiner et l'empêcher de sombrer dans le péché. Fedele, qui en a conscience, ne doute pas un instant que la jeune fille ne manquera pas de lui complaire. Aussi déclare-t-il à Narcisse, dès le début de la scène suivante :

Fidelle – Tant grande estoit la passion que je sentoy d'estre abandonné de Victoire, que je ne sçavoy que je faisoy. Et suis infiniment marry non tant de n'avoir jouy de Virginie, pource qu'icelle m'aymant je m'asseur que pour Fortuné elle ne laissera pas de me complaire, mais de ce qu'iceluy esmeu de si forte rage, a tant blasmé le sexe féminin, lequel en effect je congnoy estre bon et digne de toute louange (V, 8).

La figure de Virginie est en cela exemplaire : elle montre la lente dégradation morale qu'un fol amour peut faire subir à qui s'y perd.

Cette opposition des caractères féminins et ce jeu sur les apparences trompeuses étaient déjà présents dans la pièce de Turnèbe ou dans celle d'Amboise. *Les Neapolitaines* opposent en effet une victime violée, elle aussi du nom de Virginie (coïncidence?) à Angélique, qui d'angélique semble n'avoir que le nom. La jeune femme apparaît dans la pièce beaucoup plus rusée qu'elle n'en a l'air. Dans *Les Contens*, Geneviefve apparaît – tout comme l'héroïne de la *Lucelle* –, beaucoup moins innocente et immature que sa mère le pense. Mais plus statique, cette peinture à la fois contrastée et ambigüe ne subit toutefois pas d'altérations, pas de variations, telles que celles que l'on peut rencontrer dans une pièce comme *Le Fidelle*.

Les serviteurs, qu'ils soient hommes ou femmes, ne sont guère mieux, et peuvent apparaître comme des doubles de leurs maîtres. Ainsi Renato est-il, à l'image de Fortunio, volage et immoral puisqu'il entretient avec Beatrice (servante de Vittoria) une relation purement intéressée et n'aurait pas hésité à profiter des faveurs de quelque dame haut placée si les vents lui avaient été plus favorables. Nous observons dans ces comédies un désir des valets de remplacer leurs maîtres dans le domaine amoureux qui est tout à fait nouveau et révélateur de la crise que traverse la *commedia erudita* puisqu'il s'agit d'une « mise en cause symbolique de l'ordre social de la comédie régulière et du modèle de la *commedia erudita* tout court »⁵⁰. La rêverie où Antoine se laisse aller en songeant à ce qu'il ferait s'il était à la

⁵⁰ P. De Capitani, *op. cit.*, p. 325.

place de Basile, qui s'apprête à ravir l'honneur de Geneviefve dans *Les Contens* (III, 6), illustre déjà cette évolution dans la mentalité des valets. Aussi remarquons-nous, et là nous ouvrons une parenthèse, que plus que la simple volonté de remplacer leurs maîtres dans le domaine amoureux, cette crise se traduit également par la volonté de la part des valets d'en avoir le contrôle et va même jusqu'à la revendication d'une certaine autorité sur leurs maîtres.

Dès les premières pièces de Larivey ou *Les Contens* de Turnèbe, ils affichent détenir un certain pouvoir et posent leur conditions. Dans *Les Escolliers* de Larivey, lorsque Lactance se dit désireux de suivre les conseils de Gillette et profiter de l'absence du père de Susanne pour mettre de l'ordre à ses affaires, la servante affirme : « Oy, mais ce sera aux conditions [...] que l'espouserez ». Cette réplique de Gillette illustre « la nouvelle moralité des servantes de la comédie érudite, qu'on trouve aussi chez Odet de Turnèbe (*Les Contens*, I, 5) »⁵¹. Précisons qu'il en va de même dans *Les Neapolitaines*, où Loys n'hésitera pas à rappeler le proverbe : « Par bien servir et loyal estre, De serviteur on devient maistre » (II, 8)⁵². À l'œuvre dans les premières pièces de Larivey, cette prise de pouvoir devient carrément évidente dans les pièces de 1611, notamment dans *Le Fidelle* qui donne un bel exemple de la manière dont les valets arrivent insidieusement à avoir le dessus sur leurs maîtres et à les contrôler. Beatrice raconte à Babilie comment de simple servante elle est parvenue à devenir la confidente de Victoire, en tirant profit du secret de sa maîtresse, qu'elle a surprise au lit avec Fidelle, par la menace de tout raconter à son mari (I, 6) :

Beatrice – Je te jure par ceste benoiste ame de ma mere, qu'oncques de ma vie je n'euz plus grande rage, que celle qui me consommoit lors que Madame Victoire ne se vouloit fier en moy. Je l'espiay tant et si souvent, qu'une nuit je la surprins au lict couchée avec le seigneur Fidelle, tellement qu'incontinent apres qu'il fut party, je me retournay devers elle en colere luy disant: est ce là la foy que vous gardez à vostre mary? Est ce là l'honneur que vous luy faites? Je luy veux descouvrir le tout. Je ne veux plus demeurer avec ceste charge de conscience, ny endurer qu'on puisse jamais dire que j'en sois consentante, non non, ne le pensez pas. Je le veux faire sçavoir à tous vos parens. De façon que la pauvre dame toute estonnée, en souspirant, et les larmes luy tombans des yeux, commença me prier, supplier, et conjurer que je n'en dist mot. Et en fin tantost par un petit present, et maintenant par un autre m'induisit à estre le premier instrument de l'affaire. Tellement que je suis maintenant sa maistresse et m'appartient le commander (I, 6).

⁵¹ P. de Larivey, « Les Escolliers », in *Théâtre complet, Les six premières Comédies facecieuses (Le Morfondu, Les Jaloux, Les Escolliers)*, éd. L. Zilli, Paris, Garnier [à paraître]. À Antoine qui demande l'aide de Françoise de la part de son maître Basile, lequel se morfond pour l'amour de Geneviefve, celle-ci répond : « Et assurez-vous que, deussé-je perdre si peu que j'ay vaillant en ce monde, il ne tiendra pas à moy qu'il ne jouisse de sa maistresse. J'entens en loyal mariage. Autrement non » (I, 5).

⁵² Proverbe pour lequel M. Chauvet remarque qu'il est « déjà attesté en 1550, M. de Navarre, *Heptaméron*, p. 782, in BFPC : « Et à l'heure, le nom de maistresse est converti en amy, et le nom de serviteur en amy. C'est là où le commung proverbe dist : De bien servir et loyal estre, De serviteur l'on devient maistre » ». Voir « Les Neapolitaines », in ATILF/Équipe « Moyen français et français préclassique », 2004. *Base de lexiques du français préclassique*, site internet (<http://www.atilf.fr/preclassique>).

Dans *La Constance*, cette réplique d'Elisabeth, qui met justement en garde contre la perfidie et les ruses des valets, montre bien que cette inversion des rôles est réalisée et que les serviteurs ont pris le contrôle :

Elisabeth – Entre plusieurs choses qui s'esprouvent contraires à la vie paisible de ce monde, ne sont ny les dernières, ny les moindres, celles qu'on a¹ à l'occasion de ceux qui nous servent, outre ce qu'estant continuellement desrobez et pillez, ceux-là nous veulent encor tenir le pied sur la gorge, et estre juges de toutes nos actions. Combien se trouve il de serviteurs, combien de servantes qui pour un petit desdain ou autre legere cause ont occasionné la mort ou eternelle infamie de leurs maistres? Ny les bienfaicts, ny les courtoisies, ny quelque autre amitié et humanité, ne peuvent le plus souvent rendre ceste perverse condition d'hommes, ny humaine, ny raisonnable, ny fidelle. O combien est veritable que les maistres sont plus serviteurs que ne sont pas leurs varlets. C'est pourquoy ainsi que j'ay autre fois ouy dire, un pauvre cardinal venant à mourir dist ces mots: ie meurs volontiers dont je remercie Dieu, pource que par ma mort je suis delivré des mains des serviteurs. Je ne nye pas pourtant qu'il ne s'en trouve de bons et de fidelles, mais ils sont si rares et clair semez, que pour un tel on en trouve mille desloyaux, larrons, mesdisans, menteurs et en somme tres meschans. Toutesfois puis qu'on ne s'en peut passer, l'usage de ce monde le voulant ainsi, il faut s'accorder porter patiemment ceste incommodité et calamité, avec les autres malheurs qui accompagnent la vie (II, 1).⁵³

Les servantes du *Fidelle* sont aussi irrespectueuses et immorales. Elles n'ont pas peur d'évoquer la légèreté de leurs mœurs, en quoi elles se rapprochent des premières comédies du XVI^e siècle dans lesquelles nous voyons des servantes qui « ne pensent qu'à la satisfaction immédiate de leurs instincts »⁵⁴. La différence est que cette jouissance n'est plus directement synonyme de joie et de rire, le cynisme de la pièce contrebalançant toutes ces tendances. Patrizia De Capitani relève d'autres changements intéressants parmi des personnages dont le comique tient au langage, au discours. C'est le cas du fanfaron Frangipietra qui, aussi peureux qu'à l'accoutumée malgré le courage affirmé, « brode toujours sur sa force exceptionnelle, mais la misogynie ambiante envahit même ses discours cocasses »⁵⁵. De tels propos misogynes ne font pas non plus défaut dans ceux du pédant Onofrio, qui est toutefois « le seul personnage qui échappe à la pesanteur générale » de la pièce, de plus, « le langage bizarre qui les véhicule rend leur substance moins offensante »⁵⁶. Nous sommes d'accord avec Patrizia De Capitani pour considérer que, de manière générale, Pasqualigo fait preuve d'un certain « acharnement à valoriser le mal et les méchants au détriment du bien et des sentiments nobles, fortement mis à mal dans cette pièce sombre »⁵⁷. Ce qui ne lui ôte pas tout le mérite dont il a su témoigner pour créer des personnages d'une nouvelle épaisseur et beaucoup plus

⁵³ C'est nous qui soulignons.

⁵⁴ P. De Capitani, *op. cit.*, p. 325.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 326.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 326.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 325.

intéressants de par leur complexité que ceux proposés par la première comédie régulière, et paradoxalement, nous le verrons plus loin, ne remet pas en question la dimension morale de la pièce.

Cette malléabilité dans la peinture des personnages se retrouve, pensons-nous, dans la *Lucelle*, où les tourments de la passion – qu'elle soit amoureuse, comme celle du Baron ou de Lucelle, esthétique, comme se plaît à le défendre Philippin en parlant de l'art qu'est la cuisine, ou encore égoïste, comme celle du père de Lucelle –, font réagir et provoquent une évolution dans la psychologie des personnages qui s'y laissent prendre.

On sent, au début de la pièce, que le dialogue qui oppose le Baron à son ami Bel-acueil correspond à la naissance de l'amour du Baron pour Lucelle, auquel ce dernier peut encore échapper si la raison l'emporte sur la passion. Malgré les conseils de Bel-acueil, qui le met en garde contre les dangers liés à un amour mal placé, il préfère aller jusqu'au bout, jurant de « cueillir le doux fruit de sa virginité au paradis des nos aises et contentement, soit par mariage ou autrement » (I, 1). Aussi s'estime-t-il déjà vainqueur, ce que Bel-acueil ne manque pas de lui reprocher : « Et quoy ? Ja vous chantez la victoire avant qu'avoir feru un seul coup » (I, 1). Sa passion sera croissante et deviendra dévorante au point que lorsqu'il découvrira, suite au refus de Lucelle, qu'Ascagne est son rival, sa colère sera telle qu'il voudra le tuer de sa propre main (III, 5). Il se lamente ensuite, et déteste Amour qui lui cause autant de souffrances (fin de III, 5). Sa folle passion atteint son paroxysme lorsqu'il voit les corps des deux amants étendus et qu'il songe un temps à enfoncer sa dague dans celui d'Ascagne⁵⁸.

Lucelle connaîtra elle aussi un changement similaire dès l'instant où Cupidon décochera ses flèches. Sa réaction et son évolution rendent compte des effets délétères de la passion. De la jeune fille rangée, telle que Cappony la peint au début de la pièce, qui ne songe à rien d'autre qu'à faire la volonté de son père et à jouer du luth, Lucelle apparaît comme une jeune fille que l'amour a mise en émoi, prête à tout pour vivre cet amour impossible avec un homme dont la beauté et les vertus lui révèlent la noblesse, non déclarée au départ, de son rang. Elle est capable de voir au-delà des apparences et du travestissement de son amant. Si, dans le cas de Lucelle, l'amour rend aveugle, on peut toutefois dire qu'il ne se trompe pas sur la personne d'Ascagne et donne raison au proverbe « l'habit ne fait pas le moine ». Sûre de cet amour, et sûre de celui sur qui elle a posé son dévolu et auquel elle recommande « foy et secret » – notons une limite à cette connaissance, puisqu'elle va se donner à un homme qui ne lui a jamais révélé sa vraie identité –, la passion de Lucelle, qui « se jette littéralement au cou d'Ascagne, faisant fi de la morale et de ses devoirs de fille (« amour n'a point de loi », proclame-t-elle) »⁵⁹, va toutefois faire subir à la jeune fille une dégradation morale qui l'entraîne à déclarer cyniquement, à propos de son père : « Il a un pied dans la fosse, il faudra prendre patience que l'autre y soit pour découvrir notre amitié » (III, 3), et la fera sombrer

⁵⁸ Voir la réplique glauque du Baron qui, lorsqu'il trouve les corps de Lucelle et d'Ascagne, qu'il croit morts, songe à accomplir un acte des plus macabres (« Il faut, il faut, pour appaiser mon furieux couroux, que dedans ton sang je baigne maintenant mon espee jusque à la garde ») avant de se ressaisir : « Mais que dis-je, ay-je perdu la cervelle ? Je veux tuer un homme mort, faire la guerre à coups d'espee avec un corps ja froid et pasle. Ne me suffit-il pas qu'il a perdu la vie ? » (IV, 6).

⁵⁹ Ch. Mazouer, *Le Théâtre français de la Renaissance*, op. cit., p. 251.

plus tard dans une folie délirante à la vue du corps sans vie de son amant qu'elle aime par-dessus tout. Elle laisse alors éclater sa fureur, sa colère, avant de s'évanouir, croyant mourir⁶⁰ (fausse-mort). Revenue à elle, la jeune femme salue une dernière fois Ascagne en l'embrassant et en louant toutes les parties de son corps. La servante achève ce piteux tableau de la veuve éplorée par la description des réactions de Lucelle qui se désespère en pleurant son tendre époux. Dévastée par une passion qu'elle ne peut plus contrôler, elle va voir en le suicide la seule issue possible à sa douleur. Aussi prendra-t-elle sans hésitation le poison tendu par son père, accroissant encore davantage le pathétique de ce passage qui s'enfonce résolument dans le tragique (IV, 5)⁶¹ et où la tension dramatique est la plus forte. Ce point culminant de la pièce, où la comédie flirte avec le tragique et où tout risque de virer en tragédie avec l'annonce d'une mort imminente, est à rapprocher de *La Constance*, mais aussi des *Neapolitaines* et du *Fidelle*.

Dans *La Constance*, l'annonce de la mort de Constance par l'héroïne elle-même⁶² (qui souhaite se poignarder) et les commentaires des témoins qui assistent à la scène de la fausse-mort (Constance perd les sens)⁶³ chargent la comédie d'un *pathos*, d'une tension, qui la fait glisser vers le tragique (IV, 3).

Les motifs de la fausse-mort et de la mort annoncée figurent aussi dans les *Neapolitaines*. Dans cette pièce, c'est l'épisode du viol de Virginie par Camille qui porte la tension dramatique à son comble. Alors que l'acte III se clôt sur le monologue du violeur qui s'apprête à commettre le viol (III, 13)⁶⁴, à la première scène de l'acte IV, celui-ci a déjà eu lieu, laissant Corneille, la servante de Virginie, dans un désespoir total. Le monologue à travers lequel elle rapporte l'épisode trahit le trouble qui l'envahit, et renseigne son état d'âme et sur celui de sa maîtresse⁶⁵.

⁶⁰ « Lucelle – O cruelle mort, que tu me fais grand tort. Mes sens se troublent : je fremy toute d'horreur. Je me meurs, Marguerite, entendez à moy » (IV, 5).

⁶¹ « Marguerite à part elle – Dieu quels regretz ! Quels criz espouvantables retentissans en l'air ! Elle deschire ses habitz, ses beaux cheveux et sa face, se jettant qui ça qui là, comme forcenée et hors du sens. Quels yeux esclairsans ! je n'ose plus approcher : je meurs, hélas ! je meurs, de luy veoir souffrir tant de peine ! Ha ma sœur pauvre Lucelle » (IV, 5).

⁶² « Constance – Ostez vous d'icy, laissez moy par une mort mettre fin à mille morts. // [...] Il vaut mieux mourir d'un coup que d'endurer mille morts, de façon que je suis contente de laisser mon corps sans vie, puis que la fortune et les cieus le veulent ainsi. // [...] Helas Siret où est Leonard, où est Anthoine ? laissez moy parler avec luy, et rendre l'esprit en parlant de... » (IV, 5).

⁶³ « Elisabeth – Courez madame Spinette courez, aydez nous Aurelian, car madame Constance se veut tuer, hastez vous pour l'amour de Dieu. // Spinette – Elle doit estre en la premiere chambre pres la porte, puis qu'elle entend bien tout. En effet je suis de foible courage, toutesfois je la veux aller veoir. // Siret – Vous venez tout à point madame Spinette, elles ont tant fait qu'elles l'ont estendue sur le lict, j'ay grandement failly de m'estre monstré, la furie de madame Elisabeth et le bruit et rumeur de ces autres ne m'ont donné le loisir d'y penser, mais si encor d'autre costé je n'eusse esté prompt de luy oster le cousteau des mains, sans doute elle se fust lors tuée. // Aurelian – Soutenez la madame Spinette, elle s'esvanouit » (IV, 5).

⁶⁴ Nous avons déjà dit (dans notre partie sur l'évolution psychologique des personnages) que l'une des fonctions dramatiques du monologue était d'informer. On remarquera que le soliloque de Camille a la même fonction que celui de Philippin (*La Lucelle*) qui renseigne sur l'intériorité du serviteur tout en annonçant ce qui va suivre, à savoir : qu'il compte tout raconter à son maître et même au Baron afin de tirer profit de la situation et réaliser son rêve de devenir chef cuisinier (III, 3).

⁶⁵ « Corneille – C'est pitié de la voir ! Elle s'arrache son beau poil doré, elle s'egratigne ses belles joues, se plombe du poin son estomac d'ivoire, detordant ses blanches mains, les yeux ardans au ciel, appelant à son

Dans *Le Fidelle*, c'est la victime Virginie qui renseigne elle-même sur ce qui vient de se produire. Son témoignage semble prolonger la violence du viol qu'elle vient de subir tout en condensant l'aspect tragique jusqu'à presque rendre le spectateur témoin du drame (V, 7)⁶⁶.

Ce caractère grave et douloureux de l'amour, qui suscite tant de plaintes de la part des héros et de passages aux accents dramatiques, bien représenté dans la *Lucelle*, est l'une des caractéristiques de l'amour courtois avant d'être celle de l'amour romanesque de cette époque⁶⁷.

Dans la pièce de Louis Le Jars, Cappony subit lui aussi une évolution sensible au fil de l'intrigue. Au début de la pièce, il apparaît comme un père qui aime sincèrement sa fille. Aussi semble-t-il se soumettre à sa volonté lorsque celle-ci lui demande de ne pas la forcer à se marier avec le Baron. Mais la peur du déshonneur est plus importante que l'amour qu'il lui porte et fait de lui un personnage égoïste. C'est la folie qui triomphe sur la raison, la morale et la vertu, quand il décide d'empoisonner les amants. Il n'a pas d'état d'âme à sacrifier sa fille à son honneur, mais regrette son geste lorsqu'il apprend qu'Ascagne était un prince de sang, ce qui ajoute à la noirceur de ce personnage, digne représentant des personnages de tragédie tels que peuvent les camper Corneille ou Shakespeare. À la nouvelle de l'identité d'Ascagne révélée par le courrier Baustruld, il réalise l'horreur de son geste (vis-à-vis du jeune homme toutefois) et veut fuir de honte et de peur des conséquences que cela pourrait impliquer pour lui-même. Aussi demande-t-il à Philippin son cheval d'Espagne (V, 3). La réplique suivante trahit le trouble dans lequel il est plongé et sa douleur :

Cappony – O terre, que ne te fends tu pour tout vif m'engloutir dans tes entrailles ? La juste justice de Dieu me lairra elle sans vengeance ? J'ay hélas fait un mal dont l'enfer mesme auroit horreur : fait mourir un grand Prince innocent, et ma fille bien aymée. Je perds tout à un coup l'honneur, mon enfant et les biens. Je croy fermement que le mal de tous les esprits condamnez n'est point au mien esgal. Mon cheval, mon cheval vistement Philippin (V, 3).

Cette même descente dans les profondeurs du mal se rencontre chez Philippin. Du valet bouffon et sans scrupules, rusé et habile, typique des comédies, il est, à partir du moment où il donne son âme au diable⁶⁸, absolument maléfique et nuisible. C'est lui qui livre les époux à la

secours la mort, la mort que j'ay peur qu'elle ne se la donne elle-mesme! O Dieu! ô Dieu! [...] Je tremble, je tressue toute de peur. Je voudrois estre morte et cent piedz souz terre » (III, 13).

⁶⁶ « Virginie – Hélas miserable que je suis, à l'aide, à l'aide au secours! Sainte m'amie aidez moy. // [...] Hélas moy chetive et miserable ! que me reste-il plus de bon ? // [...] Que me pourroit il advenir pis, chetive que je suis ! // [...] Ce traistre par le moyen de ceste meschante est entré en la maison, a monté en ma chambre et à vive force m'a... » (V, 7).

⁶⁷ Voir G. Reynier, *Le roman sentimental avant l'Astrée*, Genève, Slatkine Reprints, 1969, p. 239.

⁶⁸ La scène du mariage d'Ascagne et de Lucelle marque un changement d'état des jeunes gens, qui d'amants deviennent époux, et de Philippin, qui sombre dans le mal en se donnant au diable. Cette évolution du valet – qui encadre le rituel du mariage –, est d'abord annoncée par cette réplique, quand il décide d'épier la scène : « Mais si je pouvois découvrir quelque chose, je me donne à ce petit souffle-cierge de Madame sainte Geneviefve, si je ne ferois rage » (III, 3). Cette périphrase désignant le diable fait allusion à l'épisode au cours duquel Sainte Geneviève, patronne de Paris, aurait vu son cierge s'éteindre, lors d'une procession de nuit, par l'action du diable, puis se rallumer par celle d'un ange. La "métamorphose" de Philippin se réalise et se manifeste à travers la première phrase du monologue du serviteur qui, par son commentaire, clôt cette scène à laquelle il vient

colère du père de Lucelle, prêt à tout pour réaliser son rêve : devenir grand cuisinier. Il est absolument pervers et sans la moindre compassion quand il se moque d'Ascagne à l'article de la mort.

Nous soulignerons là le talent de l'auteur qui, de manière générale mêle habilement le rire (sourire) aux larmes dans sa pièce par un jeu constant sur les contrastes et l'opposition du caractères et des tons. La scène IV, 4 qui confronte Philippin à Ascagne l'illustre parfaitement : c'est le monde « sous le ciel de la Lune, [...] mortel, caducque et corruptible », la vie dans sa trivialité et sa bassesse qu'incarne le pervers Philippin, qui s'oppose au monde qui est « au dessus, [...] immortel »⁶⁹ et vers lequel s'élève le personnage vertueux et de haute ligné qu'est Ascagne au moment de sa mort. Cette scène est emblématique du mariage réussi entre comique et tragique. Le parler populaire, les propos moqueurs et grivois de Philippin⁷⁰ tranchent nettement avec les paroles sérieuses, graves, lyriques et hautement moralisantes d'Ascagne, qui se détache du monde terrestre et mondain pour élever son âme vers les hautes sphères du monde incorruptible au moment de mourir. La lente dégradation morale que la passion obsédante pour la cuisine va faire subir à Philippin va le rapprocher des personnages noirs et nuisibles de la *Celestine* de Rojas et de la *Meduse* du *Fidelle*.

Si Philippin défend l'art de la cuisine et dit qu'elle peut paradoxalement conduire au Paradis, Ascagne, au moment de mourir, rappelle que la mort est le chemin qui mène à la vie :

Ascagne – Mort, non hélas ! mais plustost chemin à vie : te doibt on nommer : puisque tu fais heureusement franchir les miseres de ce monde, pour triompher et jouyr avec les biens-heureux des joyes celestes, qui foullent l'inique Fortune. Pource devot je te supplie Dieu immortel, qui commandes aux quatre Elemens faire voler mon ame à ton neufiesme ciel, où bien-heureuse elle puisse avoir le fruct de l'eternelle lumiere de ta face (IV, 4).

Tandis que Philippin, que l'on pourrait rapprocher de mardi gras (comme nous avons pu le voir au cours de cette étude)⁷¹, célèbre la victoire de Carême-prenant sur Carême – en faisant triompher la chair par l'éloge de la cuisine qui donne la plénitude –, Ascagne renverse

d'assister : « Ha, qu'ay-je, hélas, qu'ay-je ! ils se sont mariez, je me donne au diable par amourettes ! [...] Desja mes dents s'en aiguisent, mon ventre s'en resjouit, et l'eau m'en vient à la bouche de ces tant bonnes soupes Celestines » (III, 3).

⁶⁹ L'épisode de la mort d'Ascagne se réfère au modèle néoplatonicien.

⁷⁰ Lorsqu'Ascagne demande à revoir une dernière fois Lucelle pour lui « faire sçavoir... », le serviteur l'interrompt en lui demandant : « Et quoy, que luy veux-tu ? Est-ce encores pour luy crocheter de ta faulse clef la principale porte et entrée de son chasteau naturel ? Non, non : elle est empeschée, elle a les maçons, et fait la lexive. Regarde seulement si tu n'as plus rien sur ta conscience, et dy ton *In manus* ». Plus loin, après qu'Ascagne lui ait révélé sa véritable identité, il se moque de lui en ces termes : « Sont voz raisons que cela. N'est-ce pas doncq ? [...] Et ventre saint Picault, pour qui me pense-tu, mon amy ? pour quelque jeune homme ? Pus, pus, le beau Gentil-homme. Ha il se peut faire que ton pere ayt esté Lieutenant general du venerable Ragot, jadis colonnel et commandant à tous les Gueux du Royaume de France. Il me semble d'avoir leu en sa Cronique pouilleuse d'un nommé Ascagne : je ne sçay s'il estoit ton ayeul, pere ou parent qui fit un si grand carnage et occision de sappinettes, qui ont le visage fait comme des poux, sur le rivage de la Greve, que leur sang rendit la riviere toute rouge plus d'une heure durant : et depuis ce temps il porta en ses armes trois poux en champ de puce » (IV, 4). Rappelons que c'est le roi Henri III lui-même qui est visé à travers cette moquerie (voir nos deux parties relatives à la francisation des pièces : changements d'ordre historiques et culturels).

⁷¹ Voir notre partie sur les personnages.

cette dialectique en faisant de Carême le véritable vainqueur de ce combat qui l'oppose à Carême-prenant.

Cette évolution dans la psychologie des caractères est à l'image de la vie. Habilement conduite dans ces comédies, elle trahit bien la volonté d'accéder à une peinture de plus en plus fidèle et réaliste de l'homme, sujet à des changements, que les auteurs de cette période s'attachent à mettre à évidence en sondant les méandres de l'âme, telle Marguerite de Navarre, qui se plaît à analyser, par exemple, « la lente perversion morale opérée dans l'âme humaine par la folie amoureuse. On rencontre souvent, dans l'*Heptaméron*, des esquisses d'âmes faibles et fragiles, toujours prêtes à s'acheminer vers le mal, l'étude de la pénétration souterraine et destructive de la passion dans l'âme de personnages en proie à leurs instincts », affirme Lionello Sozzi en opposant le travail de la reine de Navarre à celui de Bonaventure des Périers qui, lui, peint la faiblesse des personnages, « leurs vices et leurs défauts, leurs qualités et leurs mérites, sans s'intéresser au problème des “causes”, de la naissance, de la progression, du déclin d'une attitude psychologique ou d'une qualité morale »⁷². Le sens de ces propos s'éclairera dans notre développement sur les comédies moralisantes.

4.1.3. Larivey traducteur : un rapport au texte différent

Un dernier trait saillant qui distingue les comédies de 1579 de celles de 1611 de Larivey se rapporte au traitement du texte original lui-même. Dans son premier recueil, notre Champenois se livre à de remarquables travaux d'adaptation à la France du XVI^e siècle au niveau de la langue et de la culture de ses modèles italiens. Nous avons vu l'attention portée à la francisation de ces œuvres d'outre-monts. Il laisse libre court à son talent de traducteur lorsqu'il doit rendre compte d'expressions purement italiennes s'inscrivant parmi les difficultés linguistiques rencontrées qu'il réussit à contourner par de savantes inventions ou tours de force. Dans ses premières comédies, Larivey essaie le plus possible de reproduire toute l'imagerie et la finesse de la langue d'origine. Toutefois la traduction a ses limites, et bien souvent (c'est surtout le cas pour le recueil de 1611) le discours de ses modèles demeure plus coloré et imagé que celui de sa traduction française, bien que le chanoine soit beaucoup plus proche du texte que dans ses premiers travaux. Et justement, c'est là la grande différence. Contrairement à 1579, Larivey se veut d'une fidélité étonnante lorsqu'il traduit la plupart du temps mot à mot les comédies à l'origine du recueil de 1611. Attention, cela ne veut pas dire que notre adaptateur ne fait preuve d'aucune finesse et heureuse trouvaille dans les pièces de 1611, puisqu'on y relève encore des traces d'un vrai travail sur la langue. Mais celles-ci sont plus discrètes. Larivey considérait-il que le texte original se suffisait à lui-même et donc qu'il n'y avait pas de modifications probantes à y apporter ? Pour Patrizia De Capitani, ceci viendrait du fait que *La Gostanza* et le *Fedele* sont « deux pièces sérieuses écrites dans une langue plus neutre qui présente moins de formules dialectales et idiomatiques ». Par conséquent, l'auteur peine moins pour traduire tout en restant le plus proche possible du texte.

⁷² L. Sozzi, *Les Contes de Bonaventure des Périers : contribution à l'étude de la nouvelle française de la Renaissance, nouvelle édition*, Genève, Slatkine Reprints, 1998, p. 309.

Mais à part cette aspect technique, « le respect dont Larivey fait preuve est révélateur de l'intérêt qu'il portait à ces deux pièces dont il estimait qu'elles pouvaient aider à renouveler l'inspiration des auteurs français contemporains ». Comme en témoigne notre édition critique de la pièce du *Fidelle* en appendice, les recherches effectuées confirment cette seconde affirmation. Et là encore il marque un point puisque les comédies qu'il propose font effectivement preuve d'une grande originalité et témoignent du véritable renouveau de cette comédie qui continue d'évoluer et de s'affirmer. Le recueil de 1611 peut donc être perçu comme l'œuvre d'un homme de la Renaissance désireux d'offrir à son public une comédie capable de répondre à ses attentes, une comédie qui a su évoluer avec son temps et persévère dans la recherche d'une identité. Larivey prouve qu'il a su rénover le genre, comprendre et cueillir chez ses modèles italiens les fines-fleurs représentatives d'un tel changement. C'est ce qui explique donc l'intérêt du chanoine pour une comédie comme le *Fedele* de Pasqualigo, qui, dès le prologue, « bouleverse et met à mal la poétique et la pratique de la *commedia erudita* telles que nous les avons connues jusqu'ici »⁷³.

4.1.4. Des comédies moralisantes : dimension morale et rôle du comique

4.1.4.1. La moralité mise en question

Au cours de l'étude sur les changements introduits par Larivey dans son théâtre, nous avons pu effleurer la dimension morale de ses pièces. C'était surtout pour faire état de comédies dont l'auteur tient à souligner, dans chacun des prologues qu'il adapte de l'italien, leurs qualités didactiques. Or il semblerait que dans les dernières *commedia gravi* de Larivey, qui revêtent parfois une tonalité plus sombre, cette dimension pédagogique s'intensifie et soit même plus marquée que dans les premières comédies. Mais face à *La Constance*, qui met en scène des personnages effectivement vertueux, *Le Fidelle* et *Les Tromperies* laissent perplexes, et nous pouvons dès lors interroger la véritable portée morale de l'ensemble des comédies de Pierre de Larivey ainsi que celle de la *Lucelle*, des *Neapolitaines* et des *Contens*, souvent mise à mal par des comportements douteux et des dénouements plutôt immoraux.

Contrairement aux dramaturges italiens, qui proposent maintes productions où « le ton enjoué et frivole laisse entendre que le souci de plaire et de divertir passe avant celui d'instruire un public mondain »⁷⁴, les auteurs comiques français insistent beaucoup plus sur la fonction pédagogique de la *commedia erudita*. Turnèbe, qui dans son prologue des *Contens* paraît accorder au *delectare* une place majeure, se rapproche en cela davantage de ses émules transalpins. Même si certains d'entre eux se montrent parfois volontairement satiriques et dénoncent de manière acerbe les mœurs de leur société décadente, faisant ainsi de la comédie un outil de réflexion non négligeable – nous songeons par exemple à *La Mandragola* de Niccolò Machiavelli ou au *Candelaio* de Giordano Bruno –, nous ne retrouvons pas chez la plupart de ces dramaturges italiens le même attachement à l'enseignement moral prôné par

⁷³ P. De Capitani, *op. cit.*, pp. 319-320.

⁷⁴ M. Lazard, « Le dessein de Larivey et son public », in *Pierre de Larivey (1541-1619), Champenois, chanoine, traducteur, auteur de comédies et astrologue*, Paris, Klincksieck, 1993, pp. 58-59.

leurs homologues français, et ce, dès les pièces liminaires, préfaces, prologues ou avant-jeux, de la première génération d'auteurs comiques.

Jacques Grévin affirme en effet, dans son « Brief discours pour l'intelligence de ce theatre » (1562) qui précède ses pièces, que cette nouvelle comédie est un « discours fabuleux [...] par lequel on peult apprendre ce qui est utile pour la vie, et au contraire cognoistre ce que lon doit fuir, enseignez par le bonheur ou malheur d'autruy »⁷⁵. Or nombreux sont les prologues en France dans lesquels figure cette même apologie d'une comédie qui, plus qu'un simple *delectare*, se propose encore de toucher les esprits, se réclamant ainsi du précepte d'Horace : *omne tulit puntum, qui miscuit utile dulci / lectorem delectando pariterque monendo*⁷⁶.

Larivey est sans doute l'auteur comique le plus représentatif de cette aspiration à un genre qui s'élèverait au-delà du seul contentement. Ses prologues en sont un parfait témoignage, compte tenu de l'insistance sur la valeur morale de ses pièces autrefois absente ou faiblement mise en relief dans ceux des modèles qu'il adapte. Aussi, ce n'est pas un hasard s'il ouvre son premier recueil de comédies facétieuses de 1579 avec une épître dédicatoire adressée à son ami François d'Amboise qui désigne presque à elle seule son projet et l'idée qu'il se fait du genre comique qu'il cherchera à imposer au fil de ses productions⁷⁷.

Rien de surprenant, à considérer que, suivant le précepte d'Horace du *monere, prodesse*, les commentateurs de Térence et théoriciens de l'art dramatique mettaient eux aussi l'accent sur l'enseignement moral qui devient l'un des objectifs de la comédie humaniste.

Si le projet de l'auteur est donc clairement annoncé dans la dédicace à Amboise, « Les prologues du *Laquais*, de *La Veuve* ou des *Jaloux* ne feront qu'enfoncer le clou »⁷⁸. Larivey ne fournit pas seulement de matière pour rire, mais également, ainsi qu'il l'explique dans le prologue du *Laquais* :

[...] pour apprendre, enseignant aux viellards à estre plus moderez, et moins addonnez aux plaisirs de Venus, et conseillant les jeunes à laisser la trame amoureuse et suyvre la vertu pour ce que le bois sec se convertyt incontinent en cendres, et le verd se seiche au feu, puis en fin se consomme en sa braise.⁷⁹

Le prologue de *La Vefve* présente la pièce comme un

spectacle beaucoup plus plaisant et recommandable que les chasteaux, les chasses, les joustes et autres tels passe-temps, qui recreent seulement la veue, mais cestuy cy delecte les yeux, les oreilles et l'entendement. [...] Les oreilles par les plaisans et sentencieux discours qui y sont meslez. Et l'entendement, par ce que la Comedie estant le mirouer de nostre vie, les vieillards aprennent à se garder de ce qui paroist ridicule en un homme

⁷⁵ J. Grévin, *Théâtre complet et poésies choisies de Jacques Grévin*, éd. Lucien Pinvert, Paris, Garnier Frères, 1922, p. 7.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 59.

⁷⁷ Nous en avons reproduit un extrait dans notre partie consacrée à l'étude des prologues des pièces de Larivey.

⁷⁸ Ch. Mazouer, *Le Théâtre français de la Renaissance*, Paris, Champion, 2013, p. 333.

⁷⁹ Voir P. de Larivey, « Prologue » du *Laquais*, in P. de Larivey, *Théâtre complet*, t. I : *Les six premières Comedies facecieuses (Le Laquais, La Vefve, Les Esprits)*, éd. L. Zilli, Paris, Garnier (« Bibliothèque du théâtre français »), 2011.

d'aage. Les jeunes à se gouverner en l'amour, les dames à conserver leur honnesteté, et les pères et meres de famille à soigner aux affaires de leur mesnage. Bref, si les autres spectacles delectent et sont propres à la jeunesse, cestuy-cy delecte, enseigne, et est propre aux jeunes, aux vieux, et à un chacun. Et si les autres monstrent la dextérité du corps, cestuy-cy monstre la dextérité de l'esprit.⁸⁰

Dans celui des *Jaloux*, l'auteur explique que cette œuvre facétieuse « enseigne ce qui est utile à la vie, et comme il faut fuir les vices, et se distraire de toute meschanceté »⁸¹.

Cette vision de la comédie comme un genre noble et respectable est, nous l'avons déjà souligné, partagée par Amboise qui, dans la préface dédiée à Charles de Luxembourg, précise, certes de manière moins explicite que son ami champenois, que si sa pièce lui procurera, comme il l'espère, « quelque recreation »⁸², il s'assure qu'« aux autres qui la liront » – notons la marque d'humilité vis-à-vis de l'auteur qui ne prétend pas avoir à enseigner quoique ce soit au destinataire de cette dédicace –, « elle apportera aussi un grand proffict et contentement, autant ou plus que pas une de celles qui ont esté divulguées jusques à present »⁸³. En guise de preuve de sa visée à la fois récréative et édifiante, Amboise rappelle que ce qu'elle contient, tous les « sages discours » qu'elle diffuse, viennent en soutenir la dimension morale.

La lecture et la conferance en rendront seur tesmoignage, outre la gentillesse de l'invention, le bel ordre, la diversité du subject, les sages discours, les bons enseignemens, sentences, exemples et proverbes, les faceties et sornettes dont elle est semée de toutes parts, et n'y a rien qui ne soit bien digne de venir devant les yeux les plus chastes et modestes.⁸⁴

Si, dans les pièces liminaires de Larivey et d'Amboise, l'ambition morale est clairement exprimée, on se demande comment la “magie” va opérer. Par ailleurs, en dépit de l'absence de propos similaires dans la tragi-comédie de *Le Jars* et dans la comédie de *Turnèbe* – le premier, justifiant plutôt l'usage de la prose, et le second, peut-être à cause d'une mort survenue trop tôt, n'ayant laissé qu'un prologue qui, nous l'avons dit, insiste surtout sur la notion de plaisir⁸⁵ –, ces deux pièces s'inscrivent-elles aussi dans un projet moral ?

Raymond Lebègue évoque trois moyens utilisés par les dramaturges comiques pour donner cet enseignement. Pour la plupart des comédies, il s'agit en effet de faire le portrait de personnages qui, par leur ridicule et la mise en peinture de leurs vices, vont mettre en marche la fonction didactique de l'œuvre. Les sentences et autres discours moraux contribuent à en renforcer l'aspect, que vient parachever un dénouement moral, dans le meilleur des cas⁸⁶. Les

⁸⁰ Voir P. de Larivey, « Prologue » de *La Vefve*, in *ibid.*

⁸¹ Voir P. de Larivey, « Prologue » des *Jaloux*, in P. de Larivey, *Théâtre complet*, t. II : *Les six premières Comédies facecieuses (Le Morfondu, Les Jaloux, Les Escolliers)*, éd. L. Zilli, Paris, Garnier [à paraître].

⁸² « Je desire, dit-il, seulement que ceste comedie vous soit agreable et vous puisse apporter quelque recreation » (voir « Préface » des *Neapolitaines*, in Fr. d'Amboise, *Œuvres complètes, vol. I (1568-1584)*, éd. D. Ughetti, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1973).

⁸³ *Ibidem.*

⁸⁴ *Ibidem.*

⁸⁵ Toutefois, rien ne prouve que *Turnèbe* n'aurait pas fait précéder ce prologue d'une dédicace ou d'un avant-jeu qui, comme Amboise ou Larivey, aurait témoigné des ambitions morales de la pièce, si la mort n'avait pas frappé si tôt à sa porte.

⁸⁶ R. Lebègue, *Le Théâtre comique en France de Pathelin à Mélite*, Paris, Hatier, 1972, pp. 104-105.

comédies françaises de l'époque semblent bien suivre cette démarche logique, mais les dénouements moraux manquent trop souvent à l'appel et remettent en question la valeur morale effective du théâtre de nos auteurs. Peut-on alors vraiment parler de comédies moralisantes ? S'agit-il d'une morale de surface, superficielle, qui viendrait seulement sauver les apparences ?

Sanction des personnages

La critique moderne s'accorde à reconnaître que certaines sanctions sont présentes dans ces œuvres. L'avarice des pères est remise en question et punie, comme c'est le cas du Séverin des *Esprits*. Le pédant, lui aussi, est souvent ridiculisé, et la négligence des mères, les pulsions amoureuses des vieillards ou la vanité des soldats fanfarons ne trouvent pas meilleur sort. « La jeune fille séduite ou violée finit par épouser l'audacieux amant, les intrigues de la courtisane échouent et les dénouements, scellant leur échec, transforment ces personnages en leçons bien parlantes »⁸⁷. En outre, nous l'avons vu, les pièces étudiées développent, du moins jusqu'aux trois dernières pièces de Larivey (1611), le conflit entre deux mondes ou deux générations : la jeunesse insouciante, avide de plaisirs, et les pères gardiens de l'ordre bourgeois. « La comédie montre les débordements des jeunes gens contre cet ordre, mais doit acheminer la jeunesse vers l'acceptation de l'ordre et l'installer, au dénouement, dans le conformisme moral »⁸⁸. Un dénouement, en somme, qui remettrait à l'endroit ce qui était à l'envers, du moins en apparence, nous le verrons plus loin.

Par ailleurs, il est vrai qu'au sein de la production comique de Larivey se distingue *La Constance*, comédie traduite de *La Gostanza* de Girolamo Razzi (homme d'église) dans laquelle les personnages incarnent de manière générale des valeurs de la morale chrétienne. Luigia Zilli ne manque pas de souligner que « Seul le dénouement heureux justifie le titre de comédie pour l'édition 1565 de cette pièce, qui est avant tout un discours fort moralisant sur l'amour honnête, le mariage, l'amitié, le respect entre homme et femme. En un mot, le *docere* l'emporte lourdement sur le *delectare* »⁸⁹. L'héroïne Constance, vrai modèle de vertu, est d'une chasteté et d'une fidélité inébranlable et exemplaire, comparable à celle de la vertueuse comtesse de la première nouvelle des *Histoires tragiques* de Matteo Bandello traduite par Boaistuau⁹⁰. Notons au passage que, dans le « Sommaire de la première histoire » de ce recueil, l'auteur fait part du but didactique de sa nouvelle en ces termes :

Je voudrois, dit-il en effet, que celles qui se donnent en proye à l'amour lascif, et qui sont par trop liberalles de leur honneur eussent au lieu des miroirs qu'elles portent penduz à leur ceinture ce portraict et exemplaire de

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Voir O. de Turnèbe, « Les Contents », éd. Ch. Mazouer, in *La Comédie à l'époque d'Henri III. Deuxième série. Vol. 8 (1580-1589)*, Florence, Olschki (« Théâtre français de la Renaissance »), 2017, pp. 253-254.

⁸⁹ Voir L. Zilli « Introduction » à *La Constance*, in P. de Larivey, *Théâtre complet*, t. III : *Trois comedies des six dernieres (La Constance, Le Fidelle, Les Tromperies)*, éd. L. Zilli et C. Lombi, Paris, Garnier [à paraître].

⁹⁰ M. Bandello, *Histoire tragiques, extraites des oeuvres italiennes de Bandel, et mises en nostre langue Françoise, par Pierre Boaistuau...*, trad. P. Boaistuau, Paris, Vincent Sertenas, 1559. L. Zilli fait de la nouvelle I, 33 des *Novelle* de M. Bandello (éd. 1554) la source de la pièce de Girolamo Razzi. Voir la citation de L. Zilli dans notre partie relative aux différences du point de vue de l'intrigue.

chasteté, gravé en l'intérieur de leurs cœurs : par lequel congnoistroient que lors que discrettement elles resistent aux appetits desordonnez de ceux qui les poursuivent, ils ont en fin en si grande admiration leur pudicité, que vaincuz ils luy font hommage en quelque degré d'honneur que fortune les puisse eriger.⁹¹

Les deux histoires se rejoignent donc et paraissent avoir la même fonction de miroir exemplaire. « *La Gostanza*, dit encore Luigia Zilli, est peut-être la pièce la plus plate et la plus moralisante de son époque, mais son canevas répond bien à l'idée de comédie qui s'impose en Italie au cours des dernières décennies du siècle, où la douceur du plaisir est censée se mélanger à l'amertume des larmes »⁹².

On pourrait reprocher à Constance de ne pas être indifférente à la présence de l'Espagnol et de ternir en cela son engagement de fidélité, prononcé de son plein gré devant Dieu lors de son premier mariage avec Anthoine, et sa décision de vivre chastement avec Leonard, second mari qui lui a été imposé par son père. Il semblerait en effet que ce soit simplement la peur du qu'en dira-t-on qui la pousse à demander à Spinette de prier l'Espagnol de se montrer plus discret dans les attentions qu'il lui manifeste et qui le pousse à la suivre partout où elle va⁹³. Mais, en réalité, il y a comme un principe divin à l'origine du lien qui se tisse entre ces personnages et qui ne peut être détruit, car – et les pièces étudiées, précisément la *Lucelle*, *La Vefve*, *Les Contens* et *La Constance*, n'ont de cesse de le rappeler : « ce que Dieu a conjoint, l'homme ne le peut séparer »⁹⁴. Ce lien indissoluble, plus fort que tout, permet une sorte de reconnaissance des âmes au-delà du travestissement. C'est le cas de Constance avec l'Espagnol, qui porte les cheveux très courts, une moustache et une demie-barbe pour masquer son identité⁹⁵, mais c'est aussi celui de Lucelle, qui voit en Ascagne son autre moitié malgré son modeste déguisement de facteur, ou encore, dans *La Vefve*, de Bonadventure, qui tombe amoureux de la veuve Clemence sans savoir qu'il s'agit de sa femme : ces pièces mettent donc en avant un idéal d'amour qui se reconnaît par-delà le masque et les apparences trompeuses, un amour indestructible, à l'image de celui qui unit Abélard à Héloïse,

⁹¹ Voir « Sommaire de la première histoire », in *ibid.*

⁹² Voir L. Zilli « Introduction » à *La Constance*, in *op. cit.*

⁹³ « *A la verité il ne m'a jamais faict ou dit chose qui m'ayt despleu, mais il me fasche de le voir tousjours apres moy pour le respect des regardans.* », déclare Constance à Spinette au sujet de l'Espagnol (II, 3).

⁹⁴ C'est ce que déclare le Cappony de la *Lucelle*, avant de décider d'empoisonner sa fille et Ascagne (IV, 3). Dans *Les Contens*, c'est Girard qui rappelle à Louyse qu'« il est escrit qu'il n'appartient pas à l'homme de separer ce que Dieu a conjoint » (IV, 4). Dans *La Constance*, Spinette dit à Constance que son amour pour Anthoine est « vrayment saint » (I, 2). Aussi, c'est dans un discours rapporté par Spinette à Aurelian que l'on a connaissance des paroles de Constance à Leonard à travers lesquelles elle rappelle la nature divine du lien qui l'unit à Anthoine : « ô jeune homme que vous pensez estre fille et vostre femme, ay promis et juré à Dieu de ne vouloir jamais avoir autre mary qu'Anthoine tant qu'il vivra, et luy m'acceptant pour telle, appellant Dieu à tesmoin m'a fiancée. Apres est advenu pour l'obstination de mon pere qui m'a donné à vous pour femme, qu'à ceste occasion Anthoine s'est esloigné de moy de corps, mais non de volonté et de cœur qui sera eternellement joint avec le mien » (IV, 1). Il rappelle les propos de Jésus dans le *Nouveau Testament* (Évangiles selon Mathieu XIX, 6 et Marc X, 9).

⁹⁵ « O Dieu benin, il me sembloit bien qu'il en avoit les traicts du visage, mais ceste demie barbe qui luy est venue depuis le temps, cest habit de soldat, et ces cheveux tonduz de si pres et si courts, au lieu qu'Anthoine les portoit fort grands, m'ont trompez et fait penser toute autre chose », déclare Aurelian lorsqu'il se rend compte que l'Espagnol était en réalité son ami Anthoine (V, 8). Pour la moustache voir la scène 3 de l'acte II. Avec son cheval, son valet et ses belles manières, cet Espagnol aux cheveux courts, portant moustache et demie-barbe, nous rappelle le Dieghos des *Neapolitaines*.

lequel a suscité l'intérêt d'Amboise⁹⁶. Rappelons que ce même Amboise avait, en 1581, traduit le *Dialogo dove si ragiona della bella creanza delle donne* de Piccolomini sous le titre *Dialogues et devis des damoiselles*⁹⁷ avec une liberté telle qu'à travers ce qu'il conviendrait plus de nommer « composition plutôt que [...] version »⁹⁸, il livre une vision personnelle de l'amour qui l'éloigne de son modèle. En cela, Dante Ughetti remarque qu'il a « le mérite d'avoir confirmé, après les *Desesperades*, son idéal de la femme et de l'amour, rendu avec lyrisme dans ses poésies de jeunesse et affirmé à nouveau dans un essai de caractère didactique et moral »⁹⁹. Contrairement à Piccolomini, Amboise insiste particulièrement sur le temps de fréquentation nécessaire à la connaissance de l'autre – qui peut même aller jusqu'à durer plusieurs années –, et grâce auquel la jeune demoiselle évitera de succomber à un amour peu recommandable et pourra rencontrer un gentilhomme vertueux. C'est par la prudence, la retenue, en éprouvant les qualités et la fidélité de son amant sans succomber immédiatement aux voluptés de la chair, que celle-ci obtiendra une « victoire qui [...] remplit d'une infinité de bien »¹⁰⁰. Si « le temps, les accidens de fortune, d'autant qu'ils ont puissance sur le corps, font perir l'autre et la ruinent en peu d'heures »¹⁰¹, cette victoire d'un amour exigeant et réciproque qui mérite le nom d'amitié et s'écarte du vulgaire dont nous parle Amboise « est exempte de la force du temps, et de toutes les choses de ce monde, qui ne peuvent faire violence à l'esprit »¹⁰², à l'instar de l'amour réciproque de Constance et de son aimé. La lecture de cet ouvrage, qui vient donner un éclairage sur ce type d'amour idéal que prônent certaines pièces du corpus étudié, participe de la morale de l'ensemble des comédies de nos quatre auteurs auquel il peut être rattaché. Nous reviendrons plus tard sur cet aspect.

Si *La Constance* apparaît donc comme une pièce où la dimension morale est facilement accessible, Constance étant une héroïne-modèle, dans les autres comédies de Larivey, elle n'est pas aussi facile à saisir en dépit de ce que les déclarations liminaires de notre Champenois laissent à penser.

Comportements et dénouements immoraux

Dans l'ensemble de la production théâtrale de notre auteur ainsi que dans la *Lucelle*, *Les Neapolitaines* et *Les Contens*, les dénouements sont en fait trop légèrement moraux, voire complètement immoraux. L'immoralité réelle de ces comédies pose problème. Nous remarquons sans peine que le comportement débridé de certains personnages aux mœurs

⁹⁶ La bibliothèque d'Amboise comptait, parmi ses ouvrages, un manuscrit latin des lettres d'Abélard et d'Héloïse qu'il décida d'éditer en 1616. Cette publication « que D'Amboise fait précéder d'une savante préface, l'*Apologetica Praefatio*, marque la dernière étape de son cheminement spirituel ». Voir à ce sujet D. Ughetti, *François d'Amboise (1550-1619)*, Rome, Bulzoni, 1974, pp. 323-328.

⁹⁷ Fr. d'Amboise, *Dialogues et devis des damoiselles, pour les rendre vertueuses et bien-heureuses en la vraye et parfaite amitié. Contenant plusieurs bons enseignements, très-utiles et profitables à toutes personnes : enrichis de quelques histoires facétieuses, et discours de la nature d'amour, pour bien et honnestement se gouverner en toutes compagnies*, Paris, R. Le Mangnier, V. Norment, 1581.

⁹⁸ Voir D. Ughetti, *op. cit.*, p. 196.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ Fr. d'Amboise, *Dialogues et devis...*, f. 146v°.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² *Ibidem*.

légères ne sera parfois jamais remis en question, et la conception de cet amour-plaisir omniprésent, loin d'être réservé à la classe des valets, s'étend en fait à l'ensemble des personnages et semble aller de soi.

Dès le lever du rideau, la pièce des *Escolliers* donne le ton en présentant un écolier sans scrupules, Hippolite, qui affirme être prêt à tout pour obtenir Lucesse, la femme de son voisin, un médecin jaloux. L'encourageant à persévérer dans cette passion adultère, d'autant que « plus la forteresse est inexpugnable, d'autant plus le capitaine qui la force, la prend d'assaut, et s'en fait maistre, consacre la mémoire de sa louange à l'immortalité »¹⁰³ (I, 1), son ami Lactance va même jusqu'à trouver un moyen pour faire de Nicolas, leur hôte, un complice nécessaire à la bonne réussite de l'affaire. Cette pièce, dont la morale est mise à mal du début à la fin, donne, de surcroît, la vision d'une micro-société où la femme vertueuse et fidèle à son mari est méprisée et qualifiée d'ingrate, témoignant d'un véritable renversement des valeurs : « O Amour, Dieu que j'adore, fay sentir je te supplie à ceste ingrate, qui mesprise tes forces, et desdaigne marcher soubz tes estendarts, la milliesme partie de mes peines », s'exclame en effet Hippolite (I, 2). Pour Nicolas, le désir charnel et les pulsions de la jeunesse doivent l'emporter ; c'est l'appel au *carpe diem*. Il ne croit pas à la vertu cardinale de tempérance qui pour lui n'est qu'hypocrisie, et s'exprime ainsi dans ces propos misogynes :

Nicolas – Elle est femme. Toutes les femmes se ressemblent, et celles qui en gestes et paroles se monstrent revesches, et font le *sanctificetur*, qui jeusnent, et ont tousjours un livre sous le bras, ou un chapelet entre les mains, sont pires que les autres. Foin, foin, qui est meschant (dict le proverbe) et a le renom d'estre bon, peut faire assez de mal sans en estre mescreu. Elles seroient bien sottes, si elles ne se donnoient du bon temps, tandis que l'aage leur permet, qu'elles sont priées, bienvoulues, et recherchées, sans attendre que la viellesse les rende laydes, malgracieuses, et desprisées d'un chacun. Ce qui est propre à la jeunesse, se doit exercer en la jeunesse, au moins une fois en la vie (I, 3).

Véritablement traitée comme un objet, la femme est une « marchandise » dont on peut disposer à sa guise. Aussi faudra-t-il que celui qui la possède la garde précieusement et redouble de prudence face aux voleurs et violeurs qui rodent. D'où les reproches d'Anastase à Lisette lorsqu'il voit sa femme quitter le foyer avec une si grande légèreté et insouciance, laissant leur fille sans surveillance : « Vous semble-il que ceste marchandise, se doibve laisser ainsi seule ? », déclare en effet ce père soucieux (II, 1). Luigia Zilli remarque que « Le terme « marchandise » (utilisé aussi dans la pièce italienne) en dit long sur la marginalisation progressive dont la femme est l'objet au cours du XVI^e siècle, sous la double poussée de la Réforme catholique et des églises protestantes »¹⁰⁴.

¹⁰³ Les métaphores guerrières et navales sont un lieu commun des comédies du XVI^e siècle. Elles figurent, nous l'avons vu dans notre partie consacrée à l'étude du langage, autant chez Larivey que chez Turnèbe, Amboise ou Le Jars.

¹⁰⁴ Voir P. de Larivey, « Les Escolliers », in *Théâtre complet*, t. II : *Les six premières Comedies facecieuses (Le Morfondu, Les Jaloux, Les Escolliers)*, éd. L. Zilli, Paris, Garnier, [à paraître], note relative au f. 294r°.

La jeune femme semble ici d'autant plus exposée que le viol est banalisé, et l'acte lui-même est comparé à la prise d'une forteresse dont la victoire, l'honneur et la gloire vont à celui qui la prend¹⁰⁵. Les froids calculs et les conseils que prodigue Nicolas à Hippolite dans cette réplique sont à cet égard tout à fait emblématiques :

Nicolas – [...] quand vous verrez qu'il sera temps assaillir ceste forteresse, vous ferez ce qu'amour vous conseillera. Pour le moins, je vous advise, n'oublier à luy conter voz ennuys, vos miseres, voz soupirs et vos larmes. Et si voyez que ces armes ne soient suffisantes, vous ferez que les menasses vous servent d'artillerie, si que par la vertu d'icelle vous puissiez acquerir une honorable victoire (III, 1).

Ainsi, peu importe que Lucesse, dont on fait bien peu de cas, soit consentante : « Si de fortune elle estoit obstinée, et vouloit crier, vous la ferez taire, si une fois vous luy dictes, que publierez par toute la ville que c'est elle qui vous a envoyé querir. Quelque fois la crainte a plus de force que l'amour » (III, 1), ajoute Nicolas. Bien qu'Hippolite, convaincu de « La pouvant avoir aultrement », affirme ne vouloir « user de ces armes » (III, 1), la suite de l'histoire (V, 10) montrera que l'écolier y aura en revanche recours. Toutefois, ce ne sont pas « ces armes » qui feront fléchir sa belle, mais bien ses propos flatteurs et témoignages de son amitié, lesquels auront tôt fait de rassurer et de vaincre « l'obstinée opiniâtreté » de cette femme, somme toute, plutôt facile.

Dans *Le Fidelle*, dont la misogynie, le cynisme et la conduite déréglée de certains personnages s'opposent fortement aux qualités mises en avant par ceux de *La Constance*, qui appartient au même recueil de 1611¹⁰⁶, nous ne nous étonnerons pas d'entendre les propos légers des servantes Blaisine, Béatrice et Babilie, qui toutes trois confessent sans honte leur soumission à leurs désirs charnels. C'est par exemple le cas de la scène 6 de l'acte I du *Fidelle*, où Beatrice et Babilie ont une discussion sans équivoque. Les deux femmes parlent d'abord du comportement amoureux de leur maîtresse, Victoire et Virginie, qu'elles critiquent, expliquant combien elles ont tort de se lier sentimentalement à un amant et de courir après un seul homme qui s'enfuit toujours. Réprochant la constance de leur comportement amoureux, les deux servantes font l'éloge de la pluralité des relations qu'elles enchaînent, déclarant avec fierté ne garder un amant que peu de temps :

Beatrice – Cela est tout certain, car le repentir des femmes ne naît sinon au temps que le repentir ne sert plus de rien. Je te le dis ma chère sœur, que c'est chose fort périlleuse n'en aimer qu'un seul : Aussi dit-on qu'un ne fait nombre.

Babilie – Et quelle autre chose nous donne plus de plaisir au goût, sinon la variété des viandes ? Bénites soient ces femmes qui sont de nature que ne pouvant souffrir voir mourir les hommes pour leur amour, se laissent gagner par leurs arguments et raisons, ce que j'ai toujours fait, et je puis dire que je n'ai pas perdu mon temps.

Beatrice – Babilie m'amie, si tu n'as perdu ton temps, je n'ai pas dépendu le mien en vain, j'ai été jeune et belle, combien que tu me voies

¹⁰⁵ Voir note précédente au sujet des métaphores amoureuses et navales. Voir également la *Lucelle* (I, 1).

¹⁰⁶ Voir P. De Capitani, *op. cit.*, pp. 311-327.

un peu changée maintenant, et crois qu'en mes jeunes jours j'ai eu quelque peu de bon temps. J'ai couru beaucoup de pays et pratiqué et hanté avec diverses personnes, et ai encore aimé quelqu'un, néanmoins je n'ai jamais senti aucune passion pour être abandonnée, car pour te dire la vérité, aussitôt que j'étais laissée d'un amoureux, aussitôt j'en trouvais deux ou trois, et ainsi me donnais du plaisir... (I, 6).

Ces répliques, qui font écho aux propos de la Beatrice¹⁰⁷ des *Dialogues et devis des damoiselles* d'Amboise, suffisent à donner une idée des mœurs très libres des deux femmes. Leur portrait pourrait presque évoquer et annoncer, par la désinvolture de leurs actes, leur débauche et l'usufruit qu'elles tirent de la vie, la figure du libertin qui émergera dès le début du XVII^e siècle. Théophile de Viau (1590-1626), considéré comme le chef du libertinage, n'est en effet pas très loin. Patrizia De Capitani voit également dans le Fortunio du *Fedele* de Pasqualigo quelques traits qui anticiperaient presque ce modèle « si l'on ne connaissait pas le schématisme et la lourdeur d'esprit qui caractérisent toutes [ses] autres répliques »¹⁰⁸. Toutefois, cette similitude reste lointaine, et « ses autres interventions suffisent à nous prouver que sa misogynie est davantage l'expression d'une tradition antiféministe ancienne que le produit d'une vision désabusée de l'amour »¹⁰⁹. Mais plus que le libertin, Fortunio représente, d'après nous, comme tant d'autres personnages de ces comédies, le monde de la débauche, celui d'un Paris dans lequel sévissent les bourgeoises aux mœurs débridées, les courtisanes, les maquerelles, et où la fermeture des maisons closes a éparpillé la prostitution un peu partout. Les guerres de religions, la peste et les conditions sociales souvent difficiles n'ont fait qu'aggraver la situation de cette société chaotique. Nous reviendrons plus loin sur cet aspect.

Dans tous les cas, ces personnages égoïstes, dépourvus de scrupules et de retenue, mettent leur plaisir avant toute chose sans faire preuve d'un grand sentimentalisme. Il serait aussi très difficile d'affirmer qu'ils incarnent quelques vertus que ce soit.

Des actes impunis

Ce qui est troublant, c'est le laisser-faire de tels agissements : le dénouement du *Fidelle* ne les condamne en rien ! Il en va de la sorte pour beaucoup d'autres personnages des comédies de Larivey, Le Jars, Amboise et Turnèbe. Nombreux sont ceux à rentrer dans cette catégorie de la ruse non punie, telle la Dorothee des *Tromperies*, autre représentante de la ruse non punie, pratiquée froidement et sans cas de conscience, sous les conseils d'une mère au comportement extrêmement contestable, même si son pouvoir d'action reste limité à celui de sa fille à travers laquelle elle agit. Ni l'une ni l'autre ne sera justement jugée et sanctionnée pour avoir « pelé jusqu'aux os » des pauvres victimes abusées.

Puisque nous évoquons l'astuce, la tromperie, qu'en est-il des valets, serviteurs et parasites rusés qui regorgent d'imagination et rythment l'action par leurs trouvailles ? Ne

¹⁰⁷ La correspondance du nom de ces deux vieilles femmes expertes dans le domaine amoureux n'est certainement pas fortuite.

¹⁰⁸ P. De Capitani, *op. cit.*, pp. 322-323.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

sont-ils pas insuffisamment, voire pas du tout condamnés pour agir aux dépens de certains personnages lorsqu'ils veulent en favoriser d'autres ? « Pères bafoués, maris trompés par des femmes légères, jeunes filles vite consentantes aux entreprises du galant, filles prises de force ou par tromperie : les grandes lois du désir et du plaisir continuent de régner ; et la lutte où la force l'emporte sur la faiblesse, la ruse sur la crédulité : il s'agit toujours de tromper et de se satisfaire »¹¹⁰. Voilà une lecture possible du tableau que nous propose cette nouvelle comédie dans laquelle « la corruption des mœurs est enregistrée sans révolte, sans plaintes, dans toutes les catégories sociales et les personnages les plus attendrissants ne sont pas épargnés. Cette prise de conscience de la réalité humaine, lucide et courageuse, s'effectue dans une perspective étonnamment laïque, au regard de l'emprise religieuse qui marque alors les esprits »¹¹¹.

La Vefve offre un parfait exemple d'acte impuni à travers le personnage de la courtisane Clemence, dont une seule réplique suffira à obtenir le pardon de Bonadventure – pardon qui, notons-le, n'est même pas imploré par la coupable –, lequel se laisse vraisemblablement attendrir par les justifications de cette femme rusée, qui, une fois découverte, parviendra encore à lui soutirer de l'argent¹¹² :

Clemence – Or je suis découverte, et confesse ma faute, de laquelle je ne vous demande pardon par ce que c'est le mestier de nous autres de tromper les hommes comme aux juges chastier les meschans. Nous cherchons les usurper, et nous donnons en proye à plusieurs afin qu'ils subviennent aux frais de nostre despence, aprenant de la souris qui a tousjours deux ou trois trous, afin que si on en bousche l'un, elle se sauve par l'autre, nous achetons tout fors le jour et la nuict, tellement que personne ne se plaint de nous, parce qu'aucun n'est contraint venir en nos maisons, mais qui y vient, il void escrit sur la porte que nous ressemblons la louve, qui ne pouvant tondre la brebis l'escorche. Je vous prie me rendre ce que j'ay despendu en ceste menée, car, outre que j'ay orné et repoly la maison, je vous ay fait bonne table pour vous reschauffer en l'amour. Car comme il est necessaire que l'oiseleur despende en apas et gluaux devant qu'il prenne les oyseaux, ainsi au commencement nous abandonnons tout aux hommes affin que pensans que nous les aymons, il ne se donnent garde au piege, que nous leur dressons.

Bonadventure – Ton parler tant libre me contraint te donner quelque chose, au lieu de me vanger de toy. Tien voila six escuz (IV, 6).

Cette pièce met ainsi en scène des personnages qui se soucient peu, ou nullement, de la portée morale de leurs actions. Et même lorsqu'ils semblent s'en inquiéter, cette préoccupation prend vite un tour amusant.

À la scène 2 de l'acte I, dans laquelle Gourdin se montre complètement indifférent face au mal d'amour qui ronge son maître, ne pensant qu'à s'emplir le ventre, Alexandre, qui a au

¹¹⁰ Ch. Mazouer, *op. cit.*, p. 333.

¹¹¹ M. Lazard, *Le Théâtre en France au XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 203.

¹¹² Avons-nous affaire ici à une parodie de la confession ? En outre, la réaction de Bonadventure ne peut-elle pas se lire comme une sorte d'encouragement au vice ?

départ des scrupules à enlever Emée comme le lui conseille Gourdin, finit par y consentir, n'y voyant là que la seule solution pour être avec celle qu'il aime. Résolu à passer à l'acte, il charge Gourdin d'aller remettre des lettres à Emée pour lui faire part de ses plans par l'intermédiaire de Guillemette. Or, lorsque Gourdin comprend que cette requête risque de lui faire sauter un repas, il s'en plaint, mais Alexandre, sourd à cet appel de la faim, ironise sur la dimension du rachat du péché par la pénitence en déclarant : « Tu ne consideres que ma faulte m'en sera plustost pardonnée, pour-ce que si je peche par larrecin, tu en feras la penitence par jeusne » (I, 2). Cette réplique est d'autant plus risible que l'on imagine fort mal Gaster rester à jeun¹¹³.

De même, dans *Les Jaloux*, le rusé Gotard, pris au piège par Jherosme qui l'a attaché¹¹⁴, ne sera pas plus puni qu'Alfonse, qui a enlevé Renée avant d'avoir une relation charnelle avec elle, ou que Vincent, qui a volé les affaires de Fierabras et s'est enfui avec Magdelaine. Et, bien que Jherosme veuille lui donner une correction (« Je luy veux apprendre à se moquer de son maistre », V, 5), une seule réplique de Zacarie (« Cela ne me semble beau, sire Jherosme, qu'aucun des nostres, tant petit soit-il, ait occasion de pleurer, en une si grande joye. Pardonnez luy pour ce coup », V, 5), puis de Nicaise (« J'en suis d'avis », V, 5), suffira pour que Jherosme cède facilement et déclare : « Soit faict comme il vous plaira, va, deslie le. Et en fay ce que tu voudras » (V, 5). Il n'y a donc pas eu véritablement de châtiment du coupable.

Pas plus qu'il n'y en aura pour l'adultère d'Alix ou pour les mensonges et ruses de François dans *Les Contens*. Aussi, comment ne pas être choqué de la facilité avec laquelle le Camille des *Neapolitaines*, ou le Fortuné du *Fidelle*, s'affranchissent du viol de Virginie¹¹⁵ par un mariage réparateur ? Mariages qui ne sont là que pour donner l'illusion d'une morale de surface et d'un ordre rétabli. Dans le cas de la pièce d'Amboise, Augustin ne voit à cette union qu'une difficulté : « qu'il [*Camille*] ne sçait qui elle [*Virginie*] est et ne connoist ses parens ; et luy, qui est de fort bonne maison, à ce que j'ay ouy dire, y pourroit faire doute » (IV, 2). La nouvelle de l'héritage de Virginie mettra fin aux perplexités de Camille.

Dans *Le Fidelle*, tout porte à croire que le personnage éponyme tire une certaine jouissance perverse et cynique à triompher de son rival en le forçant, d'une part, à épouser sa victime, en lui rappelant qu'il risque la peine de mort si l'affaire est portée en justice et, d'autre part, en confiant à Narcisse qu'il compte bien profiter de l'amour que Virginie lui porte malgré son mariage avec Fortuné¹¹⁶. En outre, les bases sur lesquelles repose le mariage de Narcisse

¹¹³ Loin de parodier la pénitence et le jeûne, cet épisode dénonce plutôt l'hypocrisie des mauvais chrétiens qui font pénitence à la légère. Nous verrons plus loin que, dans les pièces de Larivey, la satire ne touche jamais l'homme sincèrement croyant.

¹¹⁴ « Lyé contre un des pilliers de mon lict », affirme Jherosme, V, 5.

¹¹⁵ Le nom de la victime est le même dans les deux pièces.

¹¹⁶ « Narcisse – Me semble que vous estes la meilleure personne du monde, puis que non seulement pardonnez les offenses qui vous sont faittes, mais procurez encores le bien à qui vous a offencé, et pour garder la foy à qui vous est infidelle, ne vous souciez de l'amour d'une belle jeune fille telle qu'est Virginie. Je n'en eusse pas fait autant ny avec elle, ny avec Fortuné, pource que j'eusse procuré que l'un fust chastié, et avoir la jouissance de l'autre. // *Fidelle* – Tant grande estoit la passion que je sentoy d'estre abandonné de Victoire, que je ne sçavoys que je faisoy. Et suis infiniment marry non tant de n'avoir jouy de Virginie, pource qu'icelle m'aymant je

et Blaisine sont certes comiques, mais problématiques du point de vue de la morale, d'autant que le couple annonce qu'il pratiquera l'adultère. Rappelons que nous sommes là dans les dernières répliques de la pièce :

Blaisine – Ne te souvien il pas compagnon, quand tu me poursuivoy avec menasses, et que je voulois m'escrier, que tu me dis: tay toy, car je te pren pour ma femme.

Narcisse – Je me mocquois.

Blaisine – A la bonne heure. Ne sçais tu qu'un peché follement fait, va follement en la maison du diable ?

Narcisse – Blaisine tu cherches ton dommage, je t'adverty que si jamais tu és ma femme, il faudra que tu m'habilles, que tu me chausse, et fasses ma despense, et pour tant gagner, il faudra bien manier.

Blaisine – Manier quoy ?

Narcisse – Manier les mains au travail.

Blaisine – Tu dois sçavoir que je manie si bien les mains au travail, que je ne porte envie à une autre pareille à moy. Mets moy un peu l'esguille en main et me laisse faire. Tu vois tant de figures, et semble que tu ne me cognois point. Je suis un vif argent, que tu és heureux.

Narcisse – Ouy, si les cornes me naissent d'or, mais à sa poste. Va, je veux que tu sois mienne (V, 8).

Si la morale de ces pièces pose problème, alors pourquoi tant insister sur leur valeur pédagogique ? Cette contradiction semble faire écho à celle relevée par Christian Biet au sujet des *Histoires Tragiques* que Boaistuau, Belleforest, Rosset et Camus « présentaient [...] comme des faits avérés et [...] narraient avec une puissance expressive majeure » et qui se comprennent comme autant « d'entreprises destinées à montrer au lecteur le scandale d'une absence de morale : le jugement religieux et moral, le Bien, y sont systématiquement rappelés en fin de récit »¹¹⁷. Ces récits présentent en effet une « contradiction entre la perspective apologétique et morale, qui condamne les passions, les infractions et les transgressions, et la narration des faits, fondée sur l'exercice des passions et le plaisir de la vengeance. Au point qu'on en vient à se demander si, pour convertir, il faut nécessairement passer par la superbe représentation des vices et des maux qui affectent les hommes, car le “cas” tragique, s'il stigmatise, sur le mode pathétique, le dérèglement du monde moral, le représente aussi comme capable de donner de la jouissance à son auteur et de l'“ébahissement” ou de l'“éblouissement”, aux lecteurs qui en lisent le rapport »¹¹⁸.

En conclusion au paragraphe qui s'intéresse à l'enseignement moral des pièces comiques de la Renaissance, Raymond Lebègue affirme que si les auteurs de comédies ne l'ont pas perdu de vue, « ils ne lui ont attribué qu'une importance secondaire »¹¹⁹. De manière générale, nous observons que beaucoup de vices et d'actions malhonnêtes, voire criminelles, demeurent impunies et la morale bourgeoise semble s'intéresser davantage aux soucis d'argent, aux

m'asseur que pour Fortuné elle ne laissera pas de me complaire, mais de ce qu'iceluy esmeu de si forte rage, a tant blasmé le sexe féminin, lequel en effect je congnoy estre bon et digne de toute louange » (V, 8).

¹¹⁷ Voir Chr. Biet, « Introduction », in *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e-XVII^e siècle)*, sous la direction de Chr. Biet, Paris, Robert Laffont, 2006, p. VIII.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. IX.

¹¹⁹ R. Lebègue, *op. cit.*, p. 106.

commérages et aux qu'en dira-t-on qu'à la restitution d'un ordre souvent bafoué du point de vue de l'éthique. Notons que, si du point de vue de l'éthique de l'honneur, dans la société bourgeoise du XVI^e siècle, le mariage indique un retour à l'ordre, du point de vue de la morale religieuse et de la pratique de la vertu, la confession, la repentance et le pardon font défaut. Toute cette dimension plus que douteuse au niveau de la morale porte atteinte à la valeur pédagogique annoncée tant par Larivey que par ses amis. Le décalage entre une moralité sérieusement défendue par notre adaptateur et le contenu de ses comédies au caractère immoral pose problème. Peut-être cet écart n'est-il au fond que celui qui existerait entre une comédie « rêvée », idéale d'une certaine manière, et une comédie effective qui se trahirait elle-même.

Une question découle donc naturellement de ce constat : pourquoi un tel fossé ? Pourquoi alors tant vouloir souligner une moralité qui en fait – hormis dans *La Constance* –, ne transparait pas de manière évidente, car faiblement représentée dans ces pièces, quand elle n'est pas inexistante ? Pourquoi mettre ainsi l'accent sur l'aspect didactique de pièces qui ne sont pas substantiellement édifiantes ? S'interrogeant lui aussi sur les intentions réelles des dramaturges, Charles Mazouer se demande s'ils « sont indignés par le spectacle des vices de leur société et décidés à en réaliser la satire par le rire pour les corriger » ou si, « plus contemplatifs, [ils] se contentent [...] de nous amuser, de nous faire sourire ou de nous faire rire d'un monde détraqué, sans penser véritablement le corriger »¹²⁰. En notant que « le débat entre la satire plus engagée et le détachement plus cynique traverse peut-être chaque œuvre comique », Mazouer laisse la question ouverte.

Dans son ouvrage *Les Rencontres des Muses*, Jean Balsamo avance l'idée que « l'insistance des arguments moraux, le thème si fréquemment invoqué de la valeur éducative d'un texte en apparence futile, ne furent souvent qu'un lieu commun publicitaire »¹²¹. Suivant cette remarque, le *docere* défendu dans ces comédies pourrait se traduire vulgairement par un habile « coup de pub » ou fine tentative pour accréditer un genre qui, à l'époque de Larivey, a encore tout à prouver. Cet artifice peut, de cette manière, prétendre toucher et réunir autour de ce genre nouveau un public plus large où les érudits auraient leur place. Ne parle-t-on pas de « morale philosophie » ?

Un second argument avancé par Madeleine Lazard, qui rejoint en fait le premier, nous fait réfléchir sur la valeur que Larivey conférait à son théâtre. Celle-ci atteste que « l'insistance à souligner le but moral qu'il se proposait tient sans doute à la haute idée que Larivey se faisait et voulait donner du genre »¹²². Aussi, d'après elle, les suppressions opérées par le chanoine visent-elles moins à ôter grivoiseries et autres propos un peu osés dans les originaux italiens dans un souci de décence, qu'à retrancher « les plaisanteries de nature à

¹²⁰ O. de Turnèbe, « Les Contents », éd. Ch. Mazouer, in *op. cit.*, p. 254.

¹²¹ J. Balsamo, *Les Rencontres des Muses. Italianisme et anti-italianisme dans les lettres françaises de la fin du XVI^e siècle*, Genève-Paris, Slatkine, 1992, p. 129.

¹²² M. Lazard, « Le Dessein de Larivey et son public », in *Pierre de Larivey (1541-1619), Champenois, chanoine, traducteur, auteur de comédies et astrologue*. Sous la direction d'Y. Bellenger, Paris, Klincksieck, 1993, p. 60.

rabaisser la dignité de l'auteur comique et la valeur littéraire et morale du genre qu'il travaillait à implanter en France »¹²³.

Par la valeur morale défendue et clairement exposée dans ses prologues, Larivey laisse ainsi entendre que le genre proposé est digne de considération et n'a rien à voir avec le simple divertissement que pourrait suggérer la représentation de comédies au dénouement heureux. Pièces qui, au final, se flattent d'entrer « dans le cadre d'une littérature *morale* », déclare Jean Balsamo, pour qui le projet de Larivey va cependant beaucoup plus loin et se révèle plutôt ambitieux : « Dans sa modestie apparente, écrit-il, la publication de 1579 voulait déjà être la propédeutique à un savoir complet qui jouait sur toute la gamme des genres et des styles »¹²⁴. Notre auteur savait exactement où il allait et ses déclarations quant à l'utilité morale de ses pièces suivaient et servaient son dessein. Pour « lustrer » cette nouvelle comédie et lui faire gagner de la hauteur, « Larivey cherchait à trouver la tonalité juste d'un "*sermo humilis*", qui sût concilier l'agrément des réparties et le savoir des sentences. Il voulait trouver les ressources commodes d'un discours de l'honnêteté pour "instruire et encore donner du plaisir", et affirmer la maîtrise de sa propre culture et de sa langue dans un genre rénové »¹²⁵. Ce "deux-en-un" habile dont témoigne Larivey peut cependant laisser un peu perplexe, nous l'avons vu, du moins du point de vue de l'instruction, puisqu'en fait, la morale ne triomphe que de manière partielle voire pas du tout, comme il en va pour *Le Fidelle*.

4.1.4.2. Procédé du paradoxe : de l'immoralité à la moralité

Mais ne peut-on pas faire de ces pièces une autre lecture, à rebours, qui viserait à déduire de l'immoralité la moralité ? Est-il possible d'envisager que ce que nous considérons presque comme des lacunes au niveau moral ait pu être sciemment laissé par notre adaptateur dans ses comédies facétieuses ? Dans un tel cas, nous pourrions alors regarder ces pièces comme le tableau d'une société corrompue, qui s'exhiberait telle qu'elle apparaît dans la vraie vie, sans excès d'artifice. Cette mimésis du réel fonctionnerait donc bien comme un miroir tendu reflétant une situation qui, de manière implicite, appellerait un changement dans les mentalités par sa simple considération, grâce au pouvoir de la représentation. Et c'est à partir de ce moment que, paradoxalement, entrerait en jeu la dimension morale qui se faisait tant attendre.

Bien que Robert Aulotte accorde à Turnèbe une intention satirique dans la peinture des travers et vices humains – tels le goût du gain du marchand Thomas ou le comportement vénal des trois sergents qui remet en question la « bonne justice » de Paris –, celle-ci, d'après lui, « n'a jamais de virulence particulière. [...] Plus que satirique, la peinture des mœurs parisiennes est, dans *Les Contens*, voulue comme amusante et rassurante. Elle permet le

¹²³ *Ibid.*, p. 59.

¹²⁴ J. Balsamo, « Larivey traducteur de *L'Institution morale* de Piccolomini : les enjeux de l'italianisme », in *Pierre de Larivey (1541-1619)*, Champenois..., *op. cit.*, p. 78.

¹²⁵ *Ibidem*.

solide ancrage, dans une réalité familière, d'une aventure mal partie certes, mais qui se terminera bien »¹²⁶.

Mais cette satire est-elle aussi légère et sans mordant que le laisse à supposer cette déclaration ? Le miroir aux multiples facettes que nous tend l'auteur et dans lequel se reflète le spectateur ne représente-t-il pas plutôt une image dont, certes, ce dernier rit, mais de ce rire qui implique une mise à distance entre l'image montrée, ridicule et moquée, et le regardant qui n'a certainement pas envie de lui ressembler ? La colère aveuglante de Louyse, l'adultère d'Alix, la fausse dévotion ou l'hypocrisie religieuse que l'on soupçonne chez Louyse, Françoise et Alix¹²⁷, la manière dont Françoise, « fine femelle », fait usage de son instruction religieuse et d'une certaine habileté rhétorique pour faire fléchir Geneviefve, dévoilant là ses talents de manipulatrice, etc., témoignent d'un immoralisme environnant, bien que plaisant.

Le bonheur de tout ce petit monde se fait en effet au détriment de codes moraux et religieux qui sont constamment malmenés : il n'y a rien de vraiment édifiant dans cette pièce.

Mais devrait-il en être autrement, pour qui souhaite représenter la vie de manière réaliste, dans son authenticité ? Turnèbe, à l'instar de Larivey, renvoie une image du monde tel qu'il est et propose une vision sans fard de la vie¹²⁸ à travers une comédie qui démasque même lorsqu'elle masque. Aurait-on envie de ressembler au marchand cupide et cocu, au valet grossier et rusé, à l'entremetteuse hypocrite, menteuse¹²⁹ et manipulatrice, à la mère colérique et au soldat fanfaron et couard dont on se joue, à Eustache, dont la satisfaction des plaisirs charnels le porte à fréquenter maquereaux et femmes aux mœurs légères, à la servante simplette et complice, ou encore à Geneviefve, dont l'apparente vertu et dévotion ne l'empêche pourtant pas d'hasarder son « honneur » avant de se livrer à une mise en scène mensongère pour sauver les apparences ? Seul Girard, père bon, honnête et soucieux de son prochain, lent à la colère et prompt au pardon, se détache de cette galerie de personnages, principalement de Louyse, incapable de faire preuve de la même maîtrise de ses émotions, du même oubli de soi, dont il offre le parfait contrepoint en proposant un modèle de vertu chrétienne que l'on pourrait avoir envie d'imiter, bien qu'il se rende lui aussi complice de son fils – du moins jusqu'à ce qu'il comprenne qu'étant de plus en plus nombreux à connaître le

¹²⁶ R. Aulotte, *La Comédie française de la Renaissance et son chef-d'œuvre « Les Contens » d'Odet de Turnèbe*, Paris, CDU-SEDES, 1984, p. 126.

¹²⁷ Dans *Les Escolliers*, qui se rapproche des *Contens* de Turnèbe en ce qui concerne la conduite religieuse et morale des personnages, Lisette, « parée comme une espousée », assure à son mari qu'elle va à ses dévotions une heure avant « vespres » (voir II, 1 et IV, 1). Comme dans la comédie de Turnèbe, la pièce fournit quelques indices temporels à travers des allusions aux différents moments censés rythmer la vie d'une dévote. « Et quoy, est il si tard ? il n'y a pas un quart d'heure que vespres sont dictes. Encores falloit il oyr complies, et dire mon chapelet », déclare en effet Lisette à la scène 1 de l'acte IV. Lisette comme Alix font partie de la catégorie des fausses dévotes qui dupent leur mari en jouant sur les apparences.

¹²⁸ L'auteur, à travers le personnage d'Eustache (II, 2), se livre à une critique très explicite de l'usage des fards en vogue à cette époque. Voir notre partie relative à la francisation, précisément aux changements d'ordre culturel.

¹²⁹ C'est Françoise qui invente la fable du chancre pour éloigner Eustache de Geneviefve.

secret de Basile¹³⁰, celui-ci n'a plus de raison d'être caché à Louyse –, et qu'il affirme être prêt à « faire la fausse monnoye » (V, 5) pour cette dernière¹³¹.

Il est vrai, si l'on veut suivre les propos de Robert Aulotte, que l'enseignement moral, qui aurait lieu dans ce cas presque malgré l'auteur, semble apparaître de manière encore plus implicite que chez Larivey. La comédie des *Contens* donne en effet toute sa place à l'esprit de fête caractéristique du carnaval et des jours gras – période de l'action de la pièce, qui légitime presque le relâchement des mœurs de cette “joyeuse débandade” –, précédant et s'opposant au Carême¹³².

Pour Robert Aulotte, la comédie des *Contens* est « sans désagréable prétention moralisatrice ou satirique. Faire rire dans la bonne humeur, aider les spectateurs à “hausler le temps”, dans une époque d'incertitudes et de difficultés qu'il faut accepter, comme il faut accepter le Carême, tel fut le dessein de Turnèbe peu soucieux, croyons-nous, de “*castigare ridendo mores*”, mais désireux, assurément, de reconforter, d'encourager »¹³³. Possible. Mais, au vu de notre développement qui aura, nous le souhaitons, permis d'apprécier la proximité entre les pièces de Larivey et celle des *Contens*, ôter à Turnèbe tout dessein moral, ou, du moins, sous-évaluer cet aspect, ne reviendrait-il pas, par conséquent, à dire avec la critique du XIX^e et du XX^e siècle que les pièces de Larivey n'atteignent pas le but moral affiché par l'auteur et ne sont là que pour célébrer, en quelque sorte, la victoire de Carême-prenant sur Carême ?

Peut-être Turnèbe porte-t-il un regard plus compatissant sur l'être humain, et fait-il une peinture des vices moins grinçante et cynique que celle de Larivey ou d'Amboise. Peut-être, à l'image de Girard, est-il plus enclin à pardonner les fautes, bien réelles, d'une jeunesse qui fait de l'Amour son dieu. En effet, à l'instar du Camille des *Neapolitaines*, qui s'exclame « je prie Amour, que je tiens pour mon Dieu et mon Seigneur, qu'il vueille estre ma guide et mon astre benin » (IV, 13), de l'Hippolite des *Escolliers* qui l'invoque en ces termes « O Amour, Dieu que j'adore » (I, 2), ou du Bel-acueil de la *Lucelle*, qui explique au Baron qu'« Amour est maistre des Dieux et des hommes [...] Et a ses traitz plus venimeux que la morsure du Scorpion, qui ne prend guarison que par celuy de qui il a esté endommagé » (I, 1), Rodomont rappelle que « ce petit dieu Cupidon est beaucoup plus puissant que Mars » (*Les Contens*, Rodomont, I, 3).

Mais il est difficile de ne pas voir, à travers cette forme d'insistance, une volonté de la part de ces auteurs de souligner la nature pécheresse de ces personnages qui, en contrevenant, ici en l'occurrence, au commandement des Écritures de ne pas adorer d'autre dieu que celui de l'*Ancien Testament*¹³⁴ – et, dans le cas d'Hippolite, par exemple, à celui qui exhorte à ne pas convoiter la femme de son prochain¹³⁵ –, se rapprochent une fois de plus de la mère

¹³⁰ Rodomont est le premier à révéler l'identité de celui que Louyse a surpris, vêtu de l'habit incarnat, avec sa fille : c'est bien Basile, non Alix.

¹³¹ On peut en effet se demander s'il s'agit d'une simple expression de l'époque marquant le dévouement absolu. Voir notre partie relative à la langue comique.

¹³² L'action de la pièce, soulignons-le, se déroule en plein Carême-prenant.

¹³³ R. Aulotte, *op. cit.*, p. 126.

¹³⁴ « Je suis Iavhé, ton Dieu, [...] : tu n'auras pas d'autres dieux en face de moi » (Exode, XX, 2).

¹³⁵ Voir Exode XX, 14 et Deutéronome V, 18.

Cardine¹³⁶, figure emblématique et objet de satire qui illustre bien le châtement réservé à ceux qui pratiquent l'amour charnel et servent le dieu des courtisans, à savoir Vénus.

L'Enfer de la mère Cardine

Confronter la mère Cardine à nos comédies permet d'entrer un peu plus dans le projet moral de nos auteurs et d'en saisir toute la portée. La mère Cardine lève en effet le voile sur Vénus, qui, loin de régner sur un amour idéal et saint, est en fait la déesse des ribauds et ribaudes, des amours dissolus et débauchés. Ses serviteurs sont maquereaux, entremetteuses, courtisanes, bourgeoises adultères, prostituées, etc. À sa mort, Cardine, dont l'esprit ne manque pas d'aller en enfer, entouré « D'un millier de demons, qui volloient autour » et gardé par Pluton, implore Vénus de lui porter secours au nom des services rendus de son vivant, requête à laquelle Vénus répond par l'envoi de Cupidon en enfer, en déclarant :

Je ne veux pas ainsi mon renom immortel
Acrocher souz le joug d'un enfer si cruel,
Ny encore oublier celles qui m'ont servies
Et exposé pour moi heurs honneurs et leurs vies.¹³⁷

Ainsi, l'esprit

[...] salle et crasseux du corps jadis vivant
De la mere Cardine, à laquelle souvent
S'addressoient ruffiens, acheteurs de querelles,¹³⁸

comparaît-il devant Amour qui, lorsqu'il la voit, s'adresse à elle en ces termes :

Mere des maquerelles,
Dit-il en l'embrassant, â ! je ne pensois pas
Que ton vieil corps sitost fut allé au trespas.
Je n'ay (dit-elle) encor laissé le monde vuide
De courtieres d'amour ; car la mort homicide
Avant que de beller mon corps pour lors entier,
J'avois à un bon nombre apris mon beau meistier,
Dont ils font à present accroistre ton trophée,
Soit par ruse, par fard, soit par double pensée ;
Paris en est semé, et von multipliant,
Comme en la bonne terre on voit croistre un forment.
Par ceste recompense, ô Amour, je te prie
De faire soulager un peu ma triste vie.
Je te supplie, hélas ! prie au roy des enfers
Que l'on m'oste un petit ces chaînes et ces fers ;
Qu'au moins j'aye relasche à ma peine cruelle.
Je la porte pour toy, qui t'ay esté fidelle.¹³⁹

¹³⁶ Voir [F. de Birague], *L'Enfer de la mere Cardine*, s.l.s.n., 1597. Nous renvoyons, au sujet de cette œuvre, à notre partie sur les changements du nom des personnages.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 4.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 6.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 7.

La suite de cet extrait montre comment les « bourreaux de l'inférieure place [...] tout plain d'audace [...] s'opposent à leur dieu » en renonçant à obéir à Pluton, après que celui-ci, vaincu par les paroles de Cardine, n'ait consenti à lui ôter ses chaînes :

Le premier qui parla, ce fut le filz d'Egine,
L'un des trois juge esleu en l'inférieure playne.
Seroit, dit-il, raison, prince de ce manoir,
De revoquer ainsi le plutonnicq' devoir ?
Veux-tu perdre le nom de tyran exécration
Pour et contre tout droit un'ame misérable
Supporter icy-bas, un'ame qui là haut
A fait encontre Dieu un si mortel deffaut ?
Regardes à bon droit, car le fait le merite.
Ceste vieille ridée en tous bien interdite,
Que tu as fait tirer hors de ce plomb bouillant,
C'est celle qui jadis, d'un esprit mal-vueillant,
Vendit, deceut, gasta tant de simples pucelles
Qui ont esté putains et depuis maquerelles,
Que le destin cruel (père de leur malheur)
Après quelque plaisir fait mourir en douleur,
Maudissant mille fois ceste damnée infame
Qui perdit et damna et leur corps et leur ame.
Ce que je dis est vray ; ils sont en tes cachos,
Où ils n'ont seulement un' heure de repos.
Puis tu auras pitié de ceste orde marastre
Qui tremble devant toy, (ô la bonne idolastre !)
Non, ne fais pas cecy ; car il n'avint jamais
Un si mauvais augure en ce sombre palais.¹⁴⁰

Ce discours riche de sens, témoignant à n'en pas douter du Paris corrompu de l'époque, prouve à quel point le péché de Cardine est grave aux yeux de Dieu¹⁴¹ et son esprit souillé. Mais il montre aussi le châtement réservé à toutes celles qu'elle a « gasté » et entraîné à leur perte jusqu'en enfer. La suite de cette œuvre mentionnera assez explicitement la cohorte qui accompagne Cardine dans sa descente aux enfers, à savoir « celles qui font des cornes aux maris », ces bourgeoises adultères, courtisanes et maquerelles qui devaient frémir en s'entendant interpeller de la sorte :

Françoise au col ridé, my-mangé d'escrouelles,
Ballaffrée au menton (marque de maquerelle)
[...] la Passeuse
Qui de toute votre ordre est la plus orgueilleuse
[...] Michelle menuisiere
[...] Marguerite Remy surnommée aux gros yeux,
La femme de celui qui est Renard le vieux,
Avec la maquignonne et sa fille boiteuse,
Paquette, avec sa mere en tous lieux cauteleuse,
La Picarde cresmiere, yvrongnesse tousjours,
Qui tromperoit un diable en ses ruses et tours,

¹⁴⁰ *Ibid.*, pp. 7-8.

¹⁴¹ Son âme « A fait encontre Dieu un si mortel deffaut » (voir *ibid.*, p. 8).

La femme de Bastien le cellier, Robillarde,
 Anne au petit bonnet, le Normande bragarde,
 La Ragouze, l'Englesche, Yvonne qui souvent
 Fait marcher son troupeau viste comme le vent,
 La grosse Jaqueline à chacun chambrière,
 La Saintionne aussi, et la Chapperonnière,
 Gillette la gaillarde, et Michelle sa sœur,
 La Lionnoise encore qui n'a pas le cas seur,
 Esperance, Oline, Janne à qui la chemise
 Fut en mille morceaux en un soir toute mise,
 Margot la larronnesse, et Perrette au corps bleu
 [...] Jeanne et aussi Robillarde
 Nicolle la boiteuse [...] ¹⁴²
 [...] la fine Largerie...

Par son comportement d'épouse adultère, Alix se rapproche des femmes de mauvaise vie que dénonce *La mère Cardine*, inscrivant *Les Contens* dans un projet moral.

Mais si Robert Aulotte remarque que Turnèbe n'est peut-être pas « resté indifférent aux réflexions, aux réactions que sa pièce pouvait faire naître dans l'esprit de ses lecteurs ou de ses spectateurs »¹⁴³, il ne s'attarde pas vraiment sur cet aspect et peine à lui reconnaître une véritable ambition morale et à en faire une pièce intentionnellement édifiante. Plus qu'à la morale, pour lui, Turnèbe « s'intéresse à l'homme, dont il nous fait voir plaisamment les travers »¹⁴⁴.

Aussi ajoute-t-il que Turnèbe est auteur de « cette comédie qui prend, sans prévention, mais non sans conviction, les hommes tels qu'ils sont, pour, s'il se peut, les améliorer, en leur montrant leurs défauts, leurs manques d'entendement, leurs ridicules, en les admonestant avec douceur, sans trop insister et comme en passant »¹⁴⁵. Pour Enea Balmas, en revanche, Turnèbe porte un regard cynique sur ce monde bourgeois où les valeurs sont bafouées¹⁴⁶. Une opinion que Charles Mazouer ne partage pas tout à fait. Dans son *Théâtre français de la Renaissance*, celui-ci explique en effet que : « Le regard de Turnèbe est aigu, acéré, dénonçant malicieusement les contradictions, révélant certains non-dits, débusquant la mauvaise foi, faisant éclater la tartufferie triomphante. Mais sans acrimonie, sans acharnement. Est-ce à dire que notre jeune magistrat portait sur le monde – ce monde bourgeois uniquement régi par le désir sensuel, l'appât du gain, la soif de respectabilité, où les valeurs authentiques n'ont guère cours et où la religion n'offre pas de réelle échappée – un regard cynique ? Je ne le crois pas vraiment. Je vois chez lui davantage de détachement souriant, d'indulgence que de mépris pour les hommes tels qu'ils sont. Plus grinçant, *Les Contens* n'apporteraient pas ce bonheur »¹⁴⁷.

¹⁴² *Ibid.*, pp. 15-22.

¹⁴³ Voir R. Aulotte, *op. cit.*, p. 118.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 119.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 120.

¹⁴⁶ E. Balmas, « À propos des *Contens* d'Odette de Turnèbe », in *Saggi e ricerche sul teatro francese del Cinquecento*, Florence, Leo S. Olschki, 1985, pp. 131-140.

¹⁴⁷ Ch. Mazouer, *op. cit.*, p. 372.

Pour notre part, nous pensons que le regard que Turnèbe porte sur l'homme de son temps, loin d'être complaisant ou méprisant, est lucide et sans flatterie. Il ne propose pas d'idéal à mettre en confrontation, mais se limite à la peinture précise et authentique des mœurs de la jeunesse et de la société bourgeoise qui s'en voient ainsi dénoncées. En lui tendant le miroir de sa comédie, dans lequel il peut s'y reconnaître, Turnèbe met le spectateur face à lui-même sans condamner ni châtier.

Reste à savoir si cette image renvoyée plaira ou dérangera. Tout dépend en fait du regard et des aspirations à un idéal, à un modèle de vertu, d'un chacun. Il va de soi que le spectateur tendra naturellement à vouloir se détacher de cette image contemplée en riant parce qu'il se moque de cette réalité. Or, si celle-ci le fait rire, c'est bien parce qu'il la trouve ridicule, qu'il ne veut pas lui ressembler, et qu'il s'en met à distance. La lentille grossissante dont se sert l'auteur, qui peint le réel en mettant en exergue ses problèmes ou, du moins, en pointant du doigt les vices de l'homme par leur seule représentation, a donc une visée didactique et morale qui fonctionne sur le paradoxe et l'autocritique. Et cela, Turnèbe, tout comme Larivey, Amboise ou Le Jars, le sait bien. Cette manière de traiter ce sujet n'est donc pas si innocente, nous semble-t-il : il paraît évident que Turnèbe poursuit le même but que celui de ses amis.

D'ailleurs, s'il décide de camper le personnage d'Alix, c'est autant pour représenter une situation cocasse et plaisante que pour évoquer une situation réelle, aussi curieuse soit-elle. En effet, avec cette « marchande de la rue Saint-Denis, qui a fait accroire à son mary qu'elle alloit en pelerinage à Nostre-Dame de Liesse » (II, 5), Turnèbe nous informe de manière ludique sur les mœurs légères de certaines bourgeoises parisiennes qui ont donné lieu à la « Chanson nouvelle de certaines bourgeoises de Paris, qui faignant d'aller en voyage [...] furent surprises au logis d'une maquerelle » des éditions de 1583 et 1597 de *L'Enfer de la mere Cardine*¹⁴⁸. Cette chanson satirique explique comment les bourgeoises adultères de son temps :

Vont à leurs mariz parler
Pour avoir licence viste,
En pellerinage aller
Devers sainte Marguerite,
Pour un vœu fait nouvellement.
Qui voudra, etc.
Les mariz ayant exprez
Octroyé telle licence
Droit à Saint Germain des Prez
Les Dames vont sans doutance
Rire et piaffer gayement.
Qui voudra, etc.¹⁴⁹

¹⁴⁸ « Chanson nouvelle de certaines bourgeoises de Paris, qui faignant d'aller en voyage és Faux-bourgs S. Germain des Prez, furent surprises en la maison d'une Maquerelle, et menées en prison à leur deshonneur et confusion. Sur le chant. Sauve-toy ferreur d'esguillettes », in [F. de Birague], *L'Enfer de la mere Cardine*, s.l.s.n., 1597, pp. 34-37.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 35.

Déjà attestée dans la publication de 1583, rien n'empêche de penser que cette chanson puisse avoir recueilli et fixé un fait divers bien connu et plus ancien transmis par la tradition orale populaire qui ne manquait pas de railler ainsi le monde bourgeois. La dépravation des mœurs et, de manière générale, la prostitution – à laquelle est lié le problème de la vérole qui revient comme un leitmotiv dans les pièces du corpus étudié –, étaient des fléaux que les détracteurs des lupanars du Huleu et du Champ-Gaillard ont notamment combattu¹⁵⁰ à travers des pièces satiriques de ce genre visant les courtisanes et les maquerelles. La plus célèbre entremetteuse parisienne de l'époque étant la mère Cardine, on comprend qu'elle fut la principale cible de tels écrits, ainsi que le précise le titre de la *Deploration et complainte de la mere Cardine de Paris...*, pièce du même genre, voire de la même main, ajoutée par Pierre Didot dans la réimpression, en 1793, de l'édition de 1597 de cette facétie qu'il a voulu sauver de l'oubli, les exemplaires connus n'étant plus qu'au nombre de deux ou trois¹⁵¹.

La lecture de cet ouvrage qui, par le sujet traité, entre également en résonance avec *Les Escolliers*¹⁵² et *Les Tromperies*¹⁵³ de Larivey, montre à quel point l'épisode d'Alix introduit par Turnèbe n'a rien de fantaisiste. Loin d'être dans l'exagération, l'auteur fait ici une peinture au combien fidèle de son temps. Difficile alors de ne pas voir derrière ce tour satirique à l'encontre du monde bourgeois une volonté didactique et morale de la part de l'auteur des *Contens* qui attire ainsi notre attention sur le vêtement incarnat d'Alix et sur le vêtement vert du valet Nivelet. Si la couleur de ces deux vêtements et leur symbolique mériterait, d'après nous, un développement à part entière auquel nous n'aurons pas l'occasion de donner sa juste part, nous pouvons toutefois avancer que ce sont deux éléments clés qui permettent de rapprocher Turnèbe de Larivey dans la visée morale.

Le vêtement incarnat

Leitmotiv de six scènes des *Contens*, le vêtement d'Alix attire notre attention, telles les lignes de fuite d'un tableau, par sa singularité : il est en effet de couleur incarnat.

¹⁵⁰ Voir à ce sujet P. Dufour, *Histoire de la prostitution chez tous les peuples du monde : depuis l'antiquité la plus reculée jusqu'à nos jours*, vol. 5, Paris, Seré, 1853, chap. XXXIV.

¹⁵¹ Cette pièce s'intitule en effet : *Deploration et complainte de la mere Cardine de Paris, cy-devant gouvernante du huleu, sur l'abolition d'iceluy : Trouvée après le deceds d'icelle Cardine en un escrain auquel estoient ses plus privez et pretieux secretz, tiltres de ses qualitez authentiques, recettes souveraines, compostes, anthidotes, baulmes, fardz, boestes, ferrements et ustenciles servans audict estat dudict mestier*. À en juger par la page de titre de cette édition de 1793, elle aurait été composée en 1570.

¹⁵² Non seulement pour la débauche des mœurs du milieu universitaire, mais aussi pour la présence du personnage de Gillette, servante d'Anastase qui porte le même nom que « Gillette la gaillarde » de *L'Enfer de la mère Cardine*. Voir [F. de Birague], *L'Enfer de la mere Cardine*, op. cit.

¹⁵³ Dans cette comédie qui traite avec réalisme du thème des tromperies, notamment à travers la représentation de l'univers de la prostitution, l'auteur s'attache à montrer combien « les putains ont les parolles de poix ou de glus ». Valentin, qui porte un regard lucide sur la relation entre son maître Constant et Dorothée, tente en effet de mettre celui-ci en garde contre ces femmes : « Ha, Monsieur, les putains ont les parolles de poix ou de glus, vous demeurerez attrappé, faites vostre conte si vous allez là, de trouver les soixante escus qu'elle vous a demandez » (*Les Tromperies*, I, 4). Or l'auteur anonyme du sonnet liminaire de la *Deploration et complainte de la mere Cardine de Paris...*, met lui aussi en garde les « mignons de Venus, suppostz de Cupidon » contre les « lubriques femelles [...] / De peur d'estre poyurez de quelque fin empoix / Qui souvent tient plus fort que le glus et la poix. Heureux qui par le mal d'autruy se peult garder ! » (voir *L'Enfer de la mère Cardine*, édition de 1793, op. cit., p. 42).

Dans la littérature profane ou religieuse, les métaphores sur le vêtement ne manquent pas. Qu'elles évoquent un corps couvert de feuilles de figuier (Genèse, III, 7) ou de peaux d'animaux (Genèse, III, 21) selon les versions de la Genèse dans l'*Ancien Testament*, ou qu'elles renvoient à la chemise ensanglantée de Nessus mourant, le vêtement, plus qu'un simple accessoire, est là pour dire quelque chose¹⁵⁴. Si le déguisement participe du comique de situation de la pièce et a pour fonction de compliquer l'intrigue, ce n'est certainement pas à cette seule fin qu'il relie Eustache, Basile, Rodomont et Alix entre eux. Aussi nous demandons-nous pour quel motif Turnèbe choisit précisément cette couleur qui, pour Littré (*Dictionnaire*), dont la définition reste plutôt vague, varie entre le rouge cerise et le rose. Afin de comprendre comment nos auteurs pouvaient la percevoir, commençons par rappeler que son étymologie renvoie à la forme latine de l'adjectif « *incarnatus* », signifiant « incarné », « qui a pris un corps de chair », ainsi qu'au verbe transitif « *incarnare* », à savoir « revêtir d'un corps de chair ». Contemporain de nos dramaturges, Estienne Pasquier¹⁵⁵ explique la naissance du célèbre et amusant jeu poétique de la Puce et rapporte *La Pulce de Catherine des Roches* qui commence de cette façon :

Petite Pulse freillard
 Qui d'une bouclette mignarde
 Succotez le sang incarnat
 Qui colore un sein délicat
 Vous pourroit-on dire friande
 Pour deviser telle viande ?

Ces vers renseignent beaucoup mieux sur cette couleur liée à la chair et au sang. En 1610, dans l'avis au lecteur de son *Histoire du siège des Muses*, Domayron exhorte les dames à la retenue et à la discrétion de leurs tenues vestimentaires,

les avisant de même qu'en l'ornement du corps elles y gardent la modestie, telle que la signification des couleurs requiert, par lesquelles se juge souvent la bonne ou mauvaise intention de la personne qui les porte, fuyant surtout de donner commodité à ceux qui ont le désir mauvais, de peur que le blâme ne leur reste quoy que l'effect n'y soit pas.¹⁵⁶

Car, ajoute-t-il, le port de

vestements précieux, et d'éclatante couleur, pour attirer la veuë de tous eux qui les rencontrent : qui jugent facilement, qu'en l'ame de telle n'y doibt avoir logis pour la chasteté : car à l'exterieur se cognoist une partie des intentions internes.¹⁵⁷

Si, pour Domayron, se vêtir n'est pas anodin, c'est et aussi et surtout parce que les buts poursuivis par la jeune fille reposent sur tout un code des couleurs. Or

¹⁵⁴ Voir B. de Vigenère, *Images ou Tableaux de platte peinture des deux philostrates sophistes grecs et les Statues de Callistrate*, à Paris chez La veuve Abel L'Angelier, 1615, p. 660.

¹⁵⁵ E. Pasquier, *Les Lettres d'Estienne Pasquier, conseiller et advocat general du roy en la chambre des comptes de Paris*, à Paris, chez Abel L'Angelier 1586, p. 188.

¹⁵⁶ A. Domayron, *Histoire du siège des Muses ou parmi le chaste amour est traicté de plusieurs belles et curieuses sciences, Divine, Morale et Naturelle*, Lyon, Rigaud, 1610, p. 8.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 350.

[...] si à l'estourdie quelqu'un se vestoit d'incarnat ; ceux qui sont entendus au fait des couleurs ne jugeront-ils pas à l'instant qu'elle a tant d'amour en l'ame et au coeur qu'elle ne peut plus patienter ?

À cette impatience, provoquée par la brûlure du désir, l'auteur oppose le vêtement blanc pour signifier l'innocence et la pureté, et, afin de distinguer amour charnel et amour plus noble, il précise que

[...] c'elle qui voudra se vestir d'incarnat, faut qu'elle pose sur sa tête des lacets colombins pour plus manifestement faire cognoistre que son amour est aboutissant à la vertu »¹⁵⁸. Il précise en effet « qu'aucune fille ne peut avec bien-séance prendre une seule couleur si ce n'est le noir ou le blanc : le premier pour preuve de sa constance et ferme résolution, et l'autre en assurance et vray tesmoignage de sa pure innocence, et candeur virginale.¹⁵⁹

Loin de limiter ce code des couleurs vestimentaire à l'enseignement des jeunes-filles, Domayron se l'applique à lui-même en associant du bleu à sa chemise blanche :

et moi qui ay prins telle observance en pratique, la mets sur la chemise qui est blanche à fin que la jalousie (signifiée par le bleu) soit assise sur l'honesteté et innocence de vie ; que je veux conserver tousjours.¹⁶⁰

Si le vêtement incarnat permet la lecture des dispositions intérieures de celui qui le porte, montrant l'impatience produite par l'ardeur du désir de volupté pour exulter dans l'amour charnel, il ne se limite pas à cet aspect. Bien lié à la chair et au sang, l'incarnat est dans *Macbeth* le signe du crime, du péché par excellence : celui du régicide. Aussi Shakespeare fait-il dire à Macbeth, rongé par le remords :

Macbeth – *Whence is that knocking ?*
How is't with me, when every noise appals me ?
What hands are here ? Ha ! they pluck out mine eyes !
Will all great Neptune's ocean wash this blood
Clean from my hand ?
No : this my hand will rather
The multitudinous seas incarnardine,
Making the green one red (II, 2)¹⁶¹

Adam Thirlwell propose, pour les cinq derniers vers, la traduction française suivante :

Tout l'océan du grand Neptune, pourraient-il laver ce sang de ma main ?
Non, c'est plutôt cette main qui teintera d'incarnat les vagues innombrables
faisant de la mer verte un océan rouge.¹⁶²

Aussi justifie-t-il sa traduction « incarnat » pour « *incarnardine* » en ces termes : « Dans l'Oxford English Dictionary, *incarnat* est daté du milieu du XVI^e siècle – venant de

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 351.

¹⁵⁹ *Ibidem.*

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 353.

¹⁶¹ W. Shakespeare, *Chefs-d'œuvre de Shakspeare (Othello, Hamlet et Macbeth), la traduction française en regard, par MM. Nisard, Lebas et Fouinet*, Paris, Belin-Mandar, 1837.

¹⁶² Traduction en français de Adam Thirlwell, « Un mot d'ailleurs », in *La Nouvelle Revue Française*, n° 610, -e-NRF, novembre 2014, sous la direction de Stéphane Audeguy et Philippe Forest, p. 4.

l'adjectif français *incarcandin*, issu lui-même de l'italien *incarnadino*, variation sur *incarnatino*, qui signifie *le teint*, ou *couleur chair*. En anglais, selon le dictionnaire, il a deux sens ; le premier, *couleur chair*, et le second, qui signifie *teinté de sang*. Le seul à donner ce sens second est le vers de Shakespeare. Car Shakespeare a colonisé ce mot. Shakespeare, dira-t-on, a été le premier à rendre le sens le plus sanglant. Le premier aussi à faire de l'adjectif un verbe. En d'autres termes, c'est un moment où Shakespeare étend la langue française en la fécondant par la pollinisation croisée avec le français »¹⁶³.

Cette contamination de la mer est bien à l'image du récit de la chute de l'homme dans le jardin d'Éden où « comme par un seul homme le péché est entré dans le monde et, par le péché, la mort, et qu'ainsi la mort a passé à tous les hommes, du fait que tous les hommes ont péché » (Épître aux Romains V, 12). Dans le livre d'Ésaïe (I,18), deux expressions du rouge sont mentionnées pour parler du péché :

Venez et débattons, dit Iahvé : Si vos péchés sont comme des étoffes écarlates, ils devront blanchir comme de la neige. S'ils sont rouges comme le cramoisi, ils devront devenir comme de la laine.

Sans aller plus loin avec les comparaisons et autres métaphores bibliques liées au vêtement, à la chair, au sang, à la vigne et à la couleur rouge pour parler du péché et du salut, nous pouvons dire que, par le champ lexical qu'elle peut évoquer, la couleur incarnat ne pouvait manquer, à l'époque de Turnèbe, de renvoyer à l'homme charnel, celui qui pratique les œuvres de la chair dont l'apôtre Paul dresse une liste dans son épître aux Galates (V, 19-21) :

Or les œuvres de la chair sont manifestes, ce sont prostitution, impureté, débauche, idolâtrie, drogue, haines, querelle, jalousie, fureurs, rebellions, discordes, sectes, envies, beuveries, orgies, et leurs pareilles dont je vous prédis, comme je l'ai déjà dit, que ceux qui les pratiquent n'hériteront pas du règne de Dieu.

Il faut encore rappeler la charge importante dont cette couleur est investie avec les termes « chair » et « sang », comme nous l'avons vu avec Philippin et son allusion à la Sainte Cène qui n'a pas été retenue dans les éditions de 1596, 1600 et 1606 de la *Lucelle*.

Ainsi le vêtement incarnat est-il lié aux mœurs dissolues et plus précisément à l'homme qui vit selon la chair, à l'homme pécheur. Ajoutons que le vêtement incarnat comme métaphore de l'impatience charnelle et de l'inconstance n'est sans doute pas une invention de Turnèbe. En effet, dans *Le lai du mantel mal taillé*¹⁶⁴ nous trouvons déjà le manteau – selon certaines versions écarlate –, comme signe de l'infidélité féminine à la cour du roi Arthur. Ne s'ajustant bien qu'à une aimée fidèle, ce vêtement révélait les turpitudes des femmes adultères qui le portaient, en devenant mal proportionné et en dévoilant leur corps de manière impudique. Notons brièvement que dans *Le Lai du cor*¹⁶⁵, qui propose également un test de fidélité, c'est le vin renversé qui, en tachant le vêtement, dévoile l'infidélité.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 4.

¹⁶⁴ « Le Lai du cor » et « Le Manteau mal taillé ». Les dessous de la Table Ronde, édition, traduction, annotation et postface de N. Koble, préface d'E. Baumgartner, Paris, Éditions rue d'Ulm (« Versions françaises »), 2005.

¹⁶⁵ Voir *ibid.*

Ainsi pensons-nous que le vêtement incarnat est à l'image de la chemise teintée de sang de Nessus, qui, soi-disant, rend fidèle celui qui s'en vêtit. En la portant, Hercule sera consumé par le feu dévorant du sang porteur de toute la lubricité du Centaure qui ne peut s'éteindre que dans la mort. De la même manière, en portant l'habit incarnat, Eustache, Basile, Rodomont et Alix montrent comment l'homme charnel est contaminé par le péché qui conduit à la mort. À l'instar de Le Jars et de Larivey dans *Le Fidelle*, Odet de Turnèbe entraîne le lecteur ou le spectateur sur un chemin plus sérieux et grave.

En symbolisant le péché lié à la chair, l'habit incarnat, de par sa couleur riche de sens, dévoile, démasque et met à nu ceux qui s'en travestissent. Turnèbe aborde ainsi, à travers lui, un thème cher à cette nouvelle comédie, à savoir celui de l'apparence trompeuse, du masque¹⁶⁶, nous plongeant inmanquablement au cœur des grandes critiques reprochées à la cour d'Henri III.

Comme nous le voyons, dans *Les Contens*, le réel se fond dans la fiction. D'ailleurs, si le faux pèlerinage d'Alix est tout à fait vraisemblable, il en va de même pour l'histoire du chancre au tétin que Françoise invente pour éloigner Eustache de Geneviefve, à travers laquelle Turnèbe dénonce cette pratique qu'avaient alors les jeunes filles de fréquenter les églises avec le sein découvert – lorsqu'il apprend que Geneviefve est touchée par cette maladie, Eustache ne s'étonne plus qu'elle « n'ouvroit jamais son collet par devant comme font les autres filles » (II, 3) –, tout en faisant, d'après nous, un clin d'œil évident au poème qui figure parmi les poésies accompagnant l'*Adonis* de Guillaume Le Breton (Paris, L'Angelier, 1597) et qui s'intitule : « paradoxe que les femmes doivent marcher avec le sein découvert »¹⁶⁷.

C'est donc bien par la mise en scène d'une société déliquescence que la morale, autrement absente durant et à l'intérieur même des pièces représentées, se déduira simplement. Montrer au spectateur, grâce à l'effet de vraisemblance, la société qui lui est contemporaine lui fait prendre conscience de la vraie nature du mal. Ainsi, en captant son attention et en lui montrant le spectacle du vice, l'auteur peut l'amener à réaliser un possible travail d'introspection.

Pressentant vraisemblablement le problème que posait cet accès non immédiat à la morale, Larivey avait mis les mains en avant et paré aux accusations d'immoralité que sa comédie n'a pas manqué de susciter dans son prologue des *Jaloux*, qu'il adapte du *Prologo alle donne* de Gabiani, en écrivant :

Mais voicy qui le fasche d'avantage, c'est, qu'il s'en trouve aucuns, qui avec aigres et fascheuses parolles s'estudient vouloir rendre la comedie abominable à tout le monde, affermans que c'est un œuvre diabolique. D'autant (disent-ils) qu'elle ne contient gueres autre chose, que lascivetez, larcins, et toutes souillures, et qu'elle enseigne mille fois plus de mal, que de bien. Helas ! combien temeraires, et indiscrets peuvent estre appelez ceux qui tant malicieusement donnent sentence diffinitive à l'encontre du labeur d'autruy, veu que l'advis des hommes est instable et trompeur, et leur renommée et gloire, plus cheres que l'or et pierres precieuses ? Semble il

¹⁶⁶ Voir à ce sujet E. Balmas, « À propos des *Contens* d'Odet de Turnèbe », in *op. cit.*, pp. 131-140.

¹⁶⁷ Guillaume Le Breton, *L'Adonis, tragédie françoise*, Paris, Abel L'Angelier, 1597.

donc à ceux là, que la comédie, qui tire son commencement des choses divines, soit tant à blâmer ? Leur est-il avis, qu'icelle, qui embrassant diverses coutumes, et affections des affaires civiles et privées, enseigne ce qui est utile à la vie, et comme il faut fuir les vices, et se distraire de toute meschanceté, doive estre ainsi bannie d'un chacun ? Quoy ? la comédie (je parle de la nouvelle) n'a elle pas dès son origine, esté permise, louée, et approuvée de tous hommes, de tous temps, et en tous lieux ? Où ces braves Quintils ont-ils trouvé, qu'elle enseigne plus de mal que de bien ? qu'elle soit deffenduë ? Et qu'elle doit estre reprovée de tout homme de bon jugement ? Je voudrois bien que, pour probation de leur dire, ils amenassent quelque passage de l'écriture, sinon, je croiray avecques ceste noble assistance qui s'est icy assemblée pour nous escouter, qu'ils ne sçavent qu'ils disent. Et de vouloir sofisticquer, allegans qu'elle doit estre deffenduë, ne fust ce que pour ce qu'elle scandalise beaucoup de personnes, cela n'a point de nez.

Les œuvres comiques de Larivey n'ont peut-être pas les prétentions qui seront celles du *castigat ridendo mores* de Molière ou de Marivaux, mais elles exposent les faits de manière comique afin d'enclencher un processus moral qui se réalisera et évoluera dans les mentalités bien au-delà des pièces représentées. Dans les *Histoires Tragiques*, dont la visée est également morale, « les récits utilisent une écriture paroxystique qui entraîne la passion du lecteur, font en sorte qu'il s'interroge sur la loi exprimée et mettent en place une représentation de la punition avant d'en venir à une conclusion moralisante qui remet le lecteur sur le chemin du Bien. [...] Au service d'une mission morale, voire apostolique pour Camus, l'histoire tragique s'intègre ainsi dans le grand mouvement de la Contre-Réforme »¹⁶⁸.

Mais si le comique est au service de la morale, n'est-il pas blâmable lorsqu'il est en désaccord avec elle, et fait rire à ses dépens ? C'est par exemple le cas lorsque le spectateur, complice d'un personnage qui n'a rien d'un agneau blanc, se moque avec celui-ci, d'une pauvre victime – qui n'a quelquefois de condamnable que son ingénuité –, ou bien lorsque l'accoutrement ou le physique d'un personnage, tel le bossu Bonadventure de la *Lucelle*, est l'objet de sa risée.

Cependant, peut-on vraiment s'en prendre à un comique qui est l'un des enjeux de la nouvelle comédie proposée par Larivey ? Doit-on voir dans son existence un danger qui conduirait fatalement ces comédies vers une certaine immoralité ? Peut-on donc blâmer ce rire lorsqu'il fait fi de la morale ?

Il est difficile de répondre à une telle question, surtout lorsqu'elle se pose dans tout son paradoxe, dans une sorte de problème inextricable oscillant sans cesse entre la recherche d'un dénouement rédempteur, où tous les péchés sont expiés, et la volonté de maintenir le fil comique en tension jusqu'au bout afin de permettre au rire de s'exprimer, rire qui serait alors une issue possible au constat d'un tableau si navrant du point de vue de la morale. Nous avons sous nos yeux la triste vision d'une nature humaine simplement pécheresse où la possibilité du rire n'exclut pas néanmoins l'interpellation du spectateur. Dans ses comédies, Larivey ne cherche ni idéaliser l'homme ni même à le châtier ou à le punir doucement. La fonction didactique et morale prônée par l'auteur dans ses pièces, loin d'être évidente et systématique,

¹⁶⁸ Voir Chr. Biet, « Introduction », in *Théâtre de la cruauté*, op. cit., p. IX.

serait, pour poursuivre notre raisonnement, plutôt à déduire, et fonctionnerait dans un univers fictif, celui du théâtre, où l'homme est à l'image de ce qu'il est dans la vie réelle.

Nous pourrions alors tenter une approche originale en disant que, dans un tel cas, dans un procédé de l'ordre du paradoxe, la résolution finale et morale serait déductible de son irrésolution. Pensons un instant à la caricature d'un être cher, qui met grossièrement en évidence certains traits qu'on préférerait lui voir cachés. Qu'en est-il lorsque celle-ci s'impose brusquement à la vue ? Certes, elle suscite le rire, ici provoqué par la mise en exergue des défauts de la personne. Nous rions, et pourtant le dessin reste toujours le même, face à notre regard critique et à notre hilarité, il ne bouge pas. Si nous rapprochons cet exemple de celui de la comédie de la Renaissance, nous nous rendrons vite compte qu'il n'y a au fond qu'un pas à franchir. La peinture des vices et des faiblesses humaines, en exacerbant les traits, en les montrant sous un aspect facétieux, déclenche bien le rire. Si elle aboutit à un tableau heureux, où, en apparence, le châtiment tombe parfois, le fait de laisser en suspens certaines condamnations, certains personnages impunis, ou le fait de punir d'une main trop leste, pourrait presque devenir la condition *sine qua non* pour souligner et attirer justement encore l'attention d'un spectateur critique. Maintenir en vie le vice sans l'avoir évincé serait alors le meilleur moyen pour continuer à le montrer du doigt comme un ennemi bien vivant et coriace contre lequel le genre comique pourrait toujours lutter, en riant, tout en trahissant une sorte d'impuissance à corriger certains défauts. Une vaine guerre perdue d'avance, en somme ?

Je suis le chemin ou les “personnages-guides”

Si donc le paradoxe semble être une première clé permettant l'accès à la morale, il se pourrait bien que les auteurs des pièces de notre corpus en aient livré une seconde à travers la représentation de ce que nous nommerons les “personnages-guides” qui indiquent le chemin à suivre, ou, du moins, tendent vers le bien, aspirant à un idéal – que ce soit en manifestant leurs qualités (telle Constance), ou en promulguant un enseignement (tel le prêtre de *La Vefve*), quand il ne s'agit pas de ces deux aspects, comme c'est le cas de l'Hilaire des *Esprits*, bon père de famille et redresseur de torts qui incarne la sagesse et vit dans la crainte de Dieu, à l'image du parfait chrétien¹⁶⁹ –, devenant les porte-parole d'une morale véhiculée notamment

¹⁶⁹ Voir, au sujet d'Hilaire, notre partie relative aux changements de lieux, mais aussi cet extrait où M.-D. Leclerc explique que, si la satire, dans les pièces de Larivey, dénonce l'hypocrisie religieuse, telle que celle de la Meduse du *Fidelle*, celle-ci « n'affecte ni l'homme sincèrement croyant, ni, *a fortiori*, le personnage du prêtre. L. Petroni note fort à propos que Larivey fait dire au sage Hilaire, dans *Les Esprits*, qu'il n'a pas eu d'enfant “puis qu'il plaist à Dieu” (I, 1), précision qui n'existe pas dans le texte italien. Un peu plus loin, Hilaire ajoute “... et suis bien aise que m'en ayez adverty, pource que j'en veux sçavoir la verité, pour après faire ce que Dieu me conseillera” (I, 1) ce qui modifie de manière significative la phrase de Marcantonio : “*di poi piglierò quel partito che meglio mi parrà*”. Liano Petroni voit dans cette expression “un sentimento di timor di Dio e di rispetto per i disegni della divini Provvidenza” et plus généralement l'attitude d'Hilaire l'amène à penser que l'on a affaire à un modèle de comportement : “castigatezza di costumi, liberalità d'opinione e timor di Dio vengono indicati come i pilastri su cui si appoggia il modo di sentire, di pensare e di agire dell'uomo giusto”. Larivey laisse donc entendre qu'Hilaire est croyant et qu'il vit selon sa conscience de chrétien, ce dont il n'y a trace de Lorenzino » (M.-D. Leclerc, « Le sentiment religieux dans l'œuvre de Larivey », in *Mémoires de la Société Académique de l'Aube*, t. LXVII, Sainte-Savine, Imprimerie Covam, 1993, pp. 41-42).

par les multiples proverbes, sentences et maximes égrenés au fil du texte (tel le pédant du *Laquais*, de *La Constance* ou du *Fidelle*). Aussi mettent-ils parfois eux-mêmes le doigt sur une catégorie de personnages, un problème (tel un conflit générationnel) ou un vice qu'ils dénoncent ou déplorent. À partir du moment où cette sorte de “voix off” se tait, c'est le paradoxe qui prend le relais et permet l'accès à la dimension morale de la pièce. Mais il est une autre catégorie de “personnages-guides” qui, en dépit de leur comportement faisant d'eux des contre-modèles, indiquent le chemin à ne pas emprunter et donc font office de guides malgré eux. Nous ne reviendrons pas sur cette catégorie de personnages sur laquelle nous sommes déjà attardés au cours du développement précédent sur l'immoralité des comédies, celles-ci les mettant d'ailleurs, de manière générale, suffisamment en valeur. Toutefois, avant de consacrer quelques lignes aux deux types de “personnages-guides” que proposent ces pièces, à savoir les “modèles” et les “dénonciateurs/transmetteurs”, nous souhaitons évoquer le cas particulier du personnage à la fois “transmetteur” et “contre-exemple” qu'est l'Augustin des *Neapolitaines*.

La comédie des *Neapolitaines* donne l'impression que le magistrat qu'est Amboise s'exprime à travers Augustin et exhorte la jeunesse au respect des lois et des ordonnances, rappelant, comme le fera plus tard le personnage éponyme du *Fidelle*¹⁷⁰, la rigueur et la sévérité de la justice dans le Royaume en ces termes :

Augustin – Vous ne dites pas aussi le danger en quoy il est de la vie, pour avoir offensé les loix, les ordonnances et la justice, laquelle en ce royaume est autant rigoureuse en tels cas qu'en nuls autres. On en a veu pour moindres crimes estre executez à mort par arrest de Parlement ; et par ainsi, il sera par adventure bien aise de satisfaire à la faute, et, pour se mettre en seureté, se delivrer du danger de ceste poursuite extraordinaire (IV, 2).

C'est sans doute d'ailleurs la voix de l'auteur elle-même qui s'exprime ici, voire même au fil des actes, à travers Augustin, personnage principal et personnage-guide de la pièce sur lequel « tout le poids du contraste entre l'idéal et la réalisation prosaïque de l'amour porte sur lui »¹⁷¹. Il est en effet fort probable que derrière ce jeune amoureux « un peu étourdi, naïf sans niaiserie, amoureux sans être aveugle comme Camille, dépourvu de la confiance absolue dans le succès qui déplaît chez Don Dieghos, entiché d'un haut idéal d'amour qui le rend à la fois comique et pathétique »¹⁷² se cache le jeune François d'Amboise, lequel a vraisemblablement peint à travers son personnage la « juvénile façon d'envisager la vie, l'amour et la femme »¹⁷³ telle qu'il l'exprimait déjà si lyriquement dans ses *Desesperades*¹⁷⁴.

Il serait alors tentant de voir en Angélique la figure d'une femme experte, dont la ruse et la froide détermination viendraient altérer la vision idéalisée et romancée de l'amour et de la

¹⁷⁰ Voir notre partie relative aux changements de lieux.

¹⁷¹ D. Ughetti, *op. cit.*, p. 224.

¹⁷² *Ibid.*, pp. 224-225.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 225.

¹⁷⁴ Un rapprochement que J. Balsamo souligne également dans son édition critique des *Neapolitaines*. Voir Fr. d'Amboise « Les Napolitaines », éd. J. Balsamo, in *La Comédie à l'époque d'Henri III (1580-1589)*, Florence, L. S. Olschki, 2017, p. 128.

femme aimée du personnage d'Augustin, et qui, loin d'être celle qui élève ce dernier vers l'idéal de vie supérieur que suggérerait son nom, à l'instar de la « *donna Angelicata* » du *Dolce Stil Novo*¹⁷⁵, l'entraîne avec une facilité inattendue dans l'assouvissement de plaisirs charnels et plus terrestres¹⁷⁶.

Augustin serait alors, malgré lui et de par sa naïveté, sa conception candide de l'amour, un personnage-guide également contre-modèle.

Les modèles

Dans *La Vefve*, la morale semble soutenue par le personnage du prêtre Anselme qui se veut à la fois le représentant et le garant du nouvel ordre social après le concile de Trente¹⁷⁷. Ce personnage intègre sauve, en quelque sorte, la moralité de la pièce ou, du moins, indique la voie de la vertu. C'est lui qui exhorte les jeunes à avoir foi et patienter, à ne pas forcer les choses ou se marier en cachette (III, 1). Il admire la vertueuse Clemence, qui préfère rester fidèle au souvenir de son mari qu'elle croit mort (II, 4), et condamne la luxure de M. Clemence, la courtisane.

En affichant une certaine réserve et pudeur dans son comportement, soucieuse de ne pas donner de quoi alimenter les médisances, fidèle jusqu'au souvenir de celui qu'elle aime, Clemence, dont Bonaventure est amoureux sans savoir qu'il s'agit de son épouse qu'il croyait avoir perdu dans un naufrage « il y peut avoir quinze ou seize ans » (I, 1), est une femme vertueuse qui réalise l'idéal biblique de la veuve¹⁷⁸ et devient un modèle de conduite, un « personnage-guide ». La scène II, 4 est exemplaire, et, à l'issue de son entretien avec elle, Anselme ne manquera pas de commenter : « la vertueuse femme, pleust à Dieu que toutes les vefves lui resemblassent » (II, 4). La vertu de Clemence est telle qu'Anselme ne doute pas un seul instant que la jeune femme ne se soit jamais montrée en compagnie de la maquerelle Guillemette. Aussi reproche-t-il à Bonaventure d'avoir mêlé cette dernière à ses affaires amoureuses :

Anselme – Vous avez aussi tresmal besogné d'avoir employé ceste femme, pource qu'elle est la plus solennelle messagere d'amours qui soit dedans Paris, à raison dequoy ma dame Clemence qui la peut cognoistre ne luy aura jamais voulu prester l'oreille, ny

¹⁷⁵ Voir D. Ughetti, *op. cit.*, p. 223.

¹⁷⁶ Voir à ce propos *ibid.*, pp. 221-224.

¹⁷⁷ Lorsqu'elle présente les personnages de la pièce de *La Vefve* dans son introduction, L. Zilli remarque que « Le prêtre notamment, éloigné du modèle qu'en avait proposé Machiavel et devenu un défenseur rigoureux de la moralité, en dit long sur le nouveau climat culturel de l'Italie d'après le Concile de Trente ». Voir P. de Larivey, « *La Vefve* », in *Théâtre complet*, t. I, *op. cit.*, p. 229.

¹⁷⁸ Voir la première Épître à Timothée (*Nouveau Testament*, V, 3-13) où est écrit : « Honore les veuves, les vraies veuves [...]. Celle qui est vraiment veuve et toute seule espère en Dieu et passe ses jours et ses nuits à demander et prier. Mais la frivole est une morte vivante. Ordonne-leur aussi cela, pour qu'elles soient inattaquables. [...] Pour être inscrite comme veuve il faut avoir au moins soixante ans, n'avoir eu qu'un mari, être en renom dans les bonnes œuvres, et avoir élevé des enfants, exercé l'hospitalité, lavé les pieds des saints, subvenu aux affligés, suivi toutes les bonnes œuvres. Mais les jeunes veuves, refuse-les. Car, dès qu'elles feront fi du Christ, elles voudront se marier au risque d'être condamnées pour avoir rejeté leur foi première. Et oisives avec cela, elles apprennent à courir les maisons. Et pas seulement oisives, mais bavardes, se mêlant de tout et disant ce qu'il ne faut pas ».

mesmes endurer sa compagnie. Car l'honneur d'une dame souffre beaucoup quand elle est veuve avec une maquerelle (I, 1).

Ce n'est donc pas un hasard si c'est elle, ou du moins sa condition de veuve, qui donne son titre à la pièce. Notons encore que la dimension morale est également soutenue par les nombreux proverbes ou sentences moralisantes qui parcourent la pièce, tels : « L'honneur d'une dame souffre beaucoup quand elle est veuve avec une maquerelle » (I, 1) ; « Il n'est honneste se procurer une femme par l'adresse d'une maquerelle » (I, 3) ; « Qui faict œuvres charitables, ne demande point de recompense » (II, 7) ; « Souvent par sinistres moyens Dieu envoie une bonne fin » (IV, 5) ; « Tout vient à point qui peut attendre » (V, 10).

Les “dénonciateurs/transmetteurs”

Dans *Le Laquais*, il peut paraître paradoxal qu'un personnage aussi “banal” que le pédant soit porteur de lumière. Toutefois, ses interventions permettent – comme d'ailleurs les trois pédants mis en scène par Larivey –, une lecture plus critique et morale du monde dans lequel il évolue, à l'instar du monologue de la scène 5 de l'acte II où il déplore la corruption de ce monde de vices qui va de mal en pis : « Ô monde remply de tous vices et souillures ! [...] Aujourd'huy on rejette les saints admonnestemens des sages pour prester l'oreille aux sots propos des maquereaux, flateurs et ganimedes », s'exclame en effet Lucian (II, 5). Comme nous l'avons vu précédemment pour *La Vefve*, il est fréquent qu'à ce genre de propos s'ajoutent des sentences moralisantes, des proverbes ou des maximes qui soutiennent encore la morale, telles que « bien est veritable ceste tant divine sentence du docte Sannazar quand il dict que le monde empire en vieuillissant (II, 5) ; « c'est faict en homme bien advisé, croire bon conseil » (I, 3) ; « *Cum sancto sanctus eris, et cum perverso perverteris. Ideo Cato, cum bonis ambula* »¹⁷⁹ (I, 4) ; « La lettre occit, dict l'escriture, et *spiritus vivificat* » (II, 3) ; « Ayde toy, Dieu t'aydera » (II, 1). Grâce à ce type d'ornementation à caractère moral, et à considérer l'ensemble des neuf pièces de Larivey, c'est au final une langue enrichie, dans laquelle la sagesse des anciens se mêle au bon sens populaire, qui est créée. La morale diffusée à travers celle-ci opère ainsi de la même manière que dans les comédies de Térence :

Si Térence avait des qualités pour plaire à ceux qui goûtaient encore l'esprit gaulois et des expressions qui convenaient à l'esprit courtois, il ne lui manquait pas non plus l'essentiel pour se faire admirer par les tempéraments plus sérieux. Le troisième courant du moyen âge qui se maintint et même grandit, peut-être, pendant le XVI^e siècle, fut le goût moralisateur. Parmi tout les caractères que possède notre auteur, celui qui devait satisfaire à ce goût est bien le plus marqué. Si les intrigues se déroulent autour d'amours plus ou moins malhonnêtes, Térence sème au travers de ses comédies des sentences morales que tout le monde connaît et cite, même sans en savoir la provenance. [...] Cette qualité moralisante devait plaire aux pédagogues de l'époque.¹⁸⁰

¹⁷⁹ « Avec les saints tu seras saint, avec les pervers tu te pervertiras. C'est pourquoi Caton, promène-toi avec les bons ». La citation est tirée des *Disticha Catonis*. Voir P. de Larivey, *Théâtre complet*, t. I, *op. cit.*, note 2, p. 86.

¹⁸⁰ H. W. Lawton, *Térence en France au XVI^e siècle. Éditions et traduction*, Paris, Jouve et compagnie, 1926, pp. 55-56.

Sans aller jusqu'aux six mille proverbes du *Giardino di Riconoscimento* (1591) de John Florio, dont toute une série provient du *Fedele* de Pasqualigo¹⁸¹, Larivey, qui les traduit avec soin ou les adapte de l'italien, a conscience de leur fonction morale.

Dans *Les Escolliers*, le comportement des écoliers est dénoncé à travers cette réplique qu'Anastase adresse à sa femme Lisette : « Toute leur estude est de desbaucher les filles, suborner les femmes mariées, decevoir les vefves, et engeoller les semples chambrieres » (II, 1). En renseignant précisément sur ce que pouvaient être les mœurs estudiantines dans le Paris du XVI^e siècle, ce constat navrant met en garde contre les étudiants au comportement débauché. Notons que ces mœurs n'ont vraisemblablement pas beaucoup évolué depuis la fin du XV^e siècle, à en juger par les sermons d'Olivier Maillard (1430-1502), qui déplorait déjà les lieux de débauche dans le Paris de son temps, et là, nous rejoignons ce que nous disions précédemment sur le monde licencieux. En effet, c'est en rapportant les propos de ce célèbre sermonnaire que Pierre Dufour explique combien ce dernier « se plaint des bourgeois de la ville, “qui donnoyent leurs maisons à louage aux putains, maquereaux et maquerelles. Item, qu'au lieu que le roy S. Louys avoit fait bastir une maison aux putains hors la ville, alors les bordaux estoient en tous les coins de la ville”. Il s'adresse aux magistrats, pour les sommer de faire exécuter l'ordonnance de saint Louis : *Ego facio appellationem, nisi deposueritis ribaldas et meretrices a locis secretis. Habetis lupanar fere in omnibus locis civitatis*. “Où sont les ordonnances du roy saint Louis ? s'écrie-t-il. Il avoit ordonné que les bordaux ne fussent point auprès des collèges, au lieu que maintenant la première chose que rencontrent les escoliers au sortir du collège, c'est le bordeau !” Il s'en prend toujours aux propriétaires des maisons, qui ne se soucient que de toucher de bons loyers ; et cependant il avoue que, si les ribaudes étaient chassées des grandes villes, le libertinage y ferait plus de scandale : “*O maquerellæ et meretrices ! Et vos, burgenses, qui locatis domos ad tenendum lupanaria, ad exercendum suas immunditias et ut lenones vadant, vultis vivere de posterioribus meretricum ?*” »¹⁸².

Avec sa pièce des *Escolliers*, Larivey rend compte des problèmes sociaux qui touchent son époque, à savoir le viol¹⁸³, la prostitution et les mœurs estudiantines et bourgeoises¹⁸⁴ dont témoigne Rabelais dans son *Pantagruel*¹⁸⁵.

¹⁸¹ Voir l'article d'I. Caiazza, « Proverbio e sentenza in Alvise Pasqualigo (e una nuova fonte del *Giardino di ricreazione* di John Florio) », in *Il Proverbio nella letteratura italiana dal XV al XVII secolo*, pp. 315-339.

¹⁸² Voir P. Dufour, *op. cit.*, pp. 210-211.

¹⁸³ Thématique abordée dans les pièces de Larivey comme dans *Les Neapolitaines* d'Amboise.

¹⁸⁴ Voir l'épisode d'Alix dans l'acte III des *Contens* de Turnèbe.

¹⁸⁵ Voir au chapitre 6 du second livre de son *Pantagruel*. À Pantagruel qui interroge un écolier limousin, venu étudier à Paris, sur les occupations des étudiants de la ville, celui-ci répond : « en certains petits jours, nous visitons les lieux de plaisir de Champ-Gaillard, de Matcon, de Cul-de-sac, de Bourbon, de Hueleu, et, en extase vénérienne, nous enfonçons nos broches jusques dans les plus profondes retraites de ces courtisanes très aimables ; puis nous nous régaloons dans les tavernes publiques de la Pomme-de-Pin, du Castel, de la Madelaine et de la Mulle, de belles éclanches (épaules) de mouton pointillées de persil » (voir Fr. Rabelais, *Œuvres. Édition variorum [...] par Esmangart et Eloi Johanneau*, 3 vol., Paris, Dalibon, 1823, note 5, p. 151). Notons au passage que Larivey fera lui aussi allusion à la fameuse taverne de la Pomme-de-Pin dans *La Vefve* (II, 6). Dans cet extrait, Pierre Dufour rappelle encore que « Le 4 décembre 1555, l'avocat du roi, Mr Denis Riant, avait porté plainte à la Cour du parlement de Paris contre les mauvais lieux du Champ Gaillard et du Champ d'Albiac, où se commettaient journellement “infinies volleries, force violences, larcins et autres méchancetés, par le moyen des locatifs des maisons, qui tiennent, au moins la plupart d'iceux, bordaux en leurs chambres, y reçoivent et y

Ainsi, nous comprenons mieux le jeu sur l'association entre « l'enseigne de la Foy », où demeure l'apothicaire censé remettre à Blaisine « l'epitome cordial » que lui a commandé la Victoire du *Fidelle* (II, 6), et « l'apostume scordial » que Blaisine croit plus tard donner à sa maîtresse (III, 1), d'autant plus que l'« apostume » (ou « apostème »), tumeur purulente, est l'un des symptômes de la vérole ou syphilis. La dernière réplique de Gaster fait elle aussi une nette allusion à cette maladie à travers la mention du mal de Naples où Dieghos s'apprête à retourner à la fin de la pièce. Gaster, qui ne veut pas suivre l'Espagnol, souligne d'ailleurs qu'« on le cherche quelquefois bien loin, que l'on le trouve à son huis. Mon nez, tel que vous le voyez, sait bien à quoi s'en tenir » (V, 12). On pourra voir, dans cette ultime affirmation, un clin d'œil à l'épigramme suivant de Baïf, cité par Dufour¹⁸⁶ :

Pour hanter souvent les bourdeaux,
Le chancre t'accueillit si bien,
Que du nez en ta face rien
Ne t'est resté, que les naseaux !

Turnèbe renvoie lui aussi à cette maladie, à l'occasion de l'épisode du chancre au tétin dont Eustache croit, à tort, que Geneviefve est atteinte, comme nous l'avons vu précédemment (*Les Contens*, II, 2). Plus loin, toujours dans *Les Escolliers*, la peinture que Luquain fait du monde estudiantin, par le rappel de la conduite dissolue des écoliers, constitue une nouvelle critique et mise en garde à l'encontre de ces étudiants et, de manière générale, à l'encontre des folies de l'amour qui fait perdre la raison aux jeunes gens :

Luquain – Allez tousjours devant, je seray aussi tost que vous. Le monde peult il faire que les hommes perdent ainsi l'entendement, en ceste follie d'amour ? Et que pour un bref plaisir plain de mille ennuyes ils hazardent leurs vies, leurs biens, et leur honneur ? O pauvres peres, hélas, que vous estes deceuz en vos opinions ! car vous pensez, quand vous envoyez vos enfans aux Universitez pour estudier, qu'un jour ils doivent estre l'honneur, la reputation, et la gloire de vostre maison. Et le plus souvent ils sont la honte

endurent gens inconnus, sans adveu, ruffiens, vagabonds, pauvres filles et femmes”. L'avocat du roi ajoutait, à la suite de sa plainte, que “depuis un an seulement, se sont trouvés dix-huit ou vingt jeunes hommes, escoliers d'honnestes familles, gastés de la vérole, pour avoir hanté esdits lieux, chose qui est fort pitoyable et requiert bien qu'on y pourvoye”. La Cour avait déjà rendu deux arrêts qui enjoignaient aux propriétaires des maisons du Champ Gaillard et du Champ d'Albiac de ne louer ces maisons “qu'à gens connus et famés de bonne vie et mœurs” » (voir P. Dufour, *op. cit.*, pp. 371-372). Plus loin – et après avoir rappelé les propos d'Antoine Du Verdier et de Baïf qui s'expriment eux-aussi sur ce sujet en faisant du chancre et de la vérole le châtement d'un comportement dissolu –, en évoquant l'édit de 1560 contre les bordeaux, Dufour explique que ceux-ci n'ont eu pour conséquence que de réunir la prostitution la nuit autour des croix de pierre sur presque toutes les places de Paris. Ainsi, en 1572 « l'évêque de Paris fit enlever la Croix de Gastine, érigée sur une petite place dans la rue Saint-Denis ; car cette croix, suivant l'expression d'un chroniqueur, “servait d'enseigne aux débauchés”, qui se réunissaient là tous les soirs et qui y commettaient mille profanations. Le *Journal de Henri III* raconte, en ces termes, l'enlèvement d'une autre Croix, que le libertinage n'avait pas moins profanée : “La nuit du jedy 10 mars 1580, de l'ordonnance de l'évêque de Paris, et d'un secret consentement de la cour, fut enlevé du lieu où il estoit le crucifix surnommé *Maquereau*, et par les gens du guet porté à l'évesché, et ce à cause du scandaleux surnom que le peuple lui avoit donné, à raison de ce que crucifix de bois peint et doré [...] servait d'enseigne aux bordeliers repaires” » (voir *ibid.*, pp. 376-377). Les pièces de Larivey, Turnèbe et Amboise contiennent de nombreuses allusions à ces phénomènes et au monde de la prostitution : la vérole, l'apostume, les maladies vénériennes, le mal de Naples, l'enseigne de la Croix, etc., font partie de l'univers peint par ces auteurs.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 373.

de vostre race, et la perte d'eux mesmes, quand oublians leur devoir, ils s'adonnent trop à leurs voluptez. Je ne dis pas que quelqu'un ne proffite. Mais je dys, que d'une centaine, il n'en vient un à bien. Le pere de mon maistre n'a que ce seul fils, qu'il pense estre tout addonné aux lettres, et vous voyez en quel peril il se mect. Si j'ay quelquesfois dict à Nicolas qu'il l'aydast en ses amours, mon intention estoit qu'il le mist en la bonne grace de la femme du medecin, et non qu'il le menast, quasi par force, en la maison d'iceluy, comme il me semble qu'il a faict. Or, je le vay trouver, pour apprendre de luy comme le tout en va (III, 5).

C'est lui, en quelque sorte, le porte-parole de la morale de la pièce, bien que sa conduite ne soit pas irréprochable.

Dans *Les Jaloux*, le passage où Richard explique à Alfonse que Magdeleine saura user habilement de tous ses artifices pour convaincre Vincent qu'elle l'aime montre bien un aspect de la figure de la courtisane fausse, rusée et manipulatrice dont il serait préférable de se garder :

Richard – Sçavez vous pas combien les putains qui luy ressemblent sont flateresses, et remplies de dissimulations ? Et combien il leur est grief de perdre un tel pigeon, comme Vincent ? nostre affaire pourra cheminer d'un tel pied, que les prieres, baisers, et lamentations de ceste-cy, pourront avoir tant de force, qu'iceluy, outre l'amitié qu'il luy porte, se laissera engluer plus fort qu'aparavant (II, 2).

Notons que l'Angélique des *Neapolitaines*, qui n'est pas une courtisane, semble pourtant de la même trempe et ne rechigne pas à mentir sur son identité, ou même à se sortir de situations périlleuses parvenant à ses fins par la ruse et le mensonge. D'ailleurs, toutes deux sont, d'une certaine manière, étrangères à Paris : Angélique est une Napolitaine « seule et étrangère » (II, 8), tandis que Magdelaine est une Angevine vivant « nue et seule », sans « parent ny amy » à Paris (II, 4), ce que Larivey s'est plu à souligner¹⁸⁷ en remplaçant plusieurs fois le prénom de la jeune femme par cet adjectif. Cette insistance, qui crée presque un lien avec Angélique par l'assonance Angélique/Angevine, est-elle un hasard ? Quoiqu'il en soit, l'Angevine de Larivey n'est pas sans évoquer la Marie-Madeleine du *Nouveau Testament* qui, dans l'iconographie est souvent représentée nue, avec une abondante chevelure. Sans aller jusqu'à faire d'Angélique une autre Marie-Madeleine, nous pouvons souligner la complexité de ce personnage prêt à mentir sur son identité, à cacher ses origines et porter le masque de la fausse veuve « par prudence et par sens de son devoir, afin de préserver la réputation de sa pupille qu'elle doit marier »¹⁸⁸. Sa « bonté d'âme » ne la met pas à l'abris du « gentilhomme espagnol de bonne maison » qu'est Dieghos, qui « savait qui était Angélique, qu'il avait croisée à Naples, et celle-ci, pour éviter qu'il ne divulguât ce qu'il savait, avait dû céder à ses avances en échange de son silence et accepter que l'Espagnol, lubrique et jaloux, la maintienne étroitement soumise à ses assiduités ininterrompues »¹⁸⁹. C'est en chassant

¹⁸⁷ Voir notre partie relative aux changements de lieux.

¹⁸⁸ Voir Fr. d'Amboise, « Les Napolitaines », éd. J. Balsamo, in *op. cit.*, p. 126.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 127.

Dieghos par deux fois qu'elle a l'occasion de prouver son ingéniosité, suscitant ainsi l'admiration d'Augustin qui loue, après coup, son « esprit angélique de femme ! » (III, 10).

La courtisane Dorothee des *Tromperies* n'est pas en reste, comme en témoigne le passage déjà cité de la première scène de l'acte I dans lequel elle promet de plumer le Médecin.

La pièce de *La Vefve* met elle aussi en scène une courtisane rusée dont une femme vertueuse doit savoir fuir la compagnie, ce que le prêtre Anselme rappelle, nous l'avons vu plus haut, à travers des propos qui dénoncent un type de comportement, celui de M. Clemence, tout en lui opposant un modèle, celui de la veuve Clemence (I, 1). Sous des apparences de légèreté, d'insouciance et d'esprit bon enfant, cette comédie se veut donc beaucoup plus sérieuse qu'elle n'en a l'air, et la dimension morale est bien présente, tout comme elle l'est pour l'ensemble de la production dramatique de notre chanoine.

En faisant cohabiter des personnages incarnant la vertu ou critiquant certains agissements avec des personnages malmenant la morale, ces pièces mettent ainsi en scène des types de comportements exacerbés par des passions, qu'elles soient amoureuses ou vénales, dont il faut pouvoir se préserver. La représentation de cet univers chaotique et corrompu – mais tout à fait vraisemblable –, est l'un des moyens choisis par nos dramaturges pour y parvenir.

Partageant les mêmes préoccupations et faisant le même constat quant à la corruption des mœurs, Lavardin, en 1578, ne rappelait-il pas, dès la page de titre de sa traduction de *La Celestine*, que cette « tragicomedie jadis Espagnole », qu'il a « purgee, et mise en meilleure forme », avait été « composee en reprehension des fols amoureux, lesquels vaincuz de leurs desordonnez appetis invoquent leurs amies, et en font un Dieu : aussi pour descouvrir les tromperies des maquerelles, et l'infidelité des meschans et traistres serviteurs »¹⁹⁰ ?

C'est cette même mise en garde que l'on pourrait lire à travers la pièce de Louis le Jars. Aussi, l'auteur de la *Lucelle* exploite-t-il également le comique et le tragique, notamment par le jeu sur l'ambivalence des personnages, pour donner à sa pièce une valeur morale que l'analyse qui suit va tenter de dégager.

La Lucelle ou l'enseignement par le rire mêlé de larmes

Dans cette pièce, qui propose trois amoureux, Lucelle et Le Baron de Saint-Amour, les deux premiers expriment leurs sentiments avec force et passion, s'opposant au comportement réservé et secret d'Ascagne, le troisième amoureux, qui les tait et fait preuve d'un plus grand contrôle de ses émotions. Ce n'est d'ailleurs certainement pas un hasard si, dans la didascalie initiale, Ascagne est présenté simplement comme « l'aimé de Lucelle ». Moins emporté par la

¹⁹⁰ Une fonction didactique et morale donc, que Lavardin explicitera dans son épître datée de 1578. Voir partie relative à l'étude des prologues (F. Rojas, *La Celestine fidèlement repurgée, et mise en meilleure forme par Jacques de Lavardin [...] Tragicomédie jadis Espagnole, composée en reprehension des fols amoureux, lesquels vaincuz de leurs desordonnez appetis invoquent leurs amies, et en font un Dieu : aussi pour descouvrir les tromperies des maquerelles, et l'infidelité des meschans et traistres serviteurs*. Vetula prava cauda Scorpionis. Plus la Courtizane de Joachim du Bellay, Paris, N. Bonfons, s.d.). Voir aussi, concernant cette mise en garde, la conclusion à notre partie relative aux meneurs de jeu et leurs auxiliaires.

fougue des sentiments amoureux qu'il maîtrise davantage que Lucelle et le Baron, il répond tout naturellement et courtoisement aux avances de la jeune fille passionnée. Amant plutôt passif, il ne fait preuve d'une certaine audace que lorsqu'il suggère à Lucelle, qui manque de s'évanouir à sa vue, de s'asseoir sur lui pour reprendre ses sens (III, 3) – Philippin, de sa cachette, en fait une lecture grivoise – ou, plus tard, à l'issue de ce rendez-vous d'amour, en vue de consommer le mariage qui vient d'avoir lieu – « Mais encor' faut-il penser de tout, et quand ce fera le plus secret de cest heureux mariage » (III, 3) –, trahissant une certaine limite du personnage, qui lui aussi ne résiste pas aux passions de la chair. C'est là encore un jeu de la part de l'auteur qui se plaît à montrer l'impatience d'un jeune homme si vertueux, à partir du moment où ses sens ont été mis en éveil au contact de la jeune femme. Lorsqu'il croit mourir et souhaite revoir une dernière fois Lucelle, c'est moins en vertu de la peine qu'il a de la quitter, que pour lui révéler sa véritable identité, preuve de l'authenticité du lien amoureux qui le lie à elle : « Mais je serois bien soulagé entre tant de miseres, et mesmes apres ma mort mes os en reposeroient plus mollement, si j'avois veu une fois ma Lucelle, pour luy dire chose qui ne luy apporteroit que tout contentement » (IV, 4). Car s'ils ont consommé le mariage, Ascagne regrette que Lucelle ne connaisse pas sa véritable identité¹⁹¹. Il accepte sa mort avec résignation, sans s'opposer à elle. Il n'est animé par aucun transport émotionnel qui risquerait de le faire sombrer dans l'amour passionné et irrationnel ou dans la colère et le désir de vengeance. Ce personnage, en apparence neutre, sans grande envergure, dont le caractère semble bien pâle à côté de celui de Lucelle, si vif, emporté et passionné, incarne pourtant un idéal de mesure dans la maîtrise des sentiments et réunit des qualités faisant de lui un autre Amadis¹⁹².

L'amour que Lucelle éprouve pour Ascagne est, en revanche, dans sa folie et son extrême intensité, à l'image de celui que le Baron éprouve pour celle qui le rejette : un amour égoïste et centré sur la possession de l'objet amoureux, quoiqu'il lui en coûte¹⁹³, dans le cas du Baron – pour qui la quête de Lucelle n'est en réalité entreprise que dans le but de satisfaire ses désirs charnels et de se sauver lui-même des blessures qu'Amour lui a causées, conscient, ainsi que le lui rappelait Bel-acueil, qu'« Amour est maistre des Dieux et des hommes [...] Et a ses traitz plus venimeux que la morsure du Scorpion, qui ne prend guarison que par celuy de qui il a esté endommagé »¹⁹⁴ (I, 1) –, et un amour tout aussi aveugle et inconscient chez Lucelle, qui toutefois reconnaît en Ascagne des qualités pour lesquelles la jeune fille est prête à tout. Bien qu'Ascagne ne soit pas « bien apparenté et riche », ce sont « les perfections, beautez, courtoisies et gentillesses » qu'il réunit qui lui ont « ravy la liberté » (I, 5). Aussi

¹⁹¹ En se connaissant sans se connaître, l'auteur joue encore sur un paradoxe. En effet, dans les Écritures, connaître l'autre c'est le connaître dans toute son intimité sexuelle.

¹⁹² Voir notre partie sur les modifications d'ordre culturel.

¹⁹³ « Doncq je te rendz graces trois et quatre fois Amour, de m'avoir donné pour maistresse et amie la plus belle et accomplie de tout Le Lyonnois. Qui me fait estimer mon heur plus grand que celuy du Troyen : d'autant que ma Nymphé est fille, m'asseurant bien de cueillir le doux fruit de sa virginité au paradis des nos aises et contentement, soit par mariage ou autrement », déclare-t-il à Bel-acueil (I, 1). Nous voyons ici les limites de l'amour du Baron.

¹⁹⁴ Augustin, dans *Les Neapolitaines*, déclare lui aussi : « celuy mesme qui a fait le mal peut donner la guerison » (IV, 2).

déclare-t-elle lui loin, en faisant écho aux *Dialogues et devis des damoiselles*¹⁹⁵ : « Vertu est la vraie source de Noblesse : puis qu'il a tant de perfections, je dis qu'il est noble » (I, 5). La quête de Lucelle est celle d'un idéal de valeurs incarnées par le jeune homme. À Ascagne, qui pressent le danger auxquels ils s'exposent si, en donnant libre cours à cette passion mal placée, du fait de sa condition sociale, le père de Lucelle venait à tout apprendre (« si Monsieur vostre père le sçavoit, il vous ayme tant qu'il ne me larroit porter ceste faute en paradis », III, 3), Lucelle répond : « Je vous prie ne m'alleguer telles raisons : car Amour n'a point de loy. Noblesse vient de vertu » (III, 3)¹⁹⁶.

Sans être tout à fait du même ordre, la quête de la rose du Baron est tout aussi passionnelle que celle de Lucelle. Les dangers qui guettent l'amoureux, et contre lesquels Bel-accueil met en garde le Baron, deviendront, par un effet de transposition, une réalité pour Lucelle. Plus nous avançons dans la pièce et plus la passion de la jeune fille fait écho à celle du Baron. Ce dernier permet en outre de renforcer et de préciser la peinture de l'intériorité de l'héroïne et d'accroître la représentation de la souffrance et les bouleversements émotionnels qu'elle est en train de vivre. Le Baron et Lucelle ne sont plus qu'un seul et même personnage : c'est l'amant du *Roman de la Rose* qui devra faire face à de nombreux obstacles avant de pouvoir jouir de la rose dont il est épris.

Ouvrons une parenthèse pour préciser que dans le cas du Baron, cette quête se solde par un échec. En précisant, dès la didascalie initiale, qu'Ascagne est « l'aimé de Lucelle », Louis le Jars donne la clef de lecture de ce renversement qui fait de Lucelle le chevalier qui part en quête de l'aimé, faisant ainsi une parodie du *Roman de la Rose*. Ascagne, amant passif, dans l'attente, est non seulement prisonnier de sa fausse identité, mais encore prisonnier dans la chambre de Cappony où Philippin l'enferme après que le jeune homme ait consommé son mariage avec Lucelle, à l'instar de Bel-accueil dans le *Roman de la Rose*, qui, lui, est enfermé dans une tour. Peut-on alors faire d'Ascagne et du Bel-accueil de la *Lucelle* un seul et même personnage, celui de la femme aimée¹⁹⁷ ? Cela reprendrait la thématique de l'androgynie tant reprochée à Henri III et qui scandalisera d'Aubigné¹⁹⁸.

Ici, le modèle d'Ascagne, futur roi de Pologne, réconcilie la figure du « damoiseau » aux bonnes manières et jouant du luth (« C'estoit le plus beau amadiseux qui fust au monde. Il jouoit bien du frain, fran, fran. C'estoit un damoiseau », IV, 4), avec celle du valeureux chevalier noble et vertueux qu'incarne Amadis. Avant d'être roi de France, Henri III, roi de Pologne (1573-1574), a été lui aussi salué pour ses prouesses militaires.

Remarquons, pour refermer cette parenthèse et en revenir à notre propos initial, que l'amour des protagonistes autorise un traitement à la fois comique et tragique de la part de

¹⁹⁵ « Je ne veux point aussi que nostre gentilhomme soit par trop pauvre [...] Je n'ay intention de mettre au rang des pauvres [...]. Ceux là tant s'en faut qu'ils soient pauvres, qu'il se peuvent dire riches, pourveu que leur vertu et faveur puisse durer » (*op. cit.*, pp. 139-140).

¹⁹⁶ *Idem.*

¹⁹⁷ Voir, à propos du Bel-Accueil du *Roman de la Rose*, M. Zink, « Bel-Accueil le travesti : du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris et Jean de Meun à *Lucidor* de Hugo von Hofmannsthal », in *Littérature*, n°47, 1982, pp. 31-40.

¹⁹⁸ « Chacun, dit-il, était en peine "s'il voyait un roi-femme ou bien un homme-reine" » (voir Livre II « Princes », in A. D'Aubigné, *Les Tragiques*, t. I, éd. nouvelle par C. Read, Paris, E. Flammarion, 1896, p. XXXIV).

l'auteur. Celui de Lucelle et du Baron apparaît par exemple comique en ce qu'il témoigne, ici encore, d'un certain renversement des valeurs. S'ils partent tous deux à l'aventure, ils n'ont pas les valeurs chevaleresques nécessaires à la réalisation de cette quête amoureuse. Ascagne, seul à les incarner, ne fait rien pour obtenir la femme aimée et brûle les étapes nécessaires à la connaissance de l'autre en succombant aux charmes de la femme aimée.

En revanche, d'après nous, l'aspect tragique de la pièce réside dans cette fureur, dans cet amour dévorant qui conduit jusqu'à la folie, jusqu'à la mort. Aussi, devant le corps qu'il croit mort de Lucelle, le Baron ne manquera-t-il pas de commenter :

Le Baron – Helas mon Bel-acueil, mon grand amy, tu me l'avois bien dict,
que les femmes estoient tromperesses, et qu'il failloit user de leur
amour comme du vin : Lequel moderément prins rend l'esprit
plus gay, nous rend plus gaillardz et dispostz : mais au contraire
si on en use trop abondamment, nous faict sortir hors de nous
mesmes, estre brutaux et stupides (IV, 6).

C'est là une prise de conscience, un regard lucide sur sa condition d'amoureux désormais prisonnier de cet amour impossible dont rien, sinon la mort, ne peut l'en libérer : « Tout ce que j'experimente maintenant en moy, pour ne me pouvoir plus deffendre contre luy, que par le dernier remede de toutes choses, qu'on appelle la mort » (IV, 6). C'est justement contre cette folie aveuglante de l'amour que la nouvelle XXII des *Histoires Tragiques* de Belleforest met en garde. Aussi, l'auteur commente-t-il, une fois l'histoire terminée :

Voyla la fin de la vie et des amours des deux Cesennois, que je mets devant
les yeux de la jeunesse, afin que regardant chascun à ce qu'il doit et peut, ne
tombe en tels et si loulds accessoires. Il me suffist que l'homme bien accort
contemple que l'Amour est une rage, à laquelle il fault pourvoir avec raison,
et en fuyant les occasions qui sans travail affoiblissent l'ame, et à la fin
menent le corps à mesme ruine, et qu'il fault attremper si sagement les
plaisirs desquels nous jouissons, que l'imprudence nous aveuglant, nous
facions plus de compte d'un plaisir qui passe aussi tost que le vent, que de
l'honneur qui dure à jamais, et du repos eternel de l'homme.¹⁹⁹

C'est aussi là que réside, à nos yeux, tout l'enjeu moral – si l'on se limite à l'univers amoureux dans lequel s'inscrivent les deux amants –, de la pièce de Louis le Jars. Si tout se finit bien, comédie oblige, il s'en est fallu de peu pour que nos deux amants subissent le même sort que Rhomeo et Juliette ou que Livio et Camille, protagonistes de deux des *Histoires Tragiques* de Bandello²⁰⁰. La *Lucelle*²⁰¹ enseigne alors jusqu'à quelle extrémité la passion peut pousser l'homme – et là, on garde le champ ouvert à tout type de passions, sans le restreindre

¹⁹⁹ M. Bandello, *Le second tome des Histoires tragiques, extraites de l'italien de Bandel, contenant encore dixhuit histoires traduites et enrichies outre l'invention de l'auteur par François de Belleforest...*, éd. Fr. de Belleforest, Paris, R. le Mangnier, 1566, p. 160.

²⁰⁰ Pour Rhomeo et Juliette, voir la troisième des six premières histoires traduites par Boaistuau (Paris, V. Sertenas, 1559) et, pour Livio et Camille, l'histoire XXII du *Second tome des Histoires tragiques* (vol. 2, Paris, R. le Magnier, 1566).

²⁰¹ C'est donc bien, pour reprendre que ce nous avons déjà dit dans notre partie relative à l'étude du titre, sur ce personnage de Lucelle que repose toute la dimension tragique et moralisante de la pièce. Par sa hâte, sa folie dévorante, ce feu qui la brûle et lui interdit toute mesure et toute maîtrise de soi, il lui manque toute les qualités de la constance pour être dans l'idéal qu'elle semblait chérir. Elle offre en cela le contrepoint de *La Constance* de Larivey et des valeurs prônées dans les *Dialogues et devis des damoiselles* d'Amboise.

à celui de la sphère amoureuse, puisque le père de Lucelle est victime de son amour-propre et place son honneur au-dessus de tout (c'est, en quelque sorte, la peur du qu'en dira-t-on qui le contraint, mais c'est aussi son autorité de père sur sa fille qui est remise en question), tout comme Philippin, personnage de l'exagération, de l'excès, est victime de sa passion pour la cuisine qui lui fait subir une "métamorphose" –, et donne un exemple des crimes auxquels elles peuvent le conduire. À ce point de cette analyse, on peut se demander alors, avec le Baron, si Lucelle aurait dû persévérer dans son amour pour Ascagne « ce vallet incogneu, esclave et estranger », ou bien si la fidélité, la constance et la loyauté du Baron auraient dû la faire fléchir :

Le Baron – Et d'ailleurs la faute de cette ingrante est de beaucoup plus grande que la sienne, qui par l'espace de deux ans a méprisé mon grief martire, mes sinceres affections et ma langueur. O ingratitude digne d'estre gravée sur l'autel de Mémoire, qui servira d'exemple à la postérité pour avoir esté punie selon l'esgallité de ton forfait, d'avoir reffuzé l'offrande de mon cueur tout languissant d'amours, pour accepter ce lourdaut de vallet. Ce n'est que la façon des femmes, qui ordinairement quittent un honneste poursuivant, discret et fidele, pour prendre quelque gros maraut (IV, 6).

Il nous semble intéressant de rapprocher de telles interrogations de celles soulevées par les poètes picards et provençaux des XII^e et XIII^e siècle au sein des assemblées des *Gieux sous l'Ormel* (Picardie) ou *Cour d'Amour* (Provence) dont parle Bernard de Fontenelle dans son *Histoire du theatre françois*²⁰². Après avoir rappelé la dette de la poésie italienne (représentée par Dante et Pétrarque) envers la poésie provençale des XII^e et XIII^e siècle – remarquant notamment que « le Ménestrel Rutebeuf, Hebert, et d'autres Auteurs aussi inconnus, et en apparence aussi méprisables, fussent les originaus des meilleurs Contes de Bocace » –, et souligné que ces poètes, encore auteurs de fabliaux moraux ou allégoriques²⁰³, « ont traité aussi des morceaux de l'Histoire de leur temps, et plus souvent des Histoires fabuleuses », Bernard de Fontenelle explique en effet que « la matière la plus commune, principalement pour les Poètes de qualité, c'est l'Amour ». Ainsi, et c'est ce qui a retenu ici notre attention, déclare-t-il :

Il étoit dans l'ordre qu'avec l'esprit poétique il se répandît en France un esprit de galanterie. Il y avoit en Provence la fameuse *Cour d'Amour*, et la Picardie rivale de la Provence, avoit aussi ses *Plaids et Gieux sous l'Ormel*. Ces *Gieux* et la *Cour d'Amour* étoient des Assemblées de Gentilshommes et de Dames qui s'exerçoient à la courtoisie et gentillesse, et décidoient avec de certaines formes et avec autorité les questions galantes qui étoient portées à leur Tribunal. Par exemple, on demandoit à *Nos-seigneurs et Dames de la Cour d'Amour*, ou de *Gieu sous l'Ormel*, lequel vaudroit mieux pour une Dame, ou un Amant qui est nice, ou un qui sçait plus du Siècle ? S'il y a plus

²⁰² B. de Fontenelle, « Vie de M. Corneille avec l'Histoire du theatre françois jusqu'à lui et Des Réflexions sur la Poétique », in *Œuvres de Monsieur de Fontenelle [...]*, vol. 3, Paris, Saillant, 1767, pp. 11-14.

²⁰³ « Fabliaux Moraux ou Allégoriques. Tel est le *Roman de la Rose*, dont les personnages sont, *Jalousie*, *Bel accueil*, *Faux semblant*, etc. Tel le *Tournoyement de l'Antechrist*, qui est un combat des vertus et des vices. Tel le *Roman* de Richart de l'Isle, où *Honte et Puterie* ont débat » (*ibid.*, p. 12).

d'honneur à conquérir celle qui aime, ou celle qui onc n'aima ? Si l'Amant se mariant à sa mie, perd l'envie qui souloit avoir de chanter ? Lequel la Dame devoit choisir, ou d'un voyage de son Amant à la Croisade contre Mainfroy, ou d'un mariage à autre qu'elle ? Lequel doit plus faire pour sa Dame ou celui qui a, ou celui qui espere ? Lequel vous aimeriés mieux, jouir votre Rival et vous, ou ni l'un ni l'autre ? Vous avés gagné une Dame que chacun gagne à son tour ; avés-vous perdu ou gagné ? Sur ces sortes de sujets l'on faisoit les chansons du *Jeu parti*, c'est-à-dire, qui contenoient les demandes et les réponses de part et d'autre [...] Nous avons encore le Recueil de ces Jugemens galans, ou du moins faits à leur imitation, sous le titre d'*Arresta Amorum*, il y a deux cens ans. L'Auteur est Martial d'Auvergne, Procureur au Parlement de Paris.²⁰⁴

La question que la *Lucelle* paraît soulever à travers les propos du Baron pourrait alors être formulée ainsi : lequel des deux amants la dame doit-elle choisir ? « un honneste poursuivant, discret et fidele », sous le masque duquel se cache un amant qui n'aime que lui, ou un « lourdaut de vallet », sous le masque duquel se cache un gentilhomme vertueux ? Si la réponse est apparemment aisée, la question mérite que l'on y accorde de l'importance, puisqu'elle contient une sorte de mise en garde contre la méconnaissance de l'autre, l'artifice et les apparences trompeuses.

Mais, comme nous l'avons vu, il s'avère que la pièce repose sur un autre paradoxe relatif cette fois aux Écritures et énoncé par Jésus dans la parabole du pharisien et du publicain (Évangile selon Luc, XVIII, 14) : « quiconque se hausse sera abaissé et quiconque s'abaisse sera haussé »²⁰⁵.

Notons enfin que la réaction d'Ascagne, face à la mort qu'il accueille de manière tout à fait soumise et vertueuse est exemplaire : sa maîtrise de soi, de ses émotions, est plus forte encore que celle dont il fait preuve en amour. Sa réaction face à son assassin qui lui tend la coupe de poison peut sembler invraisemblable et même risible – il serait facile d'y voir de la niaiserie, d'ailleurs, il est bien possible que là encore, Le Jars se plaise à jouer sur la corde sensible du tragique et du comique –, surtout lorsqu'il le remercie et témoigne d'une politesse déconcertante, mais, d'après nous, elle reflète un idéal, et participe du mouvement ascensionnel de l'être qui se détache du commun des mortels pour s'élever au rang des héros tragiques.

En montrant un parfait détachement de tout ce qui appartient au terrestre au moment de sa mort, Ascagne incarne les plus hautes valeurs de nombre de traditions profanes mais aussi du christianisme²⁰⁶. En effet, et comme nous le verrons dans *Le Fidelle*, l'auteur utilise une sorte de rébus subtil, mais pas du tout abscond, pour entraîner le lecteur/spectateur dans le cycle de la Passion. Ainsi, l'acceptation de la mort d'Ascagne produite par la coupe que lui tend le père de Lucelle nous plonge directement mais avec finesse dans le jardin de Gethsémani où Jésus accepte la coupe qu'aurait pu écarter le Père²⁰⁷. Et là, l'auteur, qui

²⁰⁴ *Ibid.*, pp. 11-12.

²⁰⁵ Voir note dans notre partie sur le comique de caractère.

²⁰⁶ Détachement du martyr face à la mort.

²⁰⁷ « Il s'avança un peu, tomba sur la face, et pria ; il dit : Mon Père, s'il est possible, que passe loin de moi cette coupe ! Cependant, non pas comme je veux, mais comme tu veux » (*Nouveau Testament*, Évangile selon Matthieu, XXVI, 39).

auparavant mentionnait le père de Lucelle par son nom « Cappony » dans les didascalies précédant cet épisode de la coupe, nous interpelle en le désignant comme « le père », et en l'associant à la coupe qui procure une mort acceptée. Soulignons encore qu'Ascagne est trahit par Philippin qui le livre au père de Lucelle.

L'autre allusion évidente au cycle de la Passion, et plus précisément à la Sainte Cène, se rencontre dès la scène 3 de l'acte I, à travers le fameux éloge de la cuisine par Philippin, dont nous avons déjà parlé, qui n'a pas été retenu par les éditions postérieures à 1576²⁰⁸. Par ces renvois au cycle de la Passion, la pièce vise à faire d'Ascagne, fils de Prince vertueux, une autre figure du juste souffrant résigné alors qu'il est conduit à la mort. À partir de là, il semble possible de rapprocher le réveil d'Ascagne de la résurrection du Christ. Une nouvelle vie devient alors possible pour les deux aimés que sont Ascagne et Lucelle qui à présent se connaissent, les masques étant tombés.

On pourrait se demander si la dimension comique de la pièce autorise à prendre réellement au sérieux son aspect tragique, et si, au contraire, elle ne le détruirait pas plutôt ? Est-ce vraiment pour en faire la parodie que Le Jars se plaît à mélanger les genres et les tons, ainsi que l'a laissé entendre la critique, notamment au sujet du tragique ?

D'après nous, ce mélange des genres qui distrait, trompe et joue sur les apparences, est au service du réel, de la vie – le monde n'étant jamais ou comique ou tragique –, mais aussi d'un discours sérieux beaucoup plus profond et moral qu'il n'en a l'air. En cherchant à toucher un public peut-être plus large, qui sentirait encore la nostalgie du *Roman de la Rose*, des pièces à énigmes, du roman courtois, qui serait en quête de hauts sentiments, de personnages à la psychologie complexe et muable, emportés par l'amour, mais également un public désireux de se distraire par les pitreries de *zanni*, par des situations cocasses, ou par un comique servi par la fantaisie verbale de l'auteur, ce savant mélange fonctionne tel un appât pour faire passer un message unique et édifiant. Il est donc difficile de croire que Le Jars ait voulu prendre de la distance avec un genre, en l'occurrence le tragique, qui aurait pu servir son projet. Il est cependant possible que cette bizarrerie, qui crée un pot-pourri tout aussi curieux et original que plaisant, participe de la volonté de l'auteur de parodier certains genres, les deux aspects n'étant pas forcément incompatibles.

À travers l'exploitation d'un mélange des genres, des tons et des styles, la *Lucelle* donne accès à sa dimension morale. Ainsi, à l'instar des pièces de Turnèbe, Amboise ou Larivey, celle-ci est, d'une part, déductible de la représentation du vice, du mal, qui paradoxalement mène à la moralité et, d'autre part, accessible par le comportement des personnages – quand bien même celui-ci pourrait être risible et/ou blâmable (c'est le cas de Bel-acueil)²⁰⁹, compassionnel, ou encore mener à la destruction de l'être, d'où le tragique –, ou par l'enseignement (proverbes, sentences, maximes, conseils) de “personnages-guides” qui constituent une autre voie d'accès au *docere*.

²⁰⁸ Voir notre partie sur les entremetteurs.

²⁰⁹ Rappelons par exemple que Bel-acueil n'applique par pour lui-même les enseignements qu'il prodigue au Baron qui lui reproche justement : « Il n'en faut donc point user à vostre dire » (I, 1).

Aussi, il serait regrettable de ne voir en la *Lucelle* rien d'autre qu'une pièce où l'aspect comique l'emporte sur le tragique, fermant les yeux sur une dimension beaucoup plus sérieuse et grave de l'œuvre. Le jeu sur le comique et sur le tragique, le mélange des tons et des styles, le paradoxe de la représentation du vice, du mal, qui enseigne, et la présence de "guides", sont autant de chemins qui mènent au *docere*, chemins que Larivey, Turnèbe ou Amboise ont, chacun à leur façon, mais tous dans la même volonté – celle de l'édification –, empruntés.

4.1.1.3. *Delectare et docere*

Rôle du comique

Si le rire ne sanctionne pas, nous pouvons alors nous interroger sur son rôle. Dans une France violentée par les conflits qui la déchirent, le rire produit par les situations, le langage et les mises en scènes de ces pièces s'apparente à un baume qui panse les plaies et permet d'oublier, l'espace d'un instant riche en émotions, la dure réalité. Le public peut ainsi purger sa souffrance, mise à distance par cet univers factice mais vraisemblable et facétieux, et se distraire en s'évadant d'un sombre quotidien.

Mais s'il est vrai que le comique peut servir d'exutoire pour fuir la cruelle réalité de cette fin de siècle, il s'avère également être un moyen efficace et agréable de la dénoncer. Le public bourgeois voit alors s'exhiber sur scène ses vices et ses défauts, tels l'avarice, la concupiscence, la frivolité, l'outrecuidance, le mensonge, etc., et les bourgeois comme les petites gens peuvent se reconnaître, les uns, dans des personnages au parler soigné, et les autres, dans ces valets au parler populaire, dans cette franchise, ce caractère bon enfant et souvent cette naïveté qui les caractérisent. Soit autant de personnages pouvant à eux seuls représenter la France du XVI^e siècle et ses turpitudes. Un comique qui fait rire pour ne pas faire pleurer peut-être, lorsque dehors les guerres et la famine font rage.

Ce rire devient alors la couleur volontairement marquée d'une toile complexe et finement garnie par un peintre qui guiderait ainsi le regard et imposerait au spectateur une lecture particulière de son œuvre. En ce sens, il peut être empreint d'une certaine dimension morale, même si celle-ci présente très vite des limites que l'immoralité franchit sans difficultés. De manière paradoxale, cette immoralité environnante permet l'accès à un enseignement supérieur, à la fois accessible et plaisant. Le rire fonctionnerait donc ici comme un hameçon qui, en captant l'attention du spectateur, l'amènerait progressivement et de manière inattendue au *docere* défendu par l'auteur, dont le discours et le style sont au service de ce projet.

La langue comique au service de la morale

L'emploi d'un langage frôlant le scabreux, qui apparaît de manière récurrente dans nombre de comédies de la Renaissance, devient presque normalisé dans le sens où il fait pleinement partie des ressorts employés par le comique pour susciter le rire du public, comme en témoigne surtout, chez Larivey, les premières pièces de 1579. Il convient néanmoins de préciser que, là où le lecteur moderne pourrait voir dans le choix de certaines paroles un peu

crues, d'images ou expressions grivoises une forme d'atteinte à la bienséance, à la dite morale tant défendue, à l'époque de notre chanoine ce type de langage ne choquait nullement les mentalités. Aussi, Madeleine Lazard remarque-t-elle que les suppressions de Larivey apportées à ses modèles italiens n'ont pas pour objet les gaillardises ou équivoques pouvant apparaître aujourd'hui plutôt légères et qui auraient été effectuées par souci de décence. En effet, les pièces de son théâtre en recèlent encore bon nombre dont certaines ont servi d'exemples à notre partie consacrée à la langue comique de son théâtre. Or il ne fait aucun doute, vu le soin apporté à chacune de ses traductions/adaptations, qu'il n'aurait pas hésité un instant à les retrancher, ni même n'en aurait rajouté, si elles avaient pu nuire à son projet. Le fait que les interventions de l'auteur se vérifient surtout pour les « plaisanteries de nature à rabaisser la dignité de l'auteur comique et la valeur littéraire et morale du genre qu'il travaillait à implanter en France »²¹⁰ prouve en définitive que Larivey concentrait son attention sur les qualités de cette nouvelle comédie régulière et montre qu'en son temps le franc-parler populaire n'avait rien de si indécent.

Que l'on ne s'offusque donc pas de cette forme d'expression, qui, encore une fois, semble plutôt servir la « morale philosophie » de l'auteur, à l'instar des sermons – réimprimés jusqu'au début du XVI^e siècle et encore cités par Henri Estienne en 1566²¹¹ –, qu'ont pu faire Olivier Maillard, Michel Menot, Jean Clérée ou Guillaume Pepin, dont ils se rapprochent de par leur tour grivois et cru. Qu'on en juge par ces trois extraits de *l'Histoire de la prostitution* de Pierre Dufour :

Les sermonnaires, et surtout ceux qui prêchaient dans le genre naïf ou trivial pour se mettre à la portée du vulgaire, nous offrent des témoignages incontestables de la perversité de leur siècle, et l'on peut, sans craindre de se tromper, accepter comme vrais la plupart des faits qu'ils retracent dans leurs discours. Olivier Maillard, Michel Menot, Jean Clérée, Guillaume Pepin et plusieurs autres prédicateurs fameux, qui ne se piquaient pas de faire de la rhétorique en chaire, avaient plus d'action et d'autorité sur leur auditoire composé de peuple et de petites gens, lorsqu'ils parlaient avec l'éloquence du cœur, du bon sens et de l'honnêteté, lorsqu'ils abordaient franchement la peinture des vices et des turpitudes, qu'ils voulaient flétrir. Ils étaient sans doute grossiers et souvent effrontés dans leurs expressions comme dans les exemples qu'ils choisissaient pour les placer sous les yeux de leurs auditeurs ; mais, en frappant fort, ils n'en frappaient pas moins juste et ils arrivaient certainement à des résultats très-respectables par des moyens qui ne l'étaient guère.²¹²

[...] On s'est beaucoup diverti de nos jours aux dépens de ces vieux sermonnaires, qui avaient de si bizarres procédés oratoires et qui débitaient une foule de coq-à-l'âne et de bouffonneries excentriques, qu'ils

²¹⁰ M. Lazard, « Le dessein de Larivey et son public », *op. cit.*, pp. 58-59.

²¹¹ [H. Estienne], *L'introduction au traité de la conformité des merveilles anciennes avec les modernes. Ou traité préparatif à l'Apologie pour Herodote [...]*, s.l.s.n., 1566. Notons que la page de titre de cet ouvrage contient un quatrain qui affiche la fonction à la fois divertissante et didactique du rire : « Tant d'actes merveilleux en cest œuvre lirez, / Que de nul autre apres esmerveillé serez. / Et pourrez vous sçavans du plaisir ici prendre, / Vous non sçavans pourrez en riant y apprendre ».

²¹² P. Dufour, *op. cit.*, p. 205.

accompagnait de la plus incroyable pantomime ; mais on n'a pas seulement pris garde à l'espèce de public qui venait écouter la parole, assez peu édifiante pour nous, de ces moines *prêcheurs*.

Ce public, parmi lequel le sexe féminin était sans doute en majorité, ne se recommandait pas par la décence de sa tenue, ni par la pureté de ses intentions. Ce n'étaient que femmes et filles, indécentement vêtues, faisant ce qu'on appelait « la chasse au regard, » agaçant les hommes, donnant des rendez-vous et s'y rendant aussitôt sans sortir de l'église, cherchant aventure, passant des contrats de galanterie ou *ventes d'amours* : « Celui qui mènerait son cheval à l'église pour le vendre, dit l'auteur d'un poème latin, manuscrit, intitulé *Matheolus bigamus*, ferait une action très-inconvenante, mais les femmes, qui sous prétexte de religion viennent à l'église pour s'y vendre elles-mêmes, ne sont-elles pas plus coupables ? Ne convertissent-elles pas la maison du Seigneur en un marché de Prostitution ? » Le même poète énumère toutes les églises et chapelles de Paris, où se tenait cette foire de Prostitution, et qui, par cela même, dit-il avec une candide impudence : Font à nos dames grand soulas !²¹³

[...] Olivier Maillard, dont la réputation était faite du temps de Louis XI, prêchait ordinairement à Saint Jean en Grève, et l'on doit supposer que la population impure des rues voisines se pressait en foule à ces sermons, qui ont souvent pour objet la luxure et la débauche de son temps (*hujus temporis*, dit-il à tout propos). Il appelle les gens et les choses par leurs noms ; il n'emploie les périphrases, que pour ajouter un trait de plus à ses peintures grossières ; il a l'air de ne pas songer à la sainteté du lieu où il prononce ses invectives contre les agents et les actes de la Prostitution ; il affecte même d'emprunter ses expressions au vocabulaire du vice qu'il flagelle ; mais, néanmoins, on ne saurait jamais l'accuser, malgré cette licence de termes et d'images, d'une immoralité qui n'est pas dans sa pensée. Il faut se rappeler, aussi, qu'en ce temps-là l'obscénité du langage n'était point la conséquence d'une vie obscène, et que, dans les sujets les plus graves, les plus sérieux, les plus dignes, l'emploi d'un mot libre ou d'une figure indécente ne semblait pas un outrage fait aux oreilles chastes et aux cœurs honnêtes.²¹⁴

Si nous n'avons pas pu pousser la recherche jusqu'aux dits sermons, sur lesquels il aurait été intéressant de se pencher afin d'apprécier cette forme d'expression qui apparemment pourrait aujourd'hui en choquer plus d'un, nous ne doutons pas que les libertés de langage de ce sermonnaire aient pu servir la visée morale et édifiante de chacun d'eux.

Ce n'est donc pas un hasard si, à l'instar de Maillard, Larivey a mis un soin tout particulier à la langue et au style dans lequel il traduisait ses modèles, une forme d'expression dans laquelle le public auquel ces pièces étaient destinées pouvait se reconnaître, s'y complaire, s'y divertir, mais aussi et surtout, à travers lequel l'auteur pouvait prétendre dispenser un enseignement sous le miel de l'amusement et de la grivoiserie.

Que morale et langage grivois soient compatibles, Troterel nous le prouve encore au début du XVII^e, à travers ses comédies facétieuses en vers, *Les Corrivaux* (Rouen, Raphaël du Petit Val, 1612) et *Gillette* (Rouen, David du Petit Val, 1620), dans lesquelles les obscénités,

²¹³ *Ibid.*, pp. 205-206.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 209.

qui vont bon train, sombrant même dans la scatologie, se mêlent, dans une fusion parfaite, au vice représenté. Si cet extrait des *Corrivaux*²¹⁵ se passe de commentaire,

Florette – A l'aide, mes amis ! venez, j'ay le cul mort ;
J'ay grand peur qu'il m'en ait depecé le ressort.
Bragard – Je suis empoisonné. Corbieu ! comme elle pette !
Il semble que ce soient de grands coups d'escopette.
Vertu-bieu ! laissez-moy, je vay me retirer.
Je pourrois bien icy devant vous expirer,
Par l'air d'une vapeur si forte et corrompue.
Fou ! Comme cela put ! Qu'au diable la tripue !

nous ne pouvons nous empêcher de souligner les limites grotesques de la versification qui, chez cet auteur, on en conviendra, n'a pas la même puissance que la prose de Le Jars, de Larivey, d'Amboise et de Turnèbe dans le rendu du réel.

Pourtant, l'auteur ne doute pas un instant que la représentation de tant de bassesse puisse mettre en œuvre un processus permettant d'accéder à une morale. Ainsi déclare-t-il, dans « l'Advertissement au lecteur » de ses *Corrivaux* :

Lecteur, sçaches que je n'ay pas composé ceste folastre comedie pour t'apprendre à suivre le vice, car il n'y a rien au monde que j'abhorre tant. Et te jure de bonne ame que je hay plus que la peste ceux qui le suivent. Le subject donc pour lequel je l'ay composée est à fin qu'en y voyant sa noirceur si bien depeinte, tu t'animes à suivre la vertu. Ainsi les anciens Romains faisoient yvrer leur serviteurs et esclaves devant leurs enfants, afin qu'en contemplant leurs vilaines actions, ils apprinssent à fuir la brutalle yvrognerie et les autres vices qui la suyvent.
Or pour conclusion, quelque chose qu'on die,
Suy toujours la vertu d'une ame fort hardie,
En detestant le vice ainsi que du poison,
Car il va dechassant l'usage de raison.²¹⁶

Ces mots auraient pu être ceux de notre Champenois, car, pour les deux dramaturges, la comédie a cette même fonction d'enseigner par la peinture du réel et des « vilaines actions » des hommes. En opposant l'impatience, la langueur, les longs discours des amants, à son esprit bestial et brut, Almerin, dont les propos n'ont certes rien d'édifiant, dénonce un type de comportement propre aux amoureux, mais il lui oppose un contre-modèle et une vision désenchantée et « matérielle » de l'amour qu'on devrait se garder d'imiter :

Considererez un peu ces benests d'amoureux.
Qu'ils sont impatiens et qu'ils sont langoureux !
Voyez que de raison leur ame est depour veue !
Je vous baise les mains, je vous baise la veue,
Je vous baise le cul, et s'en d'un peu plus bas.
O les bestes à cornes ! o qu'on ne m'y tient pas !
Pour moy, quand le desir mon engin viendra poindre
De m'aller vistement à quelqu'une conjoindre,
Sans tant de longs discours, qui sont de nul effet,

²¹⁵ Voir Troterel, Pierre, « Les Corrivaux. Comédie facétieuse » [Rouen, Raphaël du Petit Val, 1612], in *Ancien Théâtre François*, t. VIII, Paris, Jannet, 1856, p. 256.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 231.

Je sauteray dessus comme un chat au buffet
Auquel il a senty du laict ou du fromage.
Que diable sert cela ? Faut-il tant de langage,
Puis que l'amour n'est rien qu'un naturel desir ? (I, 3).

Alors si Troterel prétend faire œuvre morale avec de telles pièces dont les vers défient toute vraisemblance et bienséance, à plus forte raison Larivey, qui fait preuve d'une grande mesure dans les bas propos, peut sans problème prétendre atteindre ce but.

Quoiqu'il en soit, de telles répliques ne manquent pas d'interpeler et de nourrir la réflexion, de la même manière que le comportement des jeunes amoureux des pièces de nos quatre amis suscite des interrogations.

En effet, dans leurs pièces, où l'ardeur de la passion amoureuse mène très vite aux plaisirs de la chair, voire au viol, à l'adultère, à la (fausse-)mort, les amoureux, même vertueux, en brûlant les étapes, basculent dans le tragique. La *Lucelle* nous en offre un parfait exemple. La jeune femme, ignorant les conseils de la vieille Beatrice des *Dialogues et devis des damoiselles* d'Amboise, qui, nous l'avons dit, met en garde contre l'absence de retenue chez les jeunes – lesquels se donnent à l'être aimé sans prendre le temps nécessaire à une parfaite connaissance de l'autre –, se livre entièrement à Ascagne en ignorant tout de sa véritable identité. Bien que vertueux, le jeune homme succombe lui-aussi à l'appel de la chair. Cet amour non contenu et sans frein aurait emporté la jeune fille, et avec elle son époux jusque dans la tombe – tout comme Romeo et Juliette –, s'il n'y avait pas eu erreur quant au breuvage bu par les amants. Pour avoir brûlé les étapes, cette passion amoureuse aurait pu se finir en tragédie, mais, comédie oblige, les larmes cèdent la place à un rire libérateur et rédempteur. À la manière de carnaval qui, dans une sorte de *catharsis*, remet à l'endroit ce qui était à l'envers²¹⁷, le comique de ces pièces est ainsi – par un mouvement introspectif qui peut avoir lieu même au cours du spectacle ou de la lecture –, propédeutique à un retour à l'ordre qui toutefois ne se réalisera véritablement qu'au-delà de la représentation ou du texte lu.

Le rôle du comique, nous le voyons, semble être une réalité fuyante, presque indéfinissable à moins qu'elle ne soit simplement multiple. Chez les Italiens, cet instrument était suffisamment puissant pour dénoncer violemment et remettre en question l'église par exemple, comme nous l'avons vu pour Lorenzino de' Medici. Les propos tenus par les personnages donnaient naissance à un rire cynique, mesquin, derrière lequel se cachait clairement une violente satire. Larivey, tout comme Le Jars, Amboise ou Turnèbe, ne choisit pas ce type de rire. Il est difficile de dire quelle aurait été l'émotion idéale que l'auteur aurait souhaité susciter chez son spectateur. Toutefois, nous pouvons avancer que les suppressions et modifications apportées à son texte sont suffisantes pour prouver que notre chanoine n'avait nullement l'intention d'offrir une œuvre à valeur protestataire. Avec lui, c'est le réel d'une France prise dans son quotidien qui se dessine. C'est sur cette toile de fond que s'animent des personnages qui, par leurs actes, leurs pensées, renvoient au spectateur l'image du monde tel qu'il est, mais qui, par le rire suscité, l'inscrit dans un univers où presque tout semble permis et où, curieusement, le vraisemblable reprend ses droits, pour chercher à y glisser de

²¹⁷ Voir à ce sujet M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. A. Robel, Paris, Gallimard (« Bibliothèque des idées »), 1970.

l'édifiant. Certes, Larivey prône la valeur illustre de ses pièces, même quand celles-ci se présentent comme immorales, nous l'avons vu. Là n'est pas la question. Pourquoi utiliser le rire ? Pour dénoncer ? pour punir ? Est-ce pour montrer qu'au moment où, au sein même d'une intrigue complexe, les personnages, en proie à d'affreux états d'âme, doivent faire face au tragique de leur situation et surmonter maints obstacles avant de donner satisfaction à leurs désirs, au cœur même de cette tension qui risque sans cesse de faire basculer dans le pathétique, naît le rire qui rabaisse ces semi-héros tragiques au rang de simples créatures aux faiblesses exacerbées ? Si cette comédie divertit en représentant le mal, c'est par le vecteur d'un rire qui n'exclut pas les larmes que nos dramaturges cherchent à provoquer un retour aux bonnes mœurs. Nous pouvons alors parler d'un rire qui redresse.

En somme, s'il est difficile d'oser prétendre définir le rôle du comique dans les comédies du XVI^e siècle, nous admettons qu'il puisse servir à des fins plus ou moins diverses. Comique sympathique, qui égaie simplement des pièces légères et fraîches, comique comme exutoire, pour divertir un public en proie aux problèmes du quotidien, certes, mais aussi et surtout – et c'est là, croyons-nous tout ce qui fait son intérêt –, comique qui, à l'image de la vie, peut être mêlé aux larmes, cet aspect n'étant plus limité aux héros nobles de la tragédie et à même de remettre, de manière paradoxale, sur le chemin des bonnes mœurs, donnant accès à la « morale philosophie », comique, enfin, qui remet tout un chacun à sa place, grâce à un rire qui apparaît, d'une part, pour rappeler que les personnages qui le suscitent restent fictifs, et, d'autre part, pour montrer que quand bien même ils seraient réels, l'homme demeure un animal risible.

C'est donc avec une grande sincérité que Ronsard souligne, dans le quatrain liminaire de la *Lucelle* de Le Jars, combien

Si doctement [*sa*] muse assemble
Des deux Theatres le sçavoir,
[*Qu'il doit*] la couronne avoir
Du Tragique et Comique ensemble.

De même que ce n'est pas pour flatter son ami ou pour faire croire en la dignité de ce nouveau genre comique que Guillaume Le Breton écrivait ce second tercet du sonnet dédicatoire placé en tête du recueil des *Six premières comedies facecieuses* de Larivey (1579) :

Mais, gentil L'Arrivey, qui donnes aux François
Ce comique labeur que docte tu conçois,
Combien te devons-nous de bruict et de louanges ?

Ces grands auteurs croyaient fermement en la possibilité d'un théâtre à la fois récréatif et édifiant. Et ils n'étaient pas les seuls. De même que Boaistuau était animé « par cette conviction qu'il partagera avec bien d'autres conteurs : les mauvais exemples incitent à la vertu en inspirant l'horreur du vice »²¹⁸, de même Belleforest « avant de vouloir produire du

²¹⁸ Voir « Notice » aux *Histoires tragiques* de P. Boaistuau et Fr. de Belleforest, in *Théâtre de la cruauté*, op. cit., p. 41.

divertissement par l'effroi, cherche à servir l'instruction et la discipline de la jeunesse de son temps. Avec lui, le conteur prend d'abord clairement l'habit de prédicateur, puis peint longuement ce qu'il combat »²¹⁹. Comme les *Histoires Tragiques*, la comédie, chez nos auteurs, représente ce qu'elle combat tout en invitant, d'une certaine manière, à la connaissance de soi.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 43.

CONCLUSION

1. L'apport du modèle italien

1.1. Larivey adaptateur

C'est au contact de la *commedia erudita* italienne que Larivey a renouvelé et enrichi la comédie de nombreuses innovations permettant au théâtre français de « compenser ses difficultés et ses manques »¹. À partir du moment où ses sources italiennes ont été révélées, la critique, qui jusqu'alors faisait de lui un auteur original et fécond, a peine à lui reconnaître quelque mérite, ne voyant plus en lui qu'un simple mais habile traducteur, ou encore un vulgaire imitateur de dramaturges italiens du XVI^e siècle. La reprise de ces modèles donnait alors lieu à un travail d'emblée discrédité. Et pourtant, à bien y regarder, l'imitation s'impose au Champenois dès lors qu'il veut enrichir la comédie française et lui offrir tout ce que la *commedia erudita* a de meilleur. Par ailleurs, loin de signifier la reprise complaisante et servile d'un modèle de qualité, imiter les Italiens devient pour Larivey un vrai challenge, dans le sens où il se livre à un délicat travail d'adaptation à la réalité française du XVI^e siècle. Les transformations scrupuleuses du nom des personnages, des lieux, du contexte historique, politique et culturel nous prouvent à quel point il a été désireux de soumettre à ses lecteurs/spectateurs une comédie « sentant sa vérité », « vray miroüer » de la vie. La recherche d'un effet de réel justifie ainsi en partie les nombreux changements apportés à la version d'origine et les infidélités dans les traductions de Larivey.

Si certaines transformations correspondent à une volonté de francisation de l'œuvre et nous assure de son talent d'adaptation précis et réussi, d'autres, en revanche, touchent à l'intrigue, à l'organisation dramatique de l'action et tendent à mettre en évidence les talents avérés de dramaturge de notre Champenois. Le choix de la suppression de certains personnages italiens, la condensation ou l'amplification de certaines scènes, et les modifications d'ordre moral prouvent son sens de l'organisation dramatique, mais aussi sa capacité à juger ses sources, à prendre position par rapport à elles sans se limiter à la simple reprise. Ainsi, Larivey n'hésite-t-il jamais à effectuer les retouches qui lui semblent nécessaires, que ce soit du point de vue de la forme, du découpage, de l'agencement des scènes² – et ce, souvent dans un souci de vraisemblance –, ou bien du fond, du contenu de ses pièces, comme nous l'avons vu pour les aspects d'ordre moral. Il apparaît volontairement moins satirique, moins cynique et plus irénique que les Italiens qu'il reprend, même si parfois il ne renonce pas à émettre lui aussi quelques critiques. Se conduisant en homme mesuré, que

¹ Voir J. Balsamo, *Les Rencontres des Muses. Italianisme et anti-italianisme dans les lettres françaises de la fin du XVI^e siècle*, Genève-Paris, Slatkine, 1992, p. 263.

² Nous avons vu, par exemple, que Larivey respecte davantage le découpage en actes et en scènes suivant les entrées et sorties des personnages.

ce soit du point de vue de la morale ou du langage comique, Larivey ménage sans cesse son public « qui dut compter surtout des bourgeois cultivés, parlementaires, universitaires, parfois peut-être des courtisans »³. Lorsqu'il s'agit de faire la satire de l'église, d'en condamner ou d'en dénoncer certains travers, il garde souvent un maximum de discrétion. Dans une France ensanglantée par des luttes intestines, par les guerres de religions, les épidémies, soucieux d'apaisement, sa plume est sans violence. Si cet aspect explique d'un côté les précautions prises lorsqu'il adapte ses modèles italiens, parfois railleurs vis-à-vis de l'église, de l'autre, c'est le souci de donner à la comédie une certaine dignité qui le guide dans son travail d'adaptation et explique les divers choix opérés. Aussi, tous les efforts d'enrichissement et d'amplification des ressorts du genre comique attestent-ils de sa volonté de proposer une production dramaturgique inédite et originale.

1.2. Un projet partagé

Au XVI^e siècle, la comédie française fleurissante n'est pas très bien définie. Les ouvrages théoriques pouvant guider les dramaturges s'élaborent parallèlement aux créations comiques de ces derniers. Malgré cela, Larivey, qui ne procède pas par coup d'essai et sait, dès 1579, où il va, ajoute, retranche, modifie d'une main sûre selon l'esthétique qu'il veut lui donner, motivé par la volonté de diffuser un genre qui doit certes encore s'imposer, mais qu'il maîtrise déjà.

Si, comme nous l'avons vu, dans le cas des *Neapolitaines*, aucune source italienne n'est pour l'instant avérée, et que la *Lucelle* et *Les Contens*, loin d'être le fruit de la simple traduction ou de l'adaptation d'un modèle italien unique – du moins, à notre connaissance –, semblent avoir vu le jour suivant le principe de la *contaminatio* de plusieurs œuvres transalpines, ou, de manière plus générale au contact de la *commedia erudita*, nous relevons, pour l'ensemble des douze pièces étudiées, des constantes et des caractéristiques propres à ce genre en pleine maturation, mettant inévitablement ces auteurs en lien et prouvant qu'ils avaient une idée très précise de ce que devait être cette nouvelle comédie.

1.2.1. Comique d'intrigue

Celle-ci est donc redevable à la leçon italienne, tant pour la structure, l'organisation dramatique, avec une division en cinq actes, le respect de la règle des unités de temps et de lieu – hormis dans le cas de la *Lucelle* où l'auteur se permet quelques libertés –, que pour l'intrigue et le type de situations proposées qui, à coup de quiproquos, de sous-entendus, de *burle* en tout genre, d'apartés comiques, etc., en démêlent joyeusement les fils. Aussi, l'analyse de la manière dont nos auteurs tirent profit de cette comédie d'intrigue que leur offre l'Italie et qui leur permet de jouer sur toute une gamme d'effets propres à divertir et à produire

³ Voir à ce propos l'article de M. Lazard, dont nous tirons la citation (p. 59), « Le dessein de Larivey et son public », in *Pierre de Larivey (1541-1619), Champenois, chanoine, traducteur, auteur de comédies et astrologue*. Sous la direction d'Y. Bellenger, Paris, Klincksieck, 1993.

le rire a-t-elle permis de montrer combien l'intérêt porté au comique qui lui est inhérent était beaucoup plus marqué chez Larivey et chez Turnèbe que chez Le Jars ou d'Amboise. Dans *Les Contens* et les neuf pièces de Larivey, le divertissement provient en effet pour une bonne part de l'importance accordée à des situations plus complexes et à leur traitement, tandis que dans le cas des *Neapolitaines* ou de la *Lucelle*, qui délaissent par exemple déguisement, quiproquo ou *imbroglio*, habituellement développés par le comique de situation, sans être totalement exemptes de situations plaisantes, les ressorts du comique seront surtout d'un autre ordre. Nous y reviendrons.

Soulignons qu'en offrant un large éventail des possibilités combinées ou non de ce type de comique, de par l'abondante production proposée, Larivey se distingue particulièrement des autres dramaturges de son siècle.

1.2.2. Comique de gestes et représentation des pièces

L'univers comique des pièces analysées ne se résumant pas au divertissement suscité par les jeux de l'intrigue, nous notons dans une majorité d'entre elles – en l'occurrence la *Lucelle* de Le Jars et particulièrement l'ensemble des pièces de Larivey –, un intérêt certain, quoique mesuré, pour un type de comique issu du jeu corporel. Notre Champenois, rappelons-le, y faisait brièvement mais clairement allusion dans son prologue de *La Vefve*, lorsqu'il soulignait que l'intérêt de la pièce résidait, entre autres, dans « la variété des gestes et personnages y representez ».

Sans vouloir apparenter cette nouvelle comédie à la *commedia dell'arte*, dont le rire tient, pour une grande part, au jeu improvisé de l'acteur, aux pitreries des *zanni*, à une certaine vivacité et à un rythme donné par l'expression corporelle elle-même, nous avons vu que celle-ci n'est ni statique ni pure expression langagière. Le corps y a en effet sa place, et toutes les situations qui s'enchaînent sont soutenues par les déplacements des personnages sur scène, avec des va-et-vient constants dans un espace scénique conforme à la *scena comica* de Serlio (d'une maison à une autre, d'un lieu à un autre, entrées et sorties des personnages de leur logis ou arrivée impromptue d'un personnage d'un lieu autre que le lieu domestique), par leur comportement, dont le texte signale parfois les pleurs⁴, les bonds⁵ ou « singeries »⁶, les signes de croix (très nombreux dans les pièces de Larivey), les tremblements de froid⁷ ou de peur⁸, les variations d'intonations/modulation de la voix⁹, etc., voire même par des mises en scène telles que la simulation d'un combat¹⁰ ou d'un assaut¹¹, à l'origine d'effets comiques notables

⁴ Qu'ils soient sincères ou feints, à l'instar du *Fidelle* (V, 2), de *La Constance* (IV, 3), des *Escolliers* (IV, 2), *Les Jaloux* (IV, 4), *La Vefve* (II, 4).

⁵ Tels ceux du pédant Fidence dans *La Constance* (II, 4).

⁶ *Les Escolliers*, IV, 2.

⁷ Ceux du Lazare du *Morfondu*, qui tremblera tout au long d'une intrigue qui se développe au cours d'une froide nuit de janvier.

⁸ *Les Tromperies* (IV, 7) et (V, 1).

⁹ « Leonard - Il me semble que ce n'est point là la voix de Constant. / [...] / Alexandre - Je parle en femme afin qu'Emée ne me cognoisse » (*La Vefve*, III, 8).

¹⁰ *Le Morfondu*, II, 5 ; *Le Fidelle*, IV, 10.

¹¹ *Les Jaloux*, V, 6.

dans la *Lucelle* de Le Jars et présents de manière plus évidente à nos yeux dans les pièces de Larivey qui, dans un véritable *allegro vivace*, donne à cette nouvelle comédie tout son sel en la vivifiant.

Tout en étant d'ordre comique, ces indications livrent d'importantes informations ayant trait au domaine de la représentation amenant à supposer que, dans le cas d'une existence sur les planches, de telles œuvres devaient offrir un spectacle vivant et dynamique. Si les allusions à ces jeux scéniques, à ces déplacements, mouvements, actions des personnages, suggérées par les dialogues ou, dans le cas du *Fidelle*¹², par les didascalies, trahissent donc un comique de gestes, elles livrent également des indications susceptibles d'orienter une mise en scène. Fournies par le texte ou par les didascalies, notons que celles-ci ne se limitent pas à la gestuelle mais concernent aussi les accessoires, les costumes ou encore les effets de lumière (avec, dans le cas des scènes de nuit, le recours aux bougies comme source d'éclairage¹³), à l'instar du *Fidelle*, où les variations lumineuses sont au service de la dramatisation de l'intrigue. Ce genre d'information autorise un traitement comique lors de la représentation ; bien qu'issu du texte, ce type de comique s'épanouit plus dans le cadre de la représentation que dans celui du texte imprimé, lu ou prononcé. Tout en accentuant l'effet de vraisemblance d'une scène (mention d'objets, descriptions), et en lui donnant du rythme (gestuelle), ces éléments suggèrent ainsi la possibilité d'une mise en scène jouant sur le vêtement/déguisement d'un personnage, son apparence, voire même sa démarche. Il est ainsi aisé d'imaginer le personnage de Bonadventure, valet bossu de la *Lucelle*, évoluant sur la scène avec une démarche caractéristique de son handicap qui, allant de pair avec ses propos, peut provoquer un plaisir comique à chacune de ses apparitions.

De la même manière, l'accoutrement du Lazare du *Morfondu* – dont le « jupon » et la grande barbe « noire, pointue comme celle d'un vieil bouc » (II, 5), signes de sa « castration »¹⁴, devaient lui donner l'allure des *zanni* de la *commedia dell'arte* –, ajoute au comique du personnage.

La pièce des *Contens* trahit elle aussi le souci de l'auteur pour l'apparence de ses personnages, comme l'illustre la description physique de Rodomont faite par Thomas aux sergents : « Vous le reconnoistrez à ses grandes moustaches noires, retroussées en dent de sanglier, et à un grand abreuvoir à mouches qu'il a sur la jouë gauche. Et puis, il meîne ordinairement après luy un laquays habillé de verd et assez mal chaussé » (III, 1). Ce type d'indications, présentes de manière ponctuelle dans ces pièces, accentue de fait le potentiel comique des personnages tout en livrant des informations utiles à leur représentation.

Si aucun document ne permet d'attester que les comédies de nos quatre amis furent jouées de leur vivant, et que les dates de représentation données par Mouhy ne peuvent être prises au sérieux compte tenu des nombreuses erreurs que contient son *Abrégé de l'histoire du*

¹² Nous avons vu que cette traduction/adaptation du *Fedele* de Pasqualigo est la première pièce de notre corpus à accorder une place notable aux didascalies, adaptées du texte italien, ayant trait au jeu de l'acteur.

¹³ Dans le *Morfondu*, où l'action se déroule la nuit, l'indication d'une chandelle est donnée dès la première réplique de la pièce.

¹⁴ Dans les milieux ruraux, il est d'usage, encore de nos jours, d'« habiller » le bouc d'une pièce de cuir attachée sur le bas-ventre afin d'empêcher celui-ci de couvrir la chèvre. Le jupon du vieillard ne manque pas de rappeler le ridicule du bouc vêtu de cette sorte de pagne.

Théâtre français (1780), il y a cependant fort à parier qu'elles aient pu connaître les planches du XVI^e siècle, « ne fût-ce qu'en représentation privée »¹⁵.

Les vers de Guillaume Chasble Chartrain, qui signe l'un des sonnets liminaires de l'édition parisienne de 1581 de *L'Institution morale* du Seigneur Alexandre Piccolomini traduite par Larivey, en témoignent¹⁶.

N'écartant pas la possibilité d'une représentation des *Neapolitaines* d'Amboise, Jean Balsamo rappelle que l'on « mentionne une représentation d'une pièce que l'on attribue à Larivey, en 1585 au château de Pougny en Champagne, à l'occasion du baptême de Henri de Luxembourg. Or, en 1595, dans sa dédicace au même Luxembourg de sa version des *Divers discours* de Lorenzo Capelloni, Larivey ne fait pas mention d'une représentation d'une de ses pièces, il insiste au contraire sur le fait qu'il n'est pas connu du duc. Il n'est donc pas impossible que la pièce représentée en 1585 ait été la comédie des *Napolitaines*, dédiée précédemment à Luxembourg »¹⁷.

La première phrase sur laquelle s'ouvre la préface des *Neapolitaines* laisse en tout cas entendre que François d'Amboise est l'auteur de comédies qui ont connu les planches.

L'auteur ne se pensoit à rien moins qu'à mettre en lumière, Monseigneur, les comedies qu'il faisoit en la prime-vère de son adolescence, non plus que ses autres poesies, et se contentoit d'y avoir joué quelques heures perdues, et que sur le theatre elles avoient esté veües et receües avec un plaisir indicible, sans vouloir tant de fois hasarder son ouvrage aux divers jugemens des hommes, sachant bien que ce n'est pas trop discrettement faict de tenter, souvent sans propos, la fortune, et que telle fois un poëme recité ou une comédie représentée pourroit plaire aux spectateurs, voire emporter des applaudissemens, et ces mesmes oeuvres, redigez par escrit, leuz et releuz, déplairont aux doctes lecteurs, et offenceront leur censure sevére et equitable.

À en juger par ces propos, les difficultés rencontrées par une œuvre imprimée, autrefois bien reçue par des spectateurs, sont parfois telles que l'on comprendrait difficilement qu'un auteur aurait voulu « tenter [...] la fortune » en proposant aux presses une pièce qui n'aurait pas vu les chandelles de la rampe.

Insistant particulièrement sur les différences entre un texte lu et un texte récité, d'Amboise donne par ailleurs raison à la locution latine *verba volant, scripta manent* en ajoutant que :

Ce qui entre par une oreille sort legerement par l'autre, et ne laisse sinon une flaterie chatouilleuse, selon que la parolle est confite en miel ou en sucre. Au contraire, ce qui est proposé à lire, et plus meurement considéré, est mieux epuré en la fournaize, et demeure plus longuement entre le marteau et l'enclume de celuy qui en veut juger avec toute austerité.

¹⁵ M. J. Freeman au sujet des *Esprits*, « Introduction », in P. de Larivey, *Les Esprits*, éd. M. J. Freeman. Préface de M. Lazard, Genève, Droz, 1987, note 2, p. 2.

¹⁶ Voir biographie de Pierre de Larivey.

¹⁷ Voir Fr. d'Amboise « Les Napolitaines », éd. J. Balsamo, in *La Comédie à l'époque d'Henri III. Deuxième série. Vol. 8 (1580-1589)*, Florence, Olschki (« Théâtre français de la Renaissance »), 2017, p. 124.

S'il « demeure plus longuement entre le marteau et l'enclume de celui qui en veut juger avec toute austerité », le texte imprimé demeure également plus longuement et plus sûrement gravé dans les esprits. Aussi faudra-t-il se souvenir de ces paroles d'Amboise, lorsque nous reviendrons sur l'aspect moral des pièces de notre corpus, pour voir en le livre le véhicule par excellence pour la diffusion d'une pensée morale, un outil précieux pour l'édification, ce dont nos auteurs, et plus particulièrement leurs éditeurs, commanditaires de ces œuvres, avaient pleinement conscience.

Bien que la question de la représentation de ces pièces reste en suspens, il ne fait aucun doute que toutes se prêtent parfaitement à la scène¹⁸ et sont tout à fait jouables, comme le confirment encore les plus récentes mises en scène de certaines d'entre elles.

Ainsi, la *Lucelle* de Le Jars « fut, dans une mise en scène de Pierre Constant, créée par le Centre dramatique de La Courneuve, le 18 juillet 1975, au XXIX^e Festival d'Avignon, et elle a été représentée, au total, 86 fois en France et à l'étranger (Berlin, R. F. A., Barcelone) devant quelque 22 000 spectateurs »¹⁹.

Si *Les Esprits*, – qui, de toutes les pièces de Larivey, semblent avoir toujours bénéficié d'une certaine faveur –, « furent joués pour la dernière fois dans leur version originale à l'Odéon, le 11 mai 1893 »²⁰, et représentés au Festival d'Art Dramatique d'Angers en 1953, dans une adaptation d'Albert Camus²¹, les diverses représentations du *Morfondu* par la compagnie « Les Comédiens du Tertre »²², dans une adaptation et mise en scène par Régis Henry, attestent du succès qu'a pu remporter de nos jours cette autre pièce du recueil de 1579 ; de même, la représentation du *Fidelle*, en 1990, au Théâtre National de Chaillot à Paris, dans une mise en scène de Jean-Marie Villégier, démontre que, malgré ses apparentes longueurs, cette comédie illustrant le recueil de 1611 est digne de délecter un public moderne.

Bien que l'on ne sache pas avec certitude si la pièce de Turnèbe a été composée pour répondre à un simple besoin de divertissement – « en s'esbatant » –, ou bien si l'auteur visait la scène et/ou le monde de l'édition, l'un n'excluant pas l'autre, Robert Aulotte remarque que « certaines indications du texte laissent entendre que Turnèbe, même s'il ne s'est, en un temps de Carnaval, proposé que son propre divertissement et celui de ses amis, a pu, quand même, songer à la représentation de sa comédie. [...] Même si la pièce n'a pas été jouée au XVI^e siècle, ce qui reste vraisemblable à nos yeux – elle est assurément jouable, puisqu'elle fut jouée, – en version remaniée – à l'Odéon, en 1893. Et jouable, encore de nos jours (c'était,

¹⁸ I. Caiazza le prouve bien dans son *Introduzione all'opera di Luigi Alvisi Pasqualigo*, pp. 62-69 [à paraître].

¹⁹ Voir R. Aulotte, *La comédie française de la Renaissance et son chef-d'œuvre « Les Contens » d'Odet de Turnèbe*, Paris, C.D.U.-Sedes, 1984, p. 45). Voir également R. Aulotte, « La Lucelle de Louis Le Jars », in *Mélanges d'histoire littéraire (XVI^e-XVII^e siècle) offerts à Raymond Lebègue par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, Nizet, 1969, pp. 97-106).

²⁰ Voir P. de Larivey, *Les Esprits*, éd. M. J. Freeman. Préface de M. Lazard, Genève, Droz, 1987, note 2, p. 2. Cette représentation est précédée de la conférence de René Doumic que la Revue des Cours et Conférences a reproduite le 27 novembre 1893. Voir L. Morin (*Les Trois Pierre de Larivey, biographie et bibliographie*, Troyes, J.-L. Platon, 1937, p. 80), qui déclare qu'à son époque encore, cette pièce faisait discrètement parler d'elle.

²¹ Voir P. de Larivey, *Les Esprits*, comédie : adaptation en trois actes par Albert Camus, Paris, Gallimard, 1953.

²² La pièce a été jouée avec succès au Théâtre de La Madeleine de Troyes (8 février 2011), et dans nombre de communes de l'Aube, notamment Saint Lyé (26 février 2011) et Piney (20 novembre 2011).

selon Raymond Lebègue, l'opinion des directeurs de deux troupes théâtrales qui, il y a quelque vingt ans, songeaient à donner une adaptation des *Contens*), à condition, pensons-nous, d'en réduire un peu la longueur »²³. Les diverses représentations modernes de ces pièces prouvent que celles-ci ont traversé les siècles sans ride.

Que l'ensemble de ces pièces ait donc connu ou non la scène, cela n'a en tout cas pas nuit à leur succès : on en jugera, dans le cas de Larivey, par les diverses éditions de son premier recueil de 1579 qui prouvent qu'elles avaient été lues et appréciées²⁴.

Mais refermons cette parenthèse relative à la question de la représentation, ouverte à l'occasion de l'évocation du comique de gestes, pour revenir sur les autres ressorts du comique de ces pièces.

1.2.3. Comique de langage

Il faudra en effet encore mentionner, parmi eux, un certain nombre d'artifices ayant trait à une manipulation du langage. Jeux de mots, jeux sur les assonances ou les métaphores, expressions imagées à double sens, engendrant parfois des quiproquos, qui donnent lieu à des situations ridicules et/ou plaisantes où la compréhension du langage est mise à mal, jeux sur le mélange des langues ou des registres, remarques ironiques ou hostiles et commentaires moqueurs qui, dits en apartés, à haute voix ou *in absentia* et rectifiés ou pas, rendent le spectateur complice, sont autant de moyens auxquels nos quatre amis ont recours dans leurs comédies pour produire le rire. À travers des jeux de mots, des images, des sous-entendus piquants, Larivey donne toutefois plus de place que ces amis à un langage qui peut paraître vulgaire, trivial, et frôle parfois l'obscénité, mais qui néanmoins rend compte d'une réalité et trahit le souci de notre auteur de donner également la parole à une catégorie sociale plus populaire. Observons qu'il s'agit peut-être là de l'une des raisons pour lesquelles la critique a souvent préféré l'élégance du style et du ton, ou encore la langue polie et décente des *Neapolitaines* et des *Contens* qui, cependant, n'évacuent pas complètement les grivoiseries.

Si, dans le cas de Larivey, ces procédés apparaissent déjà dans les pièces italiennes qu'il traduit et adapte, nous soulignerons le soin avec lequel il les reproduit, parvenant presque toujours à trouver un heureux équivalent en français, ou même à surpasser son modèle.

1.2.4. Des personnages caractérisés

Une autre voie permettant l'accès au rire, commune à nos quatre auteurs, est l'intérêt accordé aux personnages, qui, dans le cas de notre chanoine, lui permet d'enrichir la scène française avec l'introduction de nouveaux caractères, comme celui du pédant, ou de types déjà présents mais peu développés par la comédie en France, tels le soldat fanfaron, le *ragazzo* ou l'entremetteuse-sorcière. Le traitement nouveau de ces figures, et, de manière générale, le soin apporté à la peinture des caractères – lesquels gagnent parfois en teneur au fil des pièces –, va être lui aussi aux sources d'un comique certain, plus varié et même nuancé, qui, par la

²³ Voir R. Aulotte, *La comédie française...*, op. cit., p. 65.

²⁴ Voir, par exemple, les différentes éditions des pièces de 1579 de l'annexe n. 1, p.498.

recherche de la vraisemblance des personnages, tend à les éloigner de la caricature. Ils se distinguent à travers par la sensibilité ou la civilité qu'on peut leur reconnaître, comme en témoignent le Dieghos d'Amboise, matamore aux bonnes manières, le Rodomont de Turnèbe, qui fait preuve d'éducation et de sociabilité, ou la Dorothee des *Tromperies*, dont les paroles aux accents pathétiques nous montrent combien elle a besoin d'être aimée. On pourrait même voir dans ces matamores en mal d'aimer, mettant en avant une virilité souvent exacerbée, la nostalgie d'une époque révolue : celle de la noblesse d'épée marquée par la fin des vrais tournois après la mort d'Henri II et désorientée par des pratiques de cour qu'ils ne comprennent pas toujours. D'où les références aux romans de chevalerie dans leurs propos. Cette approche des caractères, plutôt nouvelle pour ce genre, révèle un intérêt pour des thèmes romanesques et lyriques et renforce l'effet de réel de chacune des pièces de nos auteurs.

Chez Amboise, cette veine de romanesque, cet intérêt accru pour les genres narratifs se traduit notamment par le recours à la nouvelle, en guise de présentation sommaire de sa pièce, dont l'agrément « réside dans la combinaison de romanesque et de réel, dans la représentation de tempéraments nationaux et amoureux, dans l'analyse et le commentaire des comportements par l'auteur, dans la mise en œuvre d'un beau style bas, fondé sur l'ironie et animé de locutions proverbiales »²⁵. Or Jean Balsamo précise qu'« À bien des égards, reposant sur l'amplification de la nouvelle, la comédie se révèle plus précise que celle-ci, mettant en évidence d'autres éléments de caractérisation »²⁶. Les deux genres se complètent en quelque sorte, ou du moins permettent une lecture différente et originale d'un seul et même fait. Cette ouverture aux autres genres se rencontre également dans les pièces de Le Jars, Larivey et Turnèbe. Nous y reviendrons plus loin.

L'usage récurrent du monologue chez Amboise – dont la pièce, qui délaisse quelque peu les ressorts comiques traditionnels de cette comédie érudite, notamment le déguisement, s'intéresse particulièrement aux habiles manipulations psychologiques ou langagières des personnages, à leurs mises en scènes ou à leurs mensonges dont justement rendent compte les monologues²⁷ –, ou encore le travail d'adaptation de Larivey sur l'avare de l'*Aridosia*, pour ne citer que lui, témoignent de l'importance accordée à l'intériorité des personnages et prouvent, une fois de plus, dans le cas de notre chanoine, des libertés que celui-ci s'octroie vis-à-vis du modèle italien. Cet aspect était déjà bien développé chez Le Jars, qui s'en sert non seulement à des fins comiques ou dramatiques, mais aussi, grâce à l'effet de vraisemblance obtenu, pour

²⁵ Voir Fr. d'Amboise, « Les Napolitaines », éd. J. Balsamo, in *La Comédie à l'époque d'Henri III (1580-1589)*, *op. cit.*, p. 128.

²⁶ *Ibid.*, p. 133.

²⁷ Sur les quatorze personnages de la pièce, seuls Angélique et Dieghos ne s'exprimeront pas en monologue. J. Balsamo note que « Les personnages secondaires correspondent à des types, ils assument surtout des fonctions dramatiques, servant à la fois d'intermédiaires entre les personnages principaux et d'informateurs, plus qu'ils ne portent un comique spécifique à leur état. Les personnages principaux eux-mêmes sont précisés en caractères : l'Espagnol transformé en matamore, Augustin, en amoureux pétrarquiste « toujours triste et pensif ». Mais cette caractérisation n'est jamais caricaturale : le matamore reste un gentilhomme de bonnes manières, sachant parler, aimer et se conduire sans être absolument ridicule » (voir Fr. d'Amboise, « Les Napolitaines » éd. J. Balsamo, in *La Comédie à l'époque d'Henri III (1580-1589)*, *op. cit.*, p. 134).

permettre au spectateur de s'identifier aux personnages représentés.

2. Émancipation de la comédie : une autonomie affirmée

Au-delà des caractéristiques propres à la *commedia erudita* – et, derrière elle, de la comédie antique, dont ces pièces se veulent les dignes héritières –, à partir de laquelle nos auteurs vont renouveler la comédie française en proposant un type de comique bien précis, notre étude a ainsi mis en évidence la manière dont toutes ces œuvres revendiquent ou, du moins, affichent une parfaite autonomie en s'émancipant du modèle italien.

2.1. Naturalisation et effet de réel

Cette émancipation se manifeste d'abord par la naturalisation des pièces. Évidente dans le cas de Larivey, de par la possibilité de confronter ses pièces à leur modèle, elle n'est pas moins certaine dans la *Lucelle*, *Les Neapolitaines* ou *Les Contens*, qui, toutes trois, trahissent les efforts – plus ou moins manifestes dans le cas de la *Lucelle* –, de leur auteur pour donner l'illusion d'un décor et d'un contexte bien français. Des lieux aux références culturelles en passant par le nom des personnages ou par le contexte politique, tout est là dans les pièces de nos quatre amis pour nous plonger dans la France de leur époque. Soulignons qu'au-delà du souci de vraisemblance, toutes ces indications sont encore une autre manière de célébrer la France à travers ses collèges, ses universités, sa littérature, ses vins, ses plats, etc., sans oublier les us et coutumes et autres proverbes, sentences et maximes bien implantés dans le patrimoine français. Au final, l'effet de réel est saisissant, et nous avons l'impression de partager une vraie tranche de vie de ce milieu mi-bourgeois.

2.2. Intertextualité

Outre ce type d'indications, ces pièces présentent encore un certain nombre de références et d'allusions littéraires qui, en renvoyant à d'autres œuvres du patrimoine français, mettent « en œuvre un riche intertexte, jouant de façon voulue d'une forme de connivence lettrée avec son premier lecteur », ainsi que le souligne Jean Balsamo au sujet des *Neapolitaines*²⁸. Cette intertextualité se vérifie ne serait-ce qu'à travers le choix du nom des personnages, faisant écho à d'autres œuvres littéraires françaises, voire même à des personnalités réelles et contemporaines à nos auteurs, tel le banquier Cappony de la *Lucelle* de Le Jars.

Avec des personnages comme Alix, Françoise, Geneviefve ou Thomas, Turnèbe mêle habilement et subtilement références littéraires et allusions au réel, au fait divers. L'Alix des *Contens* est, comme l'Alix de l'*Eugène* de Jodelle, une épouse infidèle dont le mari loue la vertu. La vieille entremetteuse Françoise des *Contens* – nom déjà porté par la fille de Symeon dans *Le Laquais* de Larivey –, est aussi une femme aux mœurs dissolues dans l'*Enfer de mère*

²⁸ *Ibid.*, p. 136.

*Cardine*²⁹, poème satirique de l'époque, où figurent encore les noms de Gillette, Genevieve, Thomas, Margherite, Barbe, Camille.

L'écolier Eugène des *Escolliers* de Larivey évoque encore immanquablement l'œuvre éponyme de Jodelle. Nous ne rappellerons pas l'ensemble des noms illustrant ces liens, d'autant qu'il n'y en a pas moins de dix-huit qui reviennent au moins une fois dans l'une des douze pièces étudiées. L'attribution du nom des personnages est donc moins innocente que ce que l'on pourrait penser.

Au-delà de cet aspect, ces pièces renferment un nombre non négligeable de références plus ou moins explicites à d'autres genres littéraires – tels que le roman de chevalerie, le roman courtois, la pastorale, la nouvelle, la poésie, le sermon joyeux, la farce, les mystères, le poème satirique, la chanson populaire, les histoires tragiques –, ou aux auteurs ayant contribué à faire la grandeur de la littérature française, à l'instar de Rabelais, Ronsard, Belleau, Desportes, Baïf, Du Bellay, Du Fail, Des Perriers, Marguerite de Navarre, Boaistuau, Belleforest, etc. Ces comédies s'établissent donc sur un socle très riche du patrimoine littéraire français.

Par ailleurs, il semblerait que nos quatre amis se soient amusés à disséminer dans leurs œuvres nombre de petits clins d'œil qui rendent compte, outre de leurs affinités intellectuelles et des liens qu'on leur connaît, d'une véritable connivence d'esprit et d'une franche camaraderie. Nous avons vu, par exemple, que dans *Les Neapolitaines*, l'évocation de la pièce jouée par les Jaloux intitulée *La finta mode [morte] di Lucilla* est une allusion à peine voilée à la *Lucelle* de Le Jars. Or la compagnie des Jaloux, à laquelle renvoie également la comédie des *Contens* de Turnèbe, donne son nom au titre de l'une des pièces de 1579 de Larivey.

La devise de Guillaume Le Breton, « *Mas honra que vida* », par laquelle celui-ci signe notamment l'un des sonnets liminaires de son *Adonis* (1579), l'un de ceux de l'édition de 1579 des *Six premières comédies* de Larivey et de la traduction de Larivey de l'*Institution morale* de Piccolomini (Paris, L'Angelier, 1581), est reprise par le Dieghos des *Neapolitaines*³⁰.

Le « cheval de Pacolet [...] », mentionné par le Gaster des *Neapolitaines* qui, d'après Ronsard, « dedans l'air s'en-voloit tout seulet »³¹, n'est pas sans rappeler le cheval d'Espagne que Cappony demande à Philippin de lui apporter pour s'enfuir haut et loin dans *La Lucelle* (V, 3).

Que dire d'Augustin-d'Amboise, amoureux d'Angélique, soi-disant veuve dans *Les Neapolitaines*, et le personnage du nom d'Ambroise dans *La Vefve* de Larivey, amoureux lui-aussi d'une soi-disant veuve, cette fois nommée Clémence, dont l'amusant parallélisme n'est

²⁹ Voir [F. de Birague], *L'Enfer de la mere Cardine*, s.l.s.n., 1597.

³⁰ Peut-être, comme le souligne J. Balsamo, la pièce évoquerait-elle ainsi « par allusion, Le Breton-don Diego, comme un jeu d'étudiants qui aurait pu se prolonger jusque dans la comédie qui les réunirait ». Voir Fr. d'Amboise, *Les Napolitaines*, éd. J. Balsamo, in *La Comédie à l'époque d'Henri III (1580-1589)*, op. cit., p. 136. Voir également, au sujet du riche intertexte des *Neapolitaines*, *ibid.*, pp. 136-38.

³¹ Voir le poème « L'Ombre du cheval » de Ronsard, dont J. Balsamo reproduit un extrait en soulignant que l'expression « cheval de Pacolet » des *Neapolitaines*, qui « remonte aux anciens romans de chevaleries, [...] avait été transmise par Rabelais et éclairée par Ronsard » (voir *ibid.*, p. 137).

certainement pas fortuit, ou encore de la jeune fille violée qui, dans *Les Neapolitaines* comme dans *Le Fidelle*, a pour nom Virginie ?

De même, les personnages paraissent prolonger leur existence d'une pièce à l'autre, d'un auteur à l'autre, telle l'Alix des *Contens*, ou l'Augustin des *Neapolitaines*, la première pouvant aisément être une comparse avec laquelle la Lisette des *Escolliers* s'en va traîner « parée comme une espousée » (II, 1), à l'instar de la Dorothée des *Tromperies* (I, 3), et, le second, l'ami de la Renée des *Jaloux* chez qui cette dernière va souper et où Gotard sait qu'ils « font leurs Rois » (III, 2).

L'allusion à la légende polonaise de Popiel, dont le Philippin de la *Lucelle* relate la mort, dévoré par les rats, se retrouve dans l'un des préambules ou avant-jeu de l'invention de d'Amboise, que celui-ci avait pour habitude d'insérer avant chaque harangue de sa traduction des *Sermoni funebri dei vari authori della morte dei diversi animali* d'Ortensio Lando, légende « qu'il avait connu en Pologne et dont il avait déjà fait le sujet d'une de ses poésies »³². Cette liste n'est pas exhaustive, et nous sommes convaincus qu'une recherche attentive en révélerait d'autres.

Si les clins d'œil rendent compte de la connivence entre les auteurs, le riche intertexte, tout à l'honneur du patrimoine littéraire français, a également pour fonction d'établir ces pièces sur le génie des grandes œuvres de la langue française. Cette affirmation ne pose d'ailleurs aucun problème en ce qui concerne les nombreuses évocations à la Pologne dans l'œuvre de Le Jars, car, comme nous l'avons vu, celles-ci renvoient à un contexte historique propre à valoriser Henri III et la France.

Remarquons que le choix de Larivey se porte sur des pièces italiennes pouvant facilement être transposées dans la réalité française et entrant parfaitement en résonance avec le socle culturel français. Les allusions aux romans de chevalerie, tel l'*Orlando Furioso*, au *locus amoenus*, au pétrarquisme, etc., surgissent çà et là dans ces comédies sans que cela ne représente un obstacle à contourner pour l'auteur, d'autant plus que celles-ci s'inspirent du patrimoine littéraire français. Quant à l'*Amadis de Gaule*, « dans le modèle brillant d'Amadis traduit par Herberay, le public ne lisait plus une œuvre espagnole »³³ tant elle paraissait une création originale. Ainsi, la traduction ne pose aucun problème et peut même renchérir sur les métaphores guerrières et navales de ses modèles, puisqu'elles sont un lieu commun des comédies de l'époque en Italie comme en France. Pour notre groupe d'amis, l'imitation se légitime d'autant plus qu'elle apparaît comme le juste retour des choses, et non plus comme un pillage, les Italiens s'étant eux-mêmes inspirés du génie de la France. *La Lucelle*, qui trahit un mélange des genres et des registres stylistiques assez singulier, pouvant être perçu comme confusionnel, témoigne – outre d'un esprit d'ouverture et de créativité commun à nos quatre auteurs –, de la richesse et de la vitalité de ce patrimoine français. Pour si redevables qu'ils soient envers l'Italie, nos auteurs ne trahissent donc nullement leurs origines et parviennent au contraire à leur être fidèles en se réappropriant un héritage dont les Italiens avaient su tirer profit.

³² D. Ughetti, *François d'Amboise (1550-1619)*, Rome, Bulzoni, 1974, p. 204.

³³ J. Balsamo, *Les Rencontres des Muses*, op. cit., p. 158.

2.3. Le travail sur la langue

C'est toutefois à travers l'analyse de la langue comique de ces dramaturges que nous avons pu mesurer l'importance et l'originalité de leur nouvelle prose qui, tout en s'inspirant de l'italien, en bénéficiant de son apport, s'en éloigne largement et se personnalise. Nos auteurs sont mus par la volonté de créer une langue vivifiée, originale et policée, qui sonne juste, prouvant que même en ce qui concerne l'expression, la langue, nos quatre amis se rejoignent et sont à l'unisson. Le choix de la prose, qui constitue l'une des grandes nouveautés de cette comédie érudite, se révèle aussi audacieux que justifié, comme le prouve leurs pièces liminaires, préfaces, prologues et avant-jeux.

Pour Robert Aulotte, le plus grand mérite de Larivey réside, « à coup sûr, [...] dans la création, en prose savoureuse, d'un langage parlé comique, capable véritablement d'atteindre ce large public, sans lequel la comédie n'est pas viable. Dans cette maîtrise du langage, à l'effet théâtral efficace, il dépasse de loin tous les auteurs de comédies précédents. Et il annonce le Turnèbe des *Contens*, le seul, avec lui, croyons-nous, à pouvoir, de nos jours encore, risquer d'affronter avec succès la toujours périlleuse épreuve de la scène »³⁴. Le chef-d'œuvre de Turnèbe, comme d'ailleurs celui d'Amboise, est au bénéfice de la leçon de Larivey.

Bien qu'il ait une dette certaine envers les pièces italiennes adaptées, Larivey se permet de broder sur ses modèles, les retouche et les remanie à sa façon, créant ainsi un nouveau genre qui se caractérise principalement par une langue et un style sans pareil, conformément à son programme et à l'élan nouveau qu'il veut donner à la comédie, genre enrichi, plus étoffé, pétri de la bonne vieille farce populaire qu'il voudrait propulser vers les étoiles. Comme l'a dit Eugène Lintilhac, le fort de son originalité réside dans « une verve inventive dans les mots et les tours d'une saveur toute française, et à son adresse discrète dans l'art difficile de surenchérir sur l'esprit de son modèle, en s'aidant de celui de la farce nationale. Il ne prend guère que cette dernière liberté avec son texte, [...] mais avec une verve toujours heureuse »³⁵. C'est bien à travers cette langue pleine de vigueur, coulante, expressive, abondante en mots et en tours, que Larivey innove sensiblement en introduisant le style familier en prose dans la comédie. Rappelons qu'il s'agit là d'un projet tout à fait conscient de sa part. Il savait très bien où il allait en agissant de la sorte. Madeleine Lazard célèbre elle aussi ce nouvel art de la parole comique et l'originalité de notre auteur quant à sa créativité, déclarant que « c'est précisément par la verve inventive dans les tours et les mots de la langue familière, par le goût de la métaphore expressive, de l'image réaliste, du jeu verbal, par son art aussi de surenchérir sur l'intention du modèle que Larivey montre le plus d'infidélité envers les originaux qu'il suit d'ordinaire phrase à phrase et même mot à mot »³⁶. Elle met en

³⁴ R. Aulotte, *op. cit.*, p. 25.

³⁵ E. Lintilhac, *Histoire Générale du théâtre en France II – La Comédie : Moyen Age et Renaissance*, Slatkine Reprints, Genève, 1973, p. 360.

³⁶ M. Lazard, « Les belles infidèles de Pierre de Larivey », in *Joyeusement vivre et honnêtement pense. Mélanges offerts à Madeleine Lazard*, Paris, Champion, 2000, p. 86.

avant la fantaisie de notre Champenois, disant que c'est bien par sa féconde imagination verbale qu'il réussit à créer tout un climat de gaieté qui caractérise l'ensemble de ses comédies, du moins celles de 1579. Du reste, Larivey ne renonce jamais à reproduire les propos gaillards de son modèle, les explicitant parfois même. Ce qui prouve bien que, malgré ce qu'on ait pu en dire, Larivey ne se souciait pas de l'étroite bienséance. Son discours naturel, simple, reproduit alors parfaitement le genre de propos familiers que pouvait tenir le « commun peuple ». La grande qualité de notre adaptateur français est surtout d'assumer « librement l'héritage national de la farce et de la sotie, faisant des ressources *gothiques*, jusqu'alors rejetées, un élément à part entière de son théâtre »³⁷. Larivey a en outre été particulièrement attentif à doter ses personnages d'un langage propre à leur condition et à leur âge. Le pédant, le jeune écolier, le médecin jaloux, la courtisane frivole, le valet rusé, la servante, etc., tous s'exprimeront dans une langue qui leur appartient et les caractérise. Cette langue donc, Larivey l'a définitivement fixée dans une syntaxe à la fois vive et claire. Notons encore l'homogénéité de cette nouvelle langue unique et originale qui contraste nettement avec l'incroyable hétérogénéité observée dans celle des pièces italiennes quant au ton, au style et à la syntaxe, et qui le distingue une fois de plus de ses modèles et prouve que l'auteur a une idée très nette de la nouvelle langue comique qu'il souhaite imposer.

S'il est vrai que Larivey peut être considéré comme le meilleur "illustrateur" de la langue française, ce que confirme à elle seule la pièce des *Tromperies*³⁸, Le Jars, Turnèbe et d'Amboise l'ont suivi de près, et, bien qu'ils ne puissent pas vanter le même nombre de comédies, il n'en ont pas moins partagé les mêmes aspirations, la même fougue pour la langue, la même ardeur dans la création d'une nouvelle forme d'expression, le même intérêt pour la parole bien dite, pour la phrase bien tournée, dans une prose riche et colorée qui n'aurait plus à rougir devant l'élégance du vers seyant si bien à la tragédie mais qui, avec Larivey, n'est plus forcément étranger à la comédie. Dans *Les Tromperies*, Larivey montre en effet comment les deux formes d'écriture que sont la prose et le vers, dont il a une parfaite maîtrise, peuvent cohabiter sans que cela ne nuise à la nature du genre comique. Notons encore que les chansons pouvaient également figurer dans les sermons joyeux, les sotties ou les farces³⁹.

Avec nos quatre auteurs, la comédie est désormais dotée de son langage et se distingue fièrement par sa prose si naturelle, si vive et incisive. Elle s'enrichit même, au contact de l'italien, tout en ne cédant pas à des reprises trop faciles et en gardant un regard très critique vis-à-vis des italianismes dont le petit groupe usait avec une extrême modération, le but étant la création d'une langue bien française. Cette même mesure se note dans le recours à un

³⁷ Voir Fr. d'Amboise, *Les Napolitaines*, éd. J. Balsamo, in *La Comédie à l'époque d'Henri III (1580-1589)*, op. cit., p. 272.

³⁸ Dans son « Introduction » aux *Tromperies*, L. Zilli souligne que « Des trois pièces qui composent le recueil, *Les Tromperies* sont sans aucun doute la plus vivante et la plus enjouée, la seule aussi qui redonne à Larivey le titre de meilleur "illustrateur" de la langue française » (voir P. de Larivey, *Théâtre complet*, t. III : *Trois comédies des six dernières (La Constance, Le Fidelle, Les Tromperies)*, éd. L. Zilli et C. Lombi, Paris, Garnier [à paraître]).

³⁹ Voir J. Koopmans, P. Verhuyck, *Sermon joyeux et truanderie: Villon, Nemo, Ulespiègle*, Amsterdam, Rodopi, 1987.

langage qui, s'il est parfois vulgaire, ne sombre jamais dans l'outrance, grivoiseries et obscénités n'étant jamais une fin en soi mais rendant simplement compte de certaines formes langagières de l'époque. Loin du style ampoulé des pédants, du jargon pétrarquisant, qu'elle rejette en les parodiant à travers certains types – tels les pédants de Larivey ou le Baron amoureux de la *Lucelle* –, cette prose, écrite dans « un français aussi pur et correct qu'il s'en soit vu depuis que notre langue est montée à ce comble »⁴⁰, prouve combien le naturel peut fuir le langage ordurier du bas-peuple et convaincre en s'amusant, en instaurant un climat de légèreté, tout en restant « polie et parfaite »⁴¹.

On comprendra ainsi, dans le cas des *Neapolitaines*, pourquoi « Dans la préface et dans la dédicace à Charles de Luxembourg percent clairement l'orgueil du créateur devant une œuvre qui peut rivaliser avec succès avec les comédies de la Renaissance italienne, et la conscience qu'une telle victoire est due à sa maîtrise de la langue, à la correction de ses termes, à la rigueur avec laquelle sont construites les phrases »⁴². Nous pouvons voir en cela le point d'aboutissement du travail entrepris par Larivey qui montrait la voie à suivre par sa prose si délectable. Cette avancée de notre chanoine n'est pas sans avoir profité à Amboise et Turnèbe qui ont pu ainsi diriger tous leurs efforts sur la langue.

Mû par ce désir de renouveau et d'innovation, Larivey ira jusqu'à repenser le genre en lui faisant subir une évolution sensible, en accord avec celle des goûts et des mentalités du début du XVII^e siècle, déjà en germe dans les œuvres du petit groupe d'amis à la fin du XVI^e siècle, plus particulièrement dans la *Lucelle* de Louis Le Jars.

2.4. Évolution de la comédie : différences entre les pièces de 1579 et celles de 1611

Si les pièces de 1611 présentent des différences notables par rapport aux six premières, remettant à elles seules en question l'hypothèse selon laquelle ces pièces auraient pu être composées en même temps que celles de 1579⁴³, c'est surtout en raison de la crise que connaît la comédie, victime des vicissitudes de son époque et de la mauvaise opinion contre laquelle elle doit constamment se battre, et ce, depuis ses débuts. Désireuse de conquérir une dignité qui la propulserait au rang des genres sérieux, elle renonce au rire gras de la farce, au rire léger, franc et ironique de ses commencements, et choisit, pour la représenter, « un ton grave et sérieux, conforme aux exigences de la morale et de la critique littéraire qui [...] avaient

⁴⁰ Voir « Préface de Thierry de Timofile » aux *Neapolitaines*, in Fr. d'Amboise, *Œuvres complètes, vol. I (1568-1584)*, éd. D. Ughetti, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1973.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Voir Fr. d'Amboise, *Œuvres complètes I (1568-1584)*, éd. D. Ughetti, Naples, Edizioni scientifiche italiane, 1973, p. XX.

⁴³ L. Morin déclarait en effet : « il est probable que les trois comédies imprimées en 1611 avaient été, comme les six autres, composées au temps de la jeunesse de l'auteur, certainement avant sa venue à Troyes ». Voir à ce sujet L. Morin, *op. cit.*, p. 71. Or, selon K. Cameron, c'est l'édition de 1585 que Larivey suivait pour ses *Tromperies* (voir *Les Tromperies*, éd. K. Cameron, note 90, p. 26). L. Zilli a en outre fait remarquer que « la réécriture finale de la comédie ne peut avoir eu lieu avant 1591 » (voir L. Zilli, « Introduction » aux *Tromperies* de P. de Larivey, in *Théâtre complet*, t. III, *op. cit.*, [à paraître]). Quant à *La Constance*, celle-ci affirme qu'« il s'y est adonné à une date postérieure à 1595 » (*ibid.*). Notre analyse du *Fidelle* ayant en outre démontré qu'il avait travaillé sur une édition italienne de 1579, ces conclusions remettent ainsi en question les propos de L. Morin.

acquis plus de poids dans la formation du goût du public »⁴⁴ suivant l'impulsion donnée par le concile de Trente. En outre, « la place accordée au rire se réduit et se spécialise dans la mesure où il ne peut plus être que le fait de personnages subalternes ou marginaux. Cette tendance déjà présente dans la comédie régulière italienne de la première moitié du XVI^e siècle s'accroît progressivement »⁴⁵. Le comique de ces comédies et le rire qui les accompagne connaissent eux aussi une belle mutation allant de pair avec un changement de goût de la part du public, lui-même soumis aux bouleversements de la société dans laquelle cette préférence prend naissance. Nous observons ainsi que la faveur croissante du roman auprès d'un large public, de la tragi-comédie et de la pastorale va être déterminante dans l'évolution de la *commedia erudita*, soucieuse de progresser avec son temps et de répondre à ses exigences. C'est ainsi qu'elle pourra encore être comprise. Le succès de ces formes, plus ou moins étrangères à la comédie, est probablement suffisant à Larivey, désireux de surcroît d'offrir nouveauté et originalité aux Français pour aller chercher des pièces italiennes empreintes d'un romanesque plaisant, de situations pathétiques, d'éléments bucoliques, de personnages davantage caractérisés, de thèmes et surtout d'un ton répondant à l'avidité du public en la matière.

Ainsi les pièces de son dernier recueil de 1611 témoignent-elles d'un intérêt marqué pour la psychologie des personnages. Si, nous l'avons dit précédemment, cette peinture de l'intériorité des personnages, également source de comique, était déjà sensible et très fine chez Amboise, mais aussi dans les premières pièces de Larivey, ou encore chez Turnèbe, elle se précise davantage dans les trois dernières pièces de notre chanoine, comme nous avons pu le souligner avec *Le Fidelle*, et atteignent une profondeur et une dimension que nous avons rapprochées de la tragi-comédie de Le Jars. Dans ces pièces, les mouvements intérieurs, les émotions qui envahissent les personnages sont évoqués avec plus de force et de précision, avec une importance accrue pour le « Moi » qui s'affirme à travers l'emploi plus marqué du « je ». Une plus grande place est laissée à l'introspection, au romanesque et au tragique. Chez Le Jars, comme dans les trois dernières pièces de Larivey, l'attention portée à ces aspects se traduit par un mélange des genres, des styles et des tons, ainsi que l'a souligné Madeleine Lazard qui précise qu'en « Evoquant tour à tour la comédie larmoyante (*La Constance*), la tragi-comédie (*Le Fidelle*), la comédie romanesque et la farce (*Les Tromperies*), elles trahissent la confusion des genres à la fin du siècle »⁴⁶. Nous avons alors affaire au rire mêlé de larmes dont nous parle Sforza d'Oddi. Dans le prologue de sa *Prigione d'Amore*, il définit bien ce que sa comédie présente d'inédit en ces termes : « *Ma è ben questo ancor nuovo, e nuovo, e stravagante, poiché in mezo al riso vedrò piangere, e in mezo al pianto rider le più belle, e cortesi fra loro...* »⁴⁷. Larivey comprend parfaitement la nécessité d'importer en France des comédies comme *La Gostanza*, le *Fedele* ou *Gl'Inganni* à une époque en pleine effervescence, mais surtout en perte de repères. La morale est en effet à reconquérir et les mentalités sont bouleversées par la remise en question du pouvoir du roi, de la noblesse d'épée

⁴⁴ P. De Capitani, *op. cit.*, p. 327.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 327.

⁴⁶ Voir P. de Larivey, *Les Esprits*, éd. M. J. Freeman. Préface de M. Lazard, Genève, Droz, 1987, p. XIV.

⁴⁷ Voir prologue de Sforza d'Oddi, in S. d'Oddi, *Prigione d'Amore*, Pietro Usso, Venezia, 1630.

et de l'église qui doivent alors retrouver leur place. Comme le souligne Jean Balsamo, « l'objet réel du débat tel qu'il put se poser aux élites françaises de la fin du XVI^e siècle n'était pas d'imiter un modèle romain en tant que tel, ni de rivaliser avec une Italie parée de trop de brillants. Il était plus simple et plus urgent : il se réduisait à l'ambition d'une restauration. Enjeu unique et considérable, alors que la douloureuse parenthèse des guerres civiles n'était pas encore fermée, que celui de retrouver une identité française, de redonner à la Monarchie, au Parlement, à l'Église, leur dignité confirmée dans leurs droits et leurs privilèges moraux. Cette restauration était comme la recherche de la France de jadis, celle d'un passé glorieux et voulu tel, un retour à l'âge d'or du règne de François I^{er} idéalisé et embelli dans le souvenir de ceux qui l'avaient connu, d'un passé plus lointain aussi et qui donnait à l'édifice encore fragile l'assise morale de la tradition gothique revivifiée »⁴⁸.

L'élan de réforme donné par le concile de Trente joue en outre un rôle non négligeable dans cette mutation. Il a très probablement guidé Larivey dans le choix de comédies plus sombres et graves, où la présence de valeurs morales semble aller de soi, comme dans *La Constance*. Mais, loin de céder à une mode pour obtenir la faveur d'un public avide de nouveauté, Larivey reste fidèle à son projet initial et revendiqué dans ses prologues, lequel consiste à joindre au *delectare* de ses pièces un *docere* faisant leur intérêt.

3. Projet moral

3. 1. Un travail au service de la morale

Si les comédies du recueil de 1579 de Larivey tendent à une certaine moralité, proclamée dès sa dédicace à Amboise et dès ses prologues, les pièces de 1611 se ressentent encore plus de cette ambition morale. Celles-ci pourraient alors espérer défendre davantage la dignité d'un genre devant faire face à la concurrence de la pastorale, du roman, de la tragi-comédie alors en vogue. Mais la valeur didactique affichée depuis les débuts des comédies facétieuses de Larivey pourrait ne sembler qu'apparence, puisqu'en réalité ces œuvres proposent des dénouements d'une immoralité souvent déconcertante. Face à un tel problème, notre étude a voulu démontrer que le comique pouvait apparaître comme une solution et se révéler être une arme de dénonciation efficace, surtout à considérer l'incongru, à savoir que de l'immoralité peut naître la moralité. Dans cette situation, les comédies permettent de projeter au public le tableau de ses vices. Celui-ci, loin d'en rire grassement, va plutôt en rire d'un "rire-sourire" pouvant éventuellement l'amener à réfléchir sur sa condition d'homme pécheur, dans un mouvement paradoxal soutenu par la présence de "personnages-guides", mais aussi de proverbes, sentences morales et maximes, lesquels portent à faire une autre lecture de la pièce tout en donnant une indication supplémentaire quant à l'intention morale des auteurs.

Les trois dernières comédies se veulent d'un comique nuancé, véhiculant une morale peut-être plus incisive, parfois même nettement exemplaire et garante d'un modèle de

⁴⁸ J. Balsamo, *Les Rencontres des Muses*, op. cit., p. 87.

conduite. Ces pièces vont peut-être plus loin encore dans la peinture subtile de la profondeur psychologique de l'être si fragile et instable. Dorothée, si vile, parvient à nous émouvoir. Elle semble avoir, par moment, aussi soif d'aimer et d'être aimée que la Marie-Madeleine des Écritures. Est-ce justement cette fragilité de l'homme face au vice qui intéresse Larivey ? Toujours est-il que notre auteur, en montrant un tableau peu édifiant de l'homme à travers une galerie de personnages généralement peu vertueux et proches du commun vulgaire, bas, fourbes, prêts à tout pour assouvir leurs propres désirs, se veut le défenseur d'une morale toute chrétienne qu'il diffuse parfois à travers ce que nous avons nommés les "personnages-guides", tel l'Hilaire des *Esprits*. Force est de constater que cette morale ne condamne pas l'homme, ne le châtie pas, mais souhaite le remettre sur le droit chemin ; chemin que la Victoire du *Fidelle* déclare elle-même avoir perdu avec Beatrice⁴⁹.

Or ces préoccupations qui ont trait aux bonnes mœurs impliquent une redéfinition, une nouvelle esthétique du genre comique lui-même. Ainsi, nombre des changements apportés par notre chanoine révèlent son ambition d'offrir au public français une *commedia erudita* caractérisée par un comique sans cesse remis en question, jouant sur de nombreux expédients, où le rire n'est plus simplement la manifestation physique, exacerbée et bruyante du sentiment d'allégresse recherché. Rejetant le rire gras et licencieux de la farce, Larivey et ses amis proposent un rire bridé qui ne fait pas sombrer dans les excès incontrôlables des bas-réflexes de l'homme soumis aux passions, et qui, par le paradoxe du rire dans les larmes et des larmes dans le rire, peut mener au retour sur soi, à la repentance à partir de laquelle l'homme, par un changement du cœur, peut modifier sa conduite.

En effet, l'un des autres grands intérêts de ces pièces réside à nos yeux dans leur force intrinsèque, dans la puissance du message véhiculé qui complète et parfait le *delectare* caractéristique de ce genre renouvelé au contact de la *commedia erudita* qui s'inscrit bien dans un véritable projet moral. Car chez nos quatre dramaturges, cette comédie faite, entre autres, pour produire un retour sur soi, voire une repentance, est la réponse donnée à la recherche d'un genre rénové, capable de répondre à une nécessité : celle de l'édification.

Aussi, toutes les nouveautés et changements introduits dans ces pièces, trahissant une prise de distance de ce petit groupe d'amis vis-à-vis de la *commedia erudita*, témoignent, d'une part, de la volonté de rivaliser avec le modèle italien en s'en émancipant, et, d'autre part, de servir un projet unique au service de l'enseignement moral souvent prôné dans les prologues de leurs pièces, projet qui n'est pas un simple faire-valoir, mais une ambition commune et réussie. C'est dans cette visée que nos quatre auteurs emploient également le rire.

Après nous être interrogés sur les raisons ayant poussé nos auteurs à accorder tant de soins à la naturalisation et à l'ancrage des pièces dans une réalité qui leur était contemporaine, nous pouvons affirmer, qu'outre le simple *delectare* et la volonté de célébrer la France, la réponse se trouve dans le projet édifiant des pièces, cet effet de réel étant au service de la morale défendue.

C'est dans ce miroir de la société dans laquelle il vit, que le lecteur ou le spectateur va pouvoir contempler son reflet et s'y reconnaître. D'où le soin particulier apporté à la

⁴⁹ « Nous sommes esgarées, et avons perdu notre droit chemin », dit-elle en effet à Beatrice (II, 5).

francisation des pièces, à la contextualisation et à la représentation précise, concrète et sans fard d'un monde familier, notamment celui de la ville (Paris, Troyes, et Lyon en l'occurrence), avec ses quartiers, son tumulte, ses lieux de débauches, ses universités, ses auberges et ses personnages, dont ces comédies proposent une riche galerie comprenant marchands, pédants, jeunes écoliers, médecin, courtisanes, entremetteuses, maquerelles, valets, servantes, avarés, sorcière, exorciste, prêtre, soldats, veuves, jeunes filles en fleurs, vieillards transis, facteur, banquier, etc., qui, tout en renvoyant une image plutôt fidèle de la société mi-bourgeoise de l'époque, se veut un vrai théâtre du monde⁵⁰. Dans ces pièces, on comprend d'autant mieux l'importance de la prose, laquelle est à même de retranscrire parfaitement le naturel du parler du « commun peuple ». En étant au service du réel – mais aussi du comique –, l'intérêt accordé à la caractérisation et à la psychologie des personnages est des plus efficaces pour être au service de la morale. Cet intérêt, qui s'accroît au fil des pièces, voire au sein même des pièces, à l'instar du *Fidelle*, est très important dans le sens où, en s'attachant à leurs vices, à leurs actions peu vertueuses, mais aussi à leurs pensées les plus perverses, il va permettre de montrer avec justesse la lente perversion de l'homme qui s'enfonce plus ou moins joyeusement et sans scrupule dans le mal, aspect qui, nous l'avons vu, intéressait Marguerite de Navarre comme Pierre Boaistuau ou François de Belleforest, lesquels ont eux aussi mis leurs œuvres au service de la morale.

Remarquons que, dans les pièces de notre corpus, même lorsqu'elle n'affiche pas les traits de cette dégradation et que le mal y est plus simplement représenté, cette peinture reste à visée morale.

Fiction ou réalité ?

Et si, de prime abord, ces histoires paraissent tout à fait invraisemblables, les scènes de viols exagérés, les mariages comme autant d'expédients faciles pour forcer des dénouements heureux, les situations cocasses ou les comportements douteux inventés, il est en fait plausible que cet ensemble en apparence fictif trouve dans la réalité une correspondance des plus fidèles amenant à croire en la véracité des paroles d'Amboise lorsqu'il annonce, dans le « Prologue ou Avant-jeu » de ses *Neapolitaines*, que cette comédie « laquelle pour être plaisante et facétieuse, [...] ne laisse pas de contenir une histoire vraie et fort récréative, advenue de notre temps en la ville capitale de ce royaume ».

Sans aller jusqu'à affirmer que nos auteurs faisaient, à travers leurs pièces, la chronique de leur époque, il n'est néanmoins pas impossible qu'ils y glissaient nombre de références à des faits de société réellement advenus. Si ces pièces apparaissent si réalistes, c'est aussi parce les mœurs y sont fidèlement exposées.

Ainsi, par exemple, l'intrigue de *La Vefve* de Larivey, pour toute invraisemblable qu'elle puisse sembler, trouve-t-elle un écho réaliste dans l'histoire exemplaire de Martin guerre jugée

⁵⁰ L'allusion se retrouve dans cette réplique du Fidence de *La Constance* : « O mots dorez dignes d'estre recitez au theatre du monde, je veux les enregistrer en ma memoire, pour en compiler un docte et tres-elegant opuscul » (I, 1).

au tribunal de Toulouse⁵¹. Il n'est pas impossible que les avocats qu'étaient Amboise, Turnèbe et Le Breton aient connu ce fait peu banal relaté par Henri Estienne.

De même, bien que Turnèbe ne fasse nullement mention à la vraisemblance des événements narrés dans sa pièce et ne parle pas d'une comédie miroir de la vie, comme le faisaient Larivey et d'Amboise, pour qui ce souci de réel était fondamental, il n'en demeure pas moins que sa pièce offre une image tout à fait représentative de son époque. Ainsi certains épisodes des *Contens* renvoient-ils à quelques faits divers ayant laissé des traces dans la littérature, à l'exemple du faux pèlerinage d'Alix, ou de celui du chancre au tétin de Françoise, mais aussi de l'habit vert ou de l'habit incarnat qui nous ramènent au thème carnavalesque du masque, et au jeu sur les apparences trompeuses, et, à travers eux, aux critiques qui ont tant blâmé les nouvelles pratiques vestimentaires à la cour d'Henri III, dont rend compte, nous l'avons vu, le portrait qu'Agrippa d'Aubigné fait du roi dans *Les Tragiques*⁵².

Au-delà du tableau soigné et précis de cette société où la morale fait défaut, au-delà du *delectare* qui transparait dès le titre même des *Contens*, Turnèbe propose une pièce qui, par la richesse des allusions qu'il dissémine, interpelle le lecteur et le spectateur sur le paraître, et qui, ne serait-ce que par la présence de l'habit vert et de l'habit incarnat, inscrit donc bien l'auteur dans un projet moral.

Carnaval et morale

Cet univers, où les personnages ne sont plus ce qu'ils paraissent être et où le jeu sur les apparences trompeuses est omniprésent correspond bien à l'univers carnavalesque représenté dans les pièces de nos quatre auteurs, qui, s'il est évoqué de manière précise dans *Les Jaloux*, *Le Fidelle*, *La Constance* ou *Les Contens*, n'en est pas moins présent dans *La Lucelle*, *Les Neapolitaines* ou *Les Tromperies*. Dans un mélange de tons, de registres et de styles, mêlant le sacré au profane, ces pièces décrivent un monde chaotique, aux mœurs corrompues et dans lequel l'ordre social bouleversé peut mener à la violence, qui attend d'être remis à l'endroit. Ce monde en désordre n'est pas sans faire écho au contexte dans lequel nos auteurs écrivent, à savoir celui d'une France en proie aux guerres civiles, aux épidémies, où l'autorité de l'État est remise en question et où les habitudes de la cour et ses fastes désorientent.

À l'image d'un univers rabelaisien, qui serait peuplé de Gaster, de Philippin, de Narcisse, de personnages à la sexualité débridée symbolisant l'excès et l'envers, les bas instincts et les passions malsaines que ces pièces mettent en scène trahissent un relâchement des mœurs. Dans cet univers carnavalesque, *La Constance* affiche cependant, par les valeurs défendues, un idéal de la manière dont ce moment particulier, autrement perçu comme prétexte à la débauche, peut être vécu, se conformant aux Sermons que devaient tenir Saint

⁵¹ Dans cette histoire d'usurpation d'identité, « Arnauld du Tilh [...] trouva les moyen de se faire recevoir pour mari par une qui estoit femme d'un nommé Martin Guerre, pour lors absent [...] de tenir la place de vray mari, par l'espace de trois ans et plus [...]. En fin estant retourné le vray mari, mais n'estant point recongnu, intenta un grand proces pardevant la cour de parlement de Tholouse contre cest Arnaud, qui le troubloit si lourdement en sa possession, l'an 1559, comme on peut voir par la procedure, qui a esté imprimée » (voir H. Estienne, *Traité preparatif à l'Apologie pour Herodote*, t. I, éd. B. Boudou, Genève, Droz, 2007, pp. 122-123).

⁵² Voir note dans la partie sur les comédies moralisantes.

François de Sales lorsque, souhaitant « retrancher les aisles a Caresme prenant », il encourageait à la piété dans la période des jours gras⁵³. En marquant réellement la victoire emportée par Carême dans le combat qui l'oppose à Carême-prenant, cette comédie répond à la plus grande retenue et rigueur morale prônée par l'église en ce début du XVII^e siècle. Elle défend en effet un modèle de chasteté, en l'absence de l'être aimé, que seule la constance peut faire triompher.

Si les masques, les ruses, *burle*, sont encore présents, la chasteté, le climat lourd et hautement moralisant interdit de faire sombrer la pièce dans l'esprit carnavalesque caractéristique de cette période du monde à l'envers dans lequel, en revanche, plongera pleinement *Les Tromperies*. Cette pièce, qui fait la peinture d'un monde de débauche où règne la prostitution, l'adultère, la cupidité, le mensonge et dont le comique d'intrigue exploite le travestissement, porte bien son titre.

Représentant également ce monde de l'excès, du chaos, la comédie du *Fidelle* dénonce elle aussi la manière dont ce moment intermédiaire est vécu, mais cette fois en montrant jusqu'à quel point de dégradation peuvent pousser les vices et les passions. La société dépeinte, dans laquelle la morale fait cruellement défaut, atteint son paroxysme dans cette pièce où les thèmes du meurtre, de la fausse mort, de la magie/sorcellerie, du clair-obscur – avec un traitement de la lumière qui reflète la dégradation morale des personnages tout en accentuant la dramatisation de la pièce –, risquent à tout moment de faire basculer l'intrigue dans le tragique. Mais plus que la description d'un univers sombrant dans le mal, *Le Fidelle* rend participant au combat de Carême-prenant contre Carême, suggéré tout au long de la pièce à travers les multiples allusions au cycle de la Passion du Christ. Or les personnages, sourds à l'appel de Carême qui se rapproche et suppose une retenue, n'ont de cesse de le rejeter, s'en détournent constamment, et vont jusqu'à la célébration des mariages, trahissant l'esprit de jeûne et d'abstinence qui lui est propre.

Par-delà l'immoralité

En proposant des pièces où le *docere* se fond si bien avec le *delectare*, Larivey parvient-il à remettre au goût du jour, certes sous une autre forme, la fusion entre le sacré et le profane que le public français avait déjà connue à travers les mystères vivement rejetés par l'église à cause des débordements qu'ils occasionnaient ? À considérer, comme l'affirme Charles Mazouer, lorsqu'il explique la raison du déclin des mystères au XVI^e siècle, que « l'époque est peut-être bien en train de séparer ce que le XV^e siècle comprenait et admettait ensemble – en un mot, de dissocier le sacré et le profane »⁵⁴, on peut se demander si Larivey ne tenterait pas d'apporter une réponse à cette scission en proposant des œuvres encore édifiantes, ou du

⁵³ Voir *Œuvres de Saint François de Sales, évêque et prince de Genève et docteur de l'église, édition complète, d'après les autographes et les éditions originales enrichie de nombreuses pièces inédites dédiée à sa sainteté Léon XIII et honorée de deux brefs pontificaux publiée sous les auspices de M^{gr} l'évêque d'Annecy par les soins de religieuses de la visitation du 1^{er} monastère d'Annecy*, t. XXI, Lettres-vol. 11, Annecy, Librairie Catholique Emmanuel Vitte, 1923, chap. 4 « Consolations et souffrance », p. 69.

⁵⁴ Voir Ch. Mazouer, *Le Théâtre français de la Renaissance*, Paris, Champion, 2013, p. 55.

moins dans lesquelles la parole de Dieu peut encore fournir matière à du théâtre⁵⁵, Dieu ne pouvant être exclu de la vraie vie dont ces pièces veulent rendre compte. En intégrant Dieu à ce « théâtre du monde », mêlant habilement le sacré et le profane, le théâtre de Larivey provoque un “rire-sourire” témoignant d'une juste mesure et s'éloignant des outrances et des débordements associés aux mystères. Est-ce une manière pour notre chanoine de continuer, par cette nouvelle comédie, là où les mystères avaient échoué ?

Peut-on voir en cela une forme de survivance d'un genre désormais en grande partie “*tramontato*” à l'époque où notre auteur fait publier ses comédies ? Le Jars anticipait déjà cet aspect caractéristique du *Fidelle* dans sa *Lucelle*, publiée en 1576.

Le rire appât

Sans tourner complètement le dos aux autres genres comme la farce, les mystères, le sermon joyeux, le roman, la tragédie et la pastorale (en ce qui concerne ses dernières pièces), dans lesquels il n'hésite pas à puiser, Larivey élève le genre comique qui, enrichi par héritage ou par contamination, devient un genre noble, sérieux et édifiant, mais non moins plaisant. Or c'est là un point important, car dans ces pièces c'est bien grâce au comique que l'on parvient à cette forme d'enseignement et d'élévation.

Évitant tout sermon culpabilisateur qui annoncerait un châtement, notre chanoine tend ainsi simplement le miroir de sa comédie qui, à l'égal de la vie, peut être risible comme tragique.

Amboise, Turnèbe, Le Jars et Larivey ont comme dénominateur commun un rire mesuré qui conduit le lecteur ou le spectateur à s'examiner afin de purger ses vices. Là réside à nos yeux la vraie fonction didactique de ce type de comique qui ne peut se manifester qu'avec l'effet de réel, ce dernier permettant une identification nécessaire à ce processus, ce que Belleforest avait bien compris dans ses *Histoires Tragiques* à portée morale.

Ainsi le comique, lui-même au service de la morale, fonctionne tel un hameçon. D'ailleurs, la langue si riche et colorée, et le style si particulier et vivant de Larivey soutiennent parfaitement cette « morale philosophie » par la mise en place d'un climat de gaieté séduisant qui attire, en quelque sorte, dans la toile d'une comédie qui instruit sous le miel de l'amusement. En étant au service du comique et de la vraisemblance, la nouvelle prose de nos auteurs est ainsi au service de la morale.

Cohérence du projet des comédies de Larivey avec l'ensemble de ses œuvres

À bien y regarder, et au-delà du genre comique, l'ensemble de la production de Larivey est en fait d'une grande cohérence : chacune de ses œuvres répond au projet de l'édification. Que ce soit d'une manière plaisante et subtile, à travers des œuvres facétieuses – *Les facétieuses Nuits de Straparole* (1575) –, des pièces séduisantes par leur apparente légèreté et leur morale douteuse – l'ensemble de ses neuf comédies –, ou à travers des traductions

⁵⁵ Ch. Mazouer remarque en effet qu'à l'époque du déclin des mystères, « catholiques et protestants sont d'accord sur un point : la parole de Dieu ne doit pas fournir matière à du théâtre » (voir *ibid.*, p. 54).

d'œuvres pieuses et pleines de sagesse – *L'Institution morale* de Piccolomini (1581)⁵⁶, les *Trois livres de l'Humanité de Jésus-Christ* de l'Arétin (1603), *Les Veilles de Barthelemy Arnigio* (1608), dont le titre est très explicite, et le but clairement exprimé⁵⁷ –, Larivey souhaite élever le « commun peuple », et instruire la société.

Si elles sont adaptées des italiens, les œuvres qu'il propose témoignent d'une sélection scrupuleuse de l'auteur, chacune d'elle devant servir son projet moral. Au final, on peut dire que Larivey a eu recours à plusieurs armes pour mener un même combat : celui des vices et de la corruption des mœurs, ainsi que l'exprime Hortense Domitie qui, dans *Les Veilles de Barthelemy d'Arnigio*, se propose d'ouvrir son discours sur « la corruption des mœurs et façons de vivre de nostre temps et quels remedes [*il*] pense estre necessaires pour guerir et reformer cestuy nostre siecle tant malade et desbauché »⁵⁸. Il ne fait aucun doute que ces œuvres fonctionnent ensemble. Les comédies de Larivey illustrent bien cette corruption dont parle Hortense Domitie : c'est le spectacle de la débauche, de la décadence. En conclusion au paragraphe consacré aux *Veilles de Barthelemy Arnigio*, Marie-Dominique Leclerc, qui met en doute la moralité des trois dernières comédies de Larivey jugées plus « graveleuses que les six précédentes », se demande, « À la suite de M. J. Freeman, [...] « si ces productions laborieuses n'ont (en fait) d'autre but que de donner aux chanoines de Troyes des gages de son orthodoxie » »⁵⁹. Comme le montre notre analyse, ce doute n'a pas lieu d'être, et les comédies de notre chanoine ne sont pas à séparer de son œuvre morale. Aussi, quoiqu'en pense Édouard Fournier, ce n'est pas pour se purifier de « cette débauche de traductions comiques, où la décence avait eu à souffrir » que notre chanoine décide d'entreprendre la traduction de

⁵⁶ Lorsqu'elle évoque l'ouvrage de sagesse qu'est *L'Institution morale* de Piccolomini, M.-D. Leclerc note que « C'est une sorte de manuel de conduite à l'imitation des Anciens puisqu'on s'y réclame des “meilleurs preceptes des escrits de Platon, Aristote, et infinis autheurs de l'une et l'autre langue” avec un but moral et didactique évident “instruire la société des hommes, et retrancher les mœurs d'un siècle si miserablement vicieux et déploré...”. À cette introduction, ajoute-elle, viennent faire écho les divers sonnets qui suivent et dont l'un précise que cette traduction se donne pour but de “Dresser les mœurs, guider l'humaine ... A la Vertu, et à la Pieté” ; on dépasse donc la simple édification spirituelle pour tendre vers une édification religieuse ». M.-D. Leclerc, « Le sentiment religieux dans l'œuvre de Larivey », in *Mémoires de la Société Académique de l'Aube*, t. CXVII, Sainte-Savine, Imprimerie Covam, 1993, p. 46. Ouvrage d'édification également que celui des *Trois livres de l'humanité de Jésus-Christ*, traduction des *Tre libri della humanità di Christo* de l'Arétin. Voir P. Aretino, *Les trois livres de l'humanité de Jésus-Christ*, trad. P. de Larivey, éd. B. Conconi, Paris, Champion, 2009.

⁵⁷ Le titre complet de cet ouvrage est très explicite : *Les Veilles de Barthelemy Arnigio. De la correction des coutumes, la maniere de vivre, et mœurs de la vie humaine. Esquelles n'est seulement traicté des vertus qui sont requises pour vivre comme il faut aux yeux des hommes, et devant Dieu. Mais encore sont asprement chassez ces vices, qui plus que les autres s'egarent du chemin de la vraye gloire, et ruinent la grace civile. Traduites de l'Italien en François, par Pierre de Larivey, Prestre, Chanoine en l'Eglise Royale et Collegiale Saint Estienne de Troyes.* Désireux que « leurs Veilles fussent fructueuses et vertueuses », les gentilshommes se réunissant chez Hortense Domitie chaque soir d'hiver entreprennent de « deviser par entr'eux des fautes qui iournellement se rencontre parmi les hommes, afin de s'en corriger, les fuyr et les éviter, et de la maniere d'une vie civile bien reglee ». Dans sa dédicace, Larivey assure qu'à travers ces récits, le lecteur « se pourra assurer qu'avec l'ayde de Dieu, il se lavera doucement des ordures des vices ». M.-D. Leclerc note que « La singularité de ce livre, dans la carrière littéraire du Champenois, réside dans le fait qu'il est en quelque sorte l'exact pendant, pieux et vertueux, aux *Nuits facétieuses* et scabreuses du début de son œuvre ». Voir M.-D. Leclerc, *Le sentiment religieux dans l'œuvre de Larivey*, op. cit., p. 50.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 50-51.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 51.

L'Institution morale de Piccolomini, ouvrage de neuf cents pages de sagesse⁶⁰.

Le “graveleux” ou les vulgarités souvent reprochés à ces pièces ne sont d'ailleurs pas en contradiction avec l'ambition morale de Larivey, à l'instar des sermons d'Olivier Maillard, lequel n'hésite pas à adopter un langage volontairement proche du public auquel il s'adresse pour marquer les esprits et mieux les toucher en se mettant à leur portée, ou encore *des Corrivaux* et de la *Gillette* de Troterel qui, au début du XVII^e siècle, prétend faire œuvre morale et corriger les vices en proposant justement de les mettre en scène dans ses pièces, car comme il l'exprime explicitement :

Le subject donc pour lequel je l'ay composée est à fin qu'en y voyant sa noirceur si bien depeinte, tu t'animes à suivre la vertu.⁶¹

Si l'ensemble de la production littéraire de Larivey rend compte d'une grande cohérence, cette même cohérence se retrouve en lisant les pièces de notre corpus à la lumière des *Dialogues et devis des damoiselles* d'Amboise qui vient apporter un autre éclairage à la dimension morale de ces pièces en la rendant encore plus évidente.

Par la peinture d'une société aux mœurs dissolues et d'une jeunesse impatiente, où même les moins jeunes ne sont pas des modèles et ne reflètent en rien un idéal d'amour, la *Lucelle* de Le Jars, les pièces de Larivey, *Les Contens* de Turnèbe et *Les Neapolitaines* d'Amboise sont le contre-modèle de la vision idéalisée de l'amour dépeinte par Amboise dans les *Dialogues et devis des damoiselles*. Les pièces et les *Dialogues* s'éclairent mutuellement, les comédies ayant la valeur d'un exemple à ne pas suivre. Ce combat des vices, du mal, cette guerre menée au service de la morale est non seulement commune à nos quatre amis, mais encore à un groupe d'auteurs élargi, travaillant avec des éditeurs (tels L'Angelier, Corroset, Rigaud, Le Mangnier) vraisemblablement soucieux de proposer au public un vaste ensemble d'œuvres pouvant édifier et relever cette société en perte de vitesse, ne serait-ce que d'un point de vue moral.

Larivey “chef de fil” ?

À la question initiale qui a motivé une bonne part de nos recherches, à savoir si Larivey œuvrait seul ou pouvait être rapproché d'autres auteurs comiques de la même période, la lecture du comique des pièces de notre corpus nous permet de répondre sans hésitation qu'il n'était pas une étoile isolée de la comédie française de son temps. Les liens qui unissent ses pièces à celles de Le Jars, Turnèbe ou d'Amboise suffisent à le prouver. C'est dans une même communion d'esprit que Larivey travaillait avec ses amis au renouvellement de la comédie et de la langue française, d'où les similitudes dans les moyens utilisés – qu'ils aient trait aux ressorts du comique ou à la langue –, pour répondre à ce projet et à une attente éditoriale. Nul doute que leurs ambitions étaient pour le moins partagées, et que ces auteurs avaient une même vision de la comédie. Cependant, devons-nous considérer Larivey comme un chef de fil qui aurait donné le ton et imposé le style ?

⁶⁰ *Ibid.*, p. 46.

⁶¹ P. Troterel, « Advertissement au lecteur » des *Corrivaux*, in *Ancien Théâtre François*, t. VIII, Paris, Jannet, 1856, p. 231.

Si à l'issue de notre étude, nous ne pouvons affirmer qu'il fut le grand inaugurateur de ce mouvement théâtral, nous pouvons néanmoins soutenir qu'il en fut le grand représentant, qu'il fut le grand peintre de cette comédie érudite française, comme l'atteste son importante production théâtrale et la variété des couleurs de sa large palette employée pour renouveler le genre comique.

Au terme "chef de fil" nous préférons ainsi celui de "fer de lance", Larivey ayant été vivement encouragé par ses amis⁶² à persévérer dans un projet que le petit groupe italianisant avait à cœur. Aussi son mérite est-il d'avoir su le concrétiser et faire évoluer la comédie par une sélection attentive et scrupuleuse des pièces italiennes qui, si elles semblent avoir fait l'objet d'un travail mené à la hâte pour l'édition de 1611, ont été en réalité littéralement passées au crible, afin de servir ses objectifs, comme le confirme notre travail sur *Le Fidelle*.

En partant du modèle italien, Larivey réussit ce paradoxe de nous offrir, par le génie de son comique, une comédie qui s'origine dans le patrimoine français riche de sa culture, de ses lettres, et de sa tradition morale et religieuse, tout en donnant la parole au petit peuple, dont la gaieté et la vivacité participe de la création d'une nouvelle langue comique, sans oublier la dimension morale dont toute son œuvre est empreinte.

La capacité d'adaptation de cette nouvelle comédie érudite à son temps prouve ainsi que nous avons affaire à un genre vivant, remis sans cesse en question sous la plume de nos auteurs et en perpétuel devenir, ce que notre Champenois, « gentil Larrivey » qui, dès 1579, n'en limitait ni la valeur ni la dignité, avait indubitablement compris. « Venerable vieillard », mais toujours moderne, en 1611, notre chanoine pensait la comédie toujours utile pour édifier et changer les mœurs. Jamais statique, cette comédie a préparé la voie aux dramaturges à venir. En travaillant un sol mal dégrossi, Louis Le Jars, Pierre de Larivey, François d'Amboise et Odet de Turnèbe y ont semé les graines d'une moisson qui a tardé à reconnaître ses origines. Molière leur devra pourtant d'avoir accordé un intérêt certain non seulement à l'intrigue et aux ressorts du comique, mais encore aux caractères et aux mœurs.

⁶² « Et ce sont les raisons desquelles, vous, et Monsieur le Breton, que j'honore beaucoup pour ses rares vertus, m'avez plus eguillonné de donner commencement à ces fables... » (voir la dédicace de P. de Larivey « A Monsieur d'Amboise » aux *Six premières comedies facecieuses* de 1579).

BIBLIOGRAPHIE

I – ŒUVRES DE LARIVEY, LE JARS, AMBOISE ET TURNÈBE

1. PIERRE DE LARIVEY

a. TEXTES EN PROSE

Le second et dernier livre des Facecieuses Nuicts du seigneur Jehan François Straparole : Contenant plusieurs belles fables, et plaisans Enigmes, racontées par dix Damoiselles, et quelques Gentilhommes. Traduit d'Italien en François, par Pierre Delarivey Champenois, Paris, Abel L'Angelier, 1576 [reprod. en fac-sim : Millwood, Kraus reprint, 1982].

Les Nuictz Facetieuses du Seigneur Jean François Straparole premier et second Livre. Contenant plusieurs belles Fables et plaisans Enigmes, racontées par vingt Gentils-hommes et quelques D'amoiselles. Traductes d'Italien en François par Pierre de la Rivey Champenois, Paris, Abel L'Angelier, 1585.

L'Humanité de Nostre Seigneur Jesus Christ : Traictans de sa divine et immaculée Conception, de sa sainte et miraculeuse Nativité, de sa Vie et de ses Miracles, de sa Mort, de sa Resurrection, et de son admirable et glorieuse Ascension au Ciel vers Dieu son Père, Mise en François par P. Delarivey. A Troyes, par Pierre Chevillot imprimeur du Roy. Et se vendent à Paris chez Gilles Robinot, 1604 [éd. critique par B. Conconi, Paris, Champion, 2009].

Les Veilles de Barthelemy Arnigio. De la correction des costumes, la maniere de vivre, et mœurs de la vie humaine. Esquelles n'est seulement traicté des vertus qui sont requises pour vivre comme il faut aux yeux des hommes, et devant Dieu, mais encores sont asprement chastiez les vices qui plus que les autres s'egarent du chemin de la vraye gloire, et ruinent la grace civile. Traductes d'Italien en François, par Pierre de Larivey Prestre, Chanoine en l'église Royale et Collegiale Saint Estienne de Troyes, Troyes, Pierre Chevillot, 1608.

b. THÉÂTRE

Éditions collectives

Les six premieres Comedies facecieuses, de Pierre de Larivey, Champenois. A l'imitation des anciens Grecs, Latins, et modernes Italiens. A Sçavoir Le Laquais La Vefve Les Esprits Le Morfondu Les Jaloux Les Escolliers. A Paris, chez Abel L'Angelier, tenant sa boutique au premier pillier de la grand'salle du Palais, 1579.

Les Comedies facecieuses de Pierre de Larivey, Champenois. A l'imitation des anciens Grecs, Latins & modernes Italiens. A scavoir, Le laquais, La vefve, Les Esprits, Le morfondu, Les Jaloux, Les Escolliers. Seconde édition. A Lyon, par Benoist Rigaud, 1597.

Les Comedies facecieuses de Pierre de L'Arivey, Champenois. A l'imitation des anciens Grecs, Latins, & modernes Italiens. A scavoir, Le laquais, La vefve, Les Esprits, Le morfondu, Les Jaloux, Les Escolliers. Seconde édition. A Rouen, de l'Imprimerie de Raphaël du Petit Val 1601.

Les Comedies facecieuses de Pierre de L'Arivey, Champenois. A l'imitation des anciens Grecs, Latins, & modernes Italiens. A scavoir, Le laquais, La vefve, Les Esprits, Le morfondu, Les Jaloux, Les Escolliers. Seconde édition. A Rouen, de l'Imprimerie de Raphaël du Petit Val 1611 (même texte que l'édition précédente).

Trois Comedies des six dernieres de Pierre de Larivey, Champenois. A l'imitation des anciens Grecs, Latins, & modernes Italiens. A scavoir, La Constance, Le Fidelle et Les Tromperies. Imprimé à Troyes [par Pierre Chevillot, Imprimeur du Roy].

Trois nouvelles Comedies de Pierre de Larivey, Champenois. A l'imitation des anciens Grecs, Latins, & modernes Italiens. A scavoir, La Constance, Le Fidelle et Les Tromperies. Imprimé à Troyes [par Pierre Chevillot, Imprimerie du Roy]. Et se vendent à Paris chez La veufve Jean du Brayet, Jean de Bordeaulx, et Claude de Roddes, en la cour du Palais, 1611. [Deux exemplaires du *Fidelle*, conservés à la BNF, portent la mention « A Troyes, par Pierre Chevillot. Et se vendent à Paris chez Nicolas Rousset »].

Ancien Théâtre français. Collection des ouvrages dramatiques les plus remarquables, depuis les Mystères jusqu'à Corneille. Publiés avec des notes et éclaircissements par M. Viollet Le Duc, Paris, Jannet, 1855 (t. V : *Le Laquais, La Vefve, Les Esprits, Le Morfondu* ; t. VI : *Les Jaloux, Les Escolliers, La Constance, Le Fidelle* ; t. VII : *Les Tromperies*) [reprod. en fac-sim : Nendeln, Krauss reprints, 1972].

Théâtre complet, t. I : *Les six premieres Comedies facecieuses (Le Laquais, La Vefve, Les Esprits)*, éd. L. Zilli, Paris, Garnier (« Bibliothèque du théâtre français »), 2011.

Théâtre complet, t. II : *Les six premieres Comedies facecieuses (Le Morfondu, Les Jaloux, Les Escolliers)*, éd. L. Zilli, Paris, Garnier [à paraître].

Théâtre complet, t. III : *Trois comedies des six dernieres (La Constance, Le Fidelle, Les Tromperies)*, éd. L. Zilli et C. Lombi, Paris, Garnier [à paraître].

Éditions séparées

« Les Esprits », in *Le Théâtre français au XVI^e et au XVII^e siècle, ou Choix des comédies les plus curieuses antérieures à Molière*, vol. 1, éd. Édouard Fournier, Paris, Sanchez, 1871, pp. 139-228.

Les Esprits, éd. D. Stone Jr. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1978.

Le Laquais. Comédie, édition critique avec introduction et notes par M. Lazard et L. Zilli, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1987.

Les Esprits, éd. M. J. Freeman. Préface de M. Lazard, Genève, Droz, 1987.

Le Fidèle. Comédie. Préface de L. Zilli, Paris, Cicero (« Collection du répertoire L'illustre-Théâtre »), 1989.

Les Tromperies, éd. K. Cameron et P. Wright, Exeter, University of Exeter Press, 1997.

Traductions et adaptations

La Comedia de ly spiriti nuvamente tradutta del Francese en lingua Venetiana per comandamento dell'Ill.^{ma} Signoria di Venetia en favore del capitan Flegetonte Comediante italiano. Per Paulo Romieu Francese di Narbona en Lenguadoque. Ms. n. 209 de la Bibliothèque municipale de Narbonne, dédicace datée de 1610.

The Widow, éd. Catherine E. Campbell, Ottawa, ON (Carleton Renaissance Plays in Translation), 2006.

« The Spirits », in *Four French Renaissance Plays : Eugene, The Spirits, The Hebrew Women, The Queen of Scots.* Translation with Introductions and Notes. Preceded by an Essay on French Renaissance Drama, éd. Arthur P. Stabler, Washington State University Press, 1978, pp. 98-214.

« Les Esprits ». D'après l'«*Aulularia* » de Plaute. Adaptation radiophonique de 1939, en 1 acte, par J. Dapigny (37 feuilles dactylographiées).

Les Esprits, comédie. Adaptation en trois actes par Albert Camus, Angers, Festival d'art dramatique, 16 juin 1953 (Paris, Gallimard).

Les modèles italiens

DOLCE, Lodovico, *Il Ragazzo comedia di M. Lodovico Dolce*, in Venetia, per Curtio de Navò & Fratelli, al Leone, 1541.

DOLCE, Lodovico, *Comedie di M. Lodouico Dolce. Cioè, Il Ragazzo. Il Marito. Il Capitano. La Fabritia. Il Ruffiano*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1560.

DOLCE, Lodovico, *Il Capitano di M. Lodovico Dolce, recitata in Mantova all'Eccellentiss. Signor Duca. Con alcune stanze del medesimo nella favola d'Adone*. Vinegia, G. Giolito de Ferrari, 1545.

BUONAPARTE, Niccolò, *La Vedova commedia facetissima di messer Niccolò Buonaparte, cittadino fiorentino*, in Fiorenza, per Filippo Giunti, 1592.

BUONAPARTE, Niccolò, *La Vedoua comedia facetissima di M. Nicolò Buonaparte, cittadino Fiorentino*, in Fiorenza, appresso i Giunti, 1568 [reprint : Pisa, ETS, 2003].

BUONAPARTE, Niccolò, *La Vedova, in Teatro comico del Cinquecento. La tonaca in commedia*. A cura di S. Termanini e R. Trovato, Torino, UTET, 2005, pp. 653-748.

DE' MEDICI, Lorenzino, *Aridosio comedia del sig. Lorenzino de Medici, Novellamente posta in luce*, Lucca, per Vincentio Busdrago, 1549.

DE' MEDICI, Lorenzino, *Aridosia : commedia in cinque atti e un prologo : apologia / Lorenzino de' Medici*, prefazione e note di Ferdinando Biglioni, Milano, Sonzogno, 1903.

DE' MEDICI, Lorenzino, *Aridosia : Apologia. Rime e lettere*, introduzione e note di Federico Ravello, Torino, UTET, 1926.

GRAZZINI, Anton Francesco, *La gelosia comedia d'Antonfrancesco Grazini, academico fiorentino, detto il Lasca, Nuouamente ristampata, et aggiuntovi gl'intermedi*, Venetia, appresso Bernardo Giunti, e fratelli, 1582.

GRAZZINI, Anton Francesco, *La gelosia commedia d'Antonfranc. Grazini fiorentino, Nuovamente ristampata, & aggiuntovi gl'intermedi*, in Fiorenza, appresso i Giunti, 1568.

GRAZZINI, Anton Francesco, *La Strega comedia d'Antonfrancesco Grazini, Academico Fiorentino, detto il Lasca. Nuovamente data in luce, e non recitata mai. Con privilegi*, Venezia, B. Giunti, 1582.

GRAZZINI, Anton Francesco, *La Spiritata comedia di Antonfrancesco Grazini, detto il Lasca, recitatasi in Bologna e in Firenze al pasto del Magnifico Signore, il S. Bernardetto de' Medici, il carnevale dell'Anno MDLX.*, Venezia, Francesco Rampazetto, 1566.

GABIANI, Vincenzo, *I Gelosi, comedia di M. Vincenzo Gabiani, gentilhuomo, et Academico bresciano. Di nuovo ricorretta e ristampata*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1560.

RAZZI, Girolamo, *La Cecca, comedia di M. Girolamo Razzi*. In Fiorenza, appresso i Figliuoli di Lorenzo Torrentino Stampator Ducale : a stanza di Giorgio Marescotti libraio nel Garbo, 1563.

RAZZI, Girolamo, *La Gostanza, comedia di Girolamo Razzi. Nuovamente data in luce*, in Firenze, appresso i Giunti, 1565.

SECCHI, Niccolò, *Gl' inganni comedia, del signor N.S. Recitata in Milano l'Anno 1547, dinanzi alla Maestà del Re Filippo. Nuovamente ristampata, & con somma diligenza corretta*, in Vinegia, presso Domenico Cavalcalupo, 1585.

SECCHI, Niccolò, *Gl'Inganni*, a cura di Luisa Quatermaine, Exeter, University of Exeter, 1980.

PASQUALIGO, Luigi, *Il Fedele Comedia del Clariss. M. Luigi Pasqualigo. Nuovamente posta in luce. Con privilegio*, in Venetia, appresso Bolognino Zaltieri, 1576 [exemplaire de la Biblioteca di lettere e filosofia di Torino. Coll. T. 584].

PASQUALIGO, Luigi, *Il Fedele Comedia del Clarissimo M. Luigi Pasqualigo. Di novo ristampata, et ricorretta. Con privilegio*, in Venetia, appresso Francesco Ziletti, 1579.

PASQUALIGO, Luigi, *Il Fedele Comedia del Clarissimo M. Luigi Pasqualigo. Di nuovo ristampata, et ricorretta. Con privilegio*, in Venetia, appresso gli Heredi di Francesco Ziletti, 1589.

PASQUALIGO, Luigi, *Il Fedele Comedia del Clarissimo M. Luigi Pasqualigo. Di nuovo ristampata, et ricorretta*, in Venetia, appresso la Compagnia Minima, 1606.

PASQUALIGO, Luigi, *Il Fedele*, éd. Francesca Romana de' Angelis, Rome, E&A Editori Associati, 1989.

PASQUALIGO, Luigi, *Gl'intricati, pastorale del clarissimo sig. Alvise Pasqualigo*, in Venetia, appresso Francesco Ziletti, 1581.

PASQUALIGO, Luigi, *Lettere Amorse, del Mag. M. Alvise Pasqualigo. Libri III. Nei quali sotto meravigliosi concetti si contengono tutti gli accidenti d'Amore*. Venetia, Nicolò Moretti, 1587.

PASQUALIGO, Luigi, *Rime del clarissimo sig. Alvise Pasqualigo fu del clariss. sig. Vincenzo*, in Venetia, appresso Gio. Battista Ciotti, 1605.

D'ODDI, Sforza, *Prigione d'amore*, Pietro Usso, Venezia, 1630.

PARABOSCO, Girolamo, *La Notte [et] Il Viluppo*, éd. G. Vecchi, Bologna, A. Forni editore, 1977 [réimpr. des éd. de Vinegia, G. Giolito, 1560].

2. LOUIS LE JARS

a. THÉÂTRE

Lucelle : tragi-comédie en proze françoise, disposée en actes, et scenes suivant les Grecs et Latins [par Louis Le Jars], Paris, Robert le Mangnier, 1576.

Lucelle : tragicomedie en prose françoise. Dediée à Monsieur du Brueil [par Louis Le Jars], Paris, Robert Le Mangnier, 1580.

Lucelle tragi-comédie en prose françoise. Dediée a monsieur Du Brueil, Rouen, Raphaël Du Petit Val, 1596.

Lucelle : tragi-comédie en prose françoise. Dediée a monsieur Du Brueil, Rouen, Raphaël Du Petit Val, 1597.

Lucelle : tragi-comédie en prose françoise. Dediée a monsieur Du Brueil, Rouen, Raphaël Du Petit Val, 1600.

Lucelle : tragi-comédie en prose françoise. Dediée a monsieur Du Brueil, Rouen, Raphaël Du Petit Val, 1606.

b. ADAPTATIONS

DUHAMEL, Jacques, *Lucelle, Tragi-comédie (5 a. de Le Jars). Nouvellement mise en vers françois par J. D. H. (Jacques Du Hamel)*, Rouen, Raphaël Du Petit Val, 1607.

DUHAMEL, Jacques, « *Lucelle* tragédie de Jacques Duhamel, 1607 », in *Le Théâtre des tragédies françoises. Nouvellement mis en lumiere*, Rouen, David Du Petit Val, 1615.

3. FRANCOIS D'AMBOISE

a. TEXTE EN PROSE

Dialogues et devis des damoiselles, pour les rendre vertueuses et bien-heureuses en la vraye et parfaite amitié. Contenans plusieurs bons enseignements, très-utiles et profitables à toutes personnes : enrichis de quelques histoires facétieuses, et discours de la nature d'amour, pour bien et honnestement se gouverner en toutes compagnies, Paris, Robert Le Mangnier, Vincent Norment, 1581.

Regrets facétieux et plaisantes Harengues funebres sur la mort de divers animaux, pour passer le temps et resveiller les esprits melencholiques : non moins r'emplis d'éloquence que d'utilité et gaillardise. Traduictes de toscan en François, par Thierrri de Timofille, Gentil-homme picard. La table d'icelles se void en la page suivante. A Paris, Par Nicolas Bonfons, rue neuve nostre Dame, à l'enseigne Saint Nicolas, 1583.

b. THÉÂTRE

Les Neapolitaines, comedie françoise facecieuse. Sur le subiect d'une Histoire d'un Parisien, un Espagnol, & un Italien, Paris, Abel L'Angelier, 1584.

« *Les Neapolitaines* », in *Œuvres complètes, vol. I (1568-1584)*, éd. D. Ughetti, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1973, pp. 150-232.

« *Les Neapolitaines* », in *Le Théâtre français au XVI^e et au XVII^e siècle, ou choix des comédies les plus curieuses antérieures à Molière, avec une introduction, des notes et une notice sur chaque auteur par M. Edouard Fournier, édition illustrée de portraits en pied coloriés par M. M. Sand et H. Allouard*, éd. É. Fournier, vol. 1, Paris, Laplace Sanchez, 1874, pp. 340-428.

Les Neapolitaines, éd. H. Spiegel, Heidelberg, C. Winter, 1977.

« *Les Napolitaines* », éd. J. Balsamo, in *La Comédie à l'époque d'Henri III. Deuxième série. Vol. 8 (1580-1589)*, Florence, Olschki (« Théâtre français de la Renaissance »), 2017, pp. 115-228.

4. ODET DE TURNÈBE

b. THÉÂTRE

Les Contens, comédie nouvelle en prose françoise, Paris, Felix Le Mangnier, 1584.

Les Desguisez, comedie françoise. Avec l'esplication des Proverbes & mots difficiles. Par Charles Maupas, Blois, Collas, 1626.

Le Théâtre français au XVI^e et au XVII^e siècle, ou choix des comédies les plus curieuses antérieures à Molière, éd. É. Fournier, vol. 1, Paris, Laplace Sanchez, 1874, pp. 229-339.

Les Contens, éd. Norman B. Spector, Paris, Marcel Didier, 1964.

« *Les Contents* », éd. Ch. Mazouer, in *La Comédie à l'époque d'Henri III. Deuxième série. Vol. 8 (1580-1589)*, Florence, Olschki (« Théâtre français de la Renaissance »), 2017, pp. 229-366.

II - TEXTES

1. AUTEURS ANCIENS

ARISTOTE, *Logique d'Aristote*, éd. J. Barthélémy-Saint-Hilaire, t. IV, Paris, Ladrance (« Topiques, Réfutation des sophistes »), 1843.

ARISTOTE, *Métaphysique d'Aristote. Traduite en français*, éd. J. Barthélémy-Saint-Hilaire, t. I, Paris, Germer-Baillière et C^{ie}, 1879.

ARISTOTE, *Poétique*, éd. J. Hardy, Paris, Belles Lettres, 1961.

AUSONE, *Œuvres complètes d'Ausone*, éd. E.-F. Corpet, t. I, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1842.

Biblia sacra vulgatae editionis ad concilii tridentini praescriptum emendata et a Sixto V P. M. recognita et approbata, [Romae], ex typographia apostolica Vaticana, 1590.

CASSIUS, Dion, *Histoire Romaine. Traduite en français*, t. VI, éd. E. Gros et V. Boissée, Paris, Firmin Didot Frères, 1863.

CATO, Dionysius, *Disticha moralia, nomine Catonis inscripta cum gallica interpretatione : Græca Planudis conversione, & scholijs Desid[eri] Eras[mi] Roter[odami]*, Antverpiæ, Ex Officina Gulielmi Silvij, Regij typographi, 1570.

CICÉRON, Marcus Tullius, *Œuvres complètes. Avec la traduction en français*, éd. M. Nisard, 5 vol., Paris, Firmin Didot frères, 1864-1869.

EURIPIDE, *Tragédies. Traduites du grec*. Première et deuxième série, éd. M. Artaud, Paris, Charpentier, 1842.

HORACE, *Œuvres complètes d'Horace. Édition polyglotte J.-B. Monfalcon*, Paris et Lyon, Courmon et Blanc, 1834.

La Bible. Ancien Testament, éd. E. Dhorme, 2 vol., Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1956-1959.

La Bible. Nouveau Testament, éd. E. Dhorme, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1971.

LACTANCE, *L'ouvrage du Dieu créateur [De Opificio Dei]*, éd. M. Perrin, 2 vol., Paris, Éditions du Cerf, 1974.

LE GRAND, Grégoire [Sancti Gregorii Papæi. Cognomento Magni], *Opera Omnia, jam olim ad manuscriptos codices Romanos, Gallicano, Anglicanos [...], tomus tertius, continens moralium partem V. & VI*, t. III, Venetiis, Ex typographia Sansoniana in Vico S. Raphaelis, 1769.

Les cinquante livres du Digeste ou des Pandectes de l'empereur Justinien, traduits en français par feu M. Hulot..., t. IV, Metz, Behmer et Lamort et Paris, Rondonneau, 1804.

Les douze livres du Code de l'empereur Justinien, de la seconde édition, traduits en français par P.-A. Tissot..., t. III, Metz, Behmer et Lamort, 1807.

Œuvres complètes d'Horace, de Juvénal, de Perse, de Sulpicia, de Turnus, de Catulle, de Propertius, de Gallus et Maximien, de Tibulle, de Phèdre et de Syrus, avec la traduction en français, éd. M. Nisard, Paris, J. J. Dubochet, Le Chevalier et comp., 1850.

OVIDE, *Œuvres complètes avec la traduction en français*, éd. M. Nisard, Paris, J. J. Dubochet, Garnier frères, 1850.

OVIDIUS NASO, Publius, *Epistole d'Ovidio tradotte da Remigio Fiorentino* [Remigio Nannini], Pisa, Capurro, 1818.

Pandectes de Justinien, mises dans un nouvel ordre, avec les lois du code et les nouvelles qui confirment, expliquent ou abrogent le droit des pandectes, par R. J. Pothier, traduites par M. de Bréard-Neuville, t. XXIII, contenant le titre XVII et dernier du Livre L, des différentes règles du droit ancien. I., Paris, Dondey-Dupré, 1823.

PLATON, « Convivium Platonis », in *Platonis Dialogi latine iuxta interpretationem Ficini aliorumque*, t. X, Londini, excudebat A. J. Valpy, A. M. sumptibus R. Priestley, 1826.

PLATON, *Œuvres de Platon*, t. VI, éd. V. Cousin, Paris, P.-J Rey, 1849.

PLATON, *Platonis Philosophi quæ exstant Græce ad editionem Henrici Stephani accurate expressa cum Marsilii Ficini interpretatione accedit varietas lectionis studiis societatis bipontinæ*, t. X, Biponti, ex Tipographia Societatis, 1787.

PLATON, *Sophiste, Politique, Philèbe, Timée, Critias*, éd. Emile Chambry, Paris, Garnier frères, 1992.

PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle de Pline. Traduite en françois avec le texte latin [...]*, t. III et VII, éd. L. Poincette de Sivry, Guettard, Paris, Veuve Desaint, 1771 et 1774.

PLUTARQUE, *Les Vies des hommes illustres traduites du grec de Plutarque par J. Amyot*, t. III, éd. M. Coray, Paris, P. Dupont, 1825.

POMPÉE [Pompeius Grammaticus], *Pompeii Commentum artis Donati eiusdem in librum Donati de barbarismis et metaplasmsis commentariolum accessit ars grammatica servii quos libros omnes. Nunc primum edidit, Fridericus Lindemann, Lipsiae, F. Ch. G. Vogel, 1820.*

SAINT AUGUSTIN, *Les Confessions de S. Augustin Aurèle, évêque d'Hippone. Texte latin et français. Traduction de M. Léonce de Saporta. Nouvelle édition, revue et corrigée.* Paris, A. Royer, 1844.

SAINT AUGUSTIN, *Œuvres complètes de Saint Augustin évêque d'Hippone, Traduites en français et annotées par MM. Péronne, Écalle, Vincent, Charpentier, H. Barreau*, t. XI et t. XV, Paris, L. Vivès, 1871-1873.

SAINT AUGUSTIN, *Œuvres complètes de Saint Augustin traduites pour la première fois en français sous la direction de M. Poujoulat & de M. L'Abbé Raulx*, t. III, Bar-Le-Duc, L. Guérin & C^{ie}, 1864.

SAINT ISIDORE DE SÉVILLE, *Etymologiæ add De summo bono*, Venetiis, Petrum Loslein, 1482.

SAINT ISIDORE DE SÉVILLE, *Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive Originum libri XX*, éd. W. M. Lindsay, 2 vol., Oxonii e typographeo Clarendoniano, 1989-1991.

SAINT THOMAS D'AQUIN, *Tertia pars summæ sacræ theologiæ Sancti Thomæ Aquinatis, Doctoris Angelici [...]* item, *supplementum eiusdem tertiæ partis [...]*, Lugduni, apud Hugonem a Porta, 1558.

SÉNÈQUE, *L. Annaei Senecæ pars prima sive Opera Philosophica [...]*, éd. M. N. Bouillet, vol. 4, Parisiis, Colligebat N. E. Lemaire, 1829.

SÉNÈQUE, *Œuvres complètes de Sénèque le philosophe avec la traduction en français*, éd. M. Nisard, Paris, Firmin Didot frères, fils et C^{ie}, 1869.

SOPHOCLE, *Les Trachiniennes - Antigone*, t. I. Texte établi par A. Dain et J. Irigoien et traduit par P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

STACE, *Martial Manilius Lucilius Junior [...]*, *Œuvres complètes*, éd. M. Nisard, Paris, Firmin Didot Frères, fils et C^{ie}, 1865.

SUÉTONE, *Suétone. Traduction nouvelle*, t. III, éd. M. De Golbery, dans *Bibliothèque latine-française*, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1833.

TÉRENCE, *La première comédie de Terence, intitulée l'Andrie. Nouvellement traduite de latin en françois, en faveur des bons esprits studieux des antiques recreations*, par Charles Estienne, Paris, E. Groulleau, 1552.

Théâtre complet des Latins comprenant Plaute, Térence et Sénèque le Tragique, avec la traduction en Français, éd. M. Nisard, Paris, J. J. Dubochet, 1844.

TITE-LIVE, *Œuvres de Tite-Live (Histoire Romaine) avec la traduction en français*, éd. M. Nisard, t. I, Paris, J.-J. Dubochet et C^{ie}, 1844.

Vies et doctrines des Philosophes de l'Antiquité suivies de la vie de Plotin par Porphyre. Traduction nouvelle. Diogène de Laerte, t. I, éd. M. Ch. Zévort, Paris, Charpentier, 1847.

VIRGILIUS MARO, Publius, *Lucrèce, Virgile, Valérius Flaccus, œuvres complètes. Avec la traduction en français*, éd. M. Nisard, dans *Collection des auteurs latins*, Paris, J. J. Dubochet, Le Chevalier et C^{ie}, éditeurs, Garnier frères, 1850.

2. AUTEURS DU XII^e AU XVII^e SIÈCLE

[BIRAGUE, Flaminio de], *L'Enfer de la mere Cardine*, éd. P. Didot, Paris, Didot, 1793.

[BIRAGUE, Flaminio de], *L'Enfer de la mere Cardine*, s.l.s.n., 1597.

[ESTIENNE, Henry], *L'introduction au traité de la conformité des merveilles anciennes avec les modernes. Ou traite preparatif à l'Apologie pour Herodote [...]*, s.l.s.n., 1566.

« Le Lai du cor » et « Le Manteau mal taillé ». Les dessous de la Table Ronde, édition, traduction, annotation et postface de N. Koble, préface d'E. Baumgartner, Paris, Éditions rue d'Ulm (« Versions françaises »), 2005.

AGRIPPA, Henri Corneille, *La Philosophie occulte, [...] Divisée en trois Livres, Et traduite du Latin*, t. I, La Haye, R. Chr. Alberts, 1727.

ALLARD, Marcellin, *La Gazette Française*, Paris, P. Chevallier, 1605.

ARETINO, Pietro, *Cortigiana comedia di M. Pietro Aretino, novamente ristampata*. Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari e fratelli, 1550.

ARETINO, Pietro, *Il Primo libro delle lettere*, éd. F. Nicolini, Bari, G. Laterza & figli, 1913.

ARETINO, Pietro, *Sei giornate. Ragionamento della Nanna e della Antonia (1534). Dialogo nel quale la Nanna insegna a la Pippa (1536)*, éd. G. Aquilecchia, Bari, G. Laterza & figli, 1969.

ARETINO, Pietro, *Sonetti lussuriosi di M. Pietro Aretino*, [Vinegia, 1556].

ARIOSTO, Lodovico, *Roland Furieux, mis en françois de l'Italien de messire Loys Arioste noble Ferraroys, depuis en ceste edition corrigé & augmenté de figures & de cinq chants nouvellement traduitz de l'Italien du mesme auteur*, trad. G. Chappuys, Lyon, B. Honorat, 1577.

ARIOSTO, Ludovico, *Orlando Furioso e Cinque canti*, éd. R. Ceserani et S. Zatti, Torino, Utet, 1997.

BANDELLO, Matteo, *Histoires tragiques, extraictes des oeuvres italiennes de Bandel, & mises en nostre langue Française, par Pierre Boaistuau...*, trad. P. Boaistuau, Paris, V. Sertenas, 1559.

BANDELLO, Matteo, *Le second tome des Histoires tragiques, extraites de l'italien de Bandel, contenant encore dixhuit histoires traduites et enrichies outre l'invention de l'autheur par François de Belleforest...*, trad. Fr. de Belleforest, Paris, R. le Mangnier, 1566.

BERNI, Francesco, *Rime burlesche*, éd. G. Bàrberi Squarotti, Milano, Rizzoli, 1991.

BOCCACCIO, Giovanni, *Corbaccio*, éd. P. G. Ricci, Milano, Ricciardi, 1965.

BOCCACCIO, Giovanni, *Decameron*, éd. V. Branca, Milano, Mondadori, 1976.

BOCCACCIO, Giovanni, *Ioannis Boccatii de Certaldo insigne opus de Claris Mulieribus [...]*, Bernæ Helvet : Excudebat Mathias Apiarius, 1539.

BOCCACE, Jean, *Le Philocope de Messire Iehan Boccace Florentin, Contenant l'histoire de Fleury & Blanchefleur, divise en sept livres traduitz d'italien en francoys par Adrian Sevin Gentilhomme de la maison de Monsieur de Gié*, Paris, Denys Janot, 1542.

BODIN, Jean, *De la Demonomanie des sorciers*, Paris, J. du Puys, 1580.

BODIN, Jean, *Le Fleau des demons et sorciers [...]*, Nyort, D. du Terroir, 1616.

BONATI, Guido [Guidonis, Bonati], *Foroliviensis mathematici de astronomia tractatus X. Universum quod ad iudiciariam rationem Nativitatum, Aëris, Tempestatum, attinet, comprehendentes [...]*, Basileæ, [Jacobus Parcus], 1550.

BRANTÔME, Pierre de Bourdeille, *Œuvres complètes*, éd. Ludovic Lalanne, t. III, Paris, J. Renouard, 1968.

BRUNO, Giordano, *Des liens*, Paris, Allia, 2006.

CASTIGLIONE, Baldassarre, *Il Cortegiano del conte Baldassarre Castiglione. Riveduto, & corretto da Antonio Ciccarelli da Fuligni [...]*, Venetia, B. Basa, 1584.

CEPARI, Virgilio, « L'Enfer », dans *Vie de sainte Françoise Romaine, Fondatrice des Oblates de la Tour des Miroirs, Divisée en trois livres, dont le premier renferme son histoire; le deuxième ses nombreuses visions; le troisième ses combats contre les démons et son Traité de l'Enfer*. Ouvrage traduit du latin, des actes des saints, par l'abbé P^{xxx}, vicaire général d'Évreux, 3 vol., Clermont-Ferrand, Thibaud-Landriot et C^{ie}, 1841.

CLAMORGAN, Jean de, *La chasse du loup*, Paris, Jaques du Puys, 1574.

CROCE, Giulio Cesare, *Processo ovvero esame di carnevale nel quale s'intendono tutti gl'inganni, astuzie, caprici, bizzarie, viluppi, intrichi, invenzioni, novità, sottilità, scioccharie, grillarie, &c. ch'egli ha fatto quest'anno 1588 nella nostra Città di Bologna. Con la sentenza e bando contra lui formata. Composto per Giulio Cesare Croce, per spasso delle Maschere in questi pochi giorni di Carnevale*, per Dionigi Ramanzini Librajo a San Tomio, Verona, 1588,

DA QUINTIANO, Antonio, *Il mele granato succo medicinale, diuiso in due parti. Nella prima si tratta di tutte le conditioni delle febri, e de polsi. Nella seconda si contengono molti varij, e mirabili secreti per la consueratione de corpi humani*, Venise, Francesco Valuasense, 1668.

D'AMERVAL, Eloy, *Livre de la Deablerie*, éd. R. Deschaux et B. Charrier, Droz, 1991.

DANTE, Alighieri, *La Divina commedia di Dante Alighieri con varie annotazioni, e copiosi rami adornata. Dedicata alla sagra imperial maestà di Elisabetta Petrowna [...]*, t. I, Venezia, A. Zatta, 1757.

DANTE, Alighieri, *La Divina commedia di Dante Alighieri con varie annotazioni, e copiosi rami adornata. Alla sagra imperiale maestà di Elisabetta Petrowna [...]*, t. II, Venezia, A. Zatta, 1757.

D'AUBIGNÉ, Théodore Agrippa, *Les Tragiques*, t. I, éd. nouvelle par C. Read, Paris, E. Flammarion, 1896.

D'AUBIGNÉ, Théodore Agrippa, *Œuvres complètes publiées pour la première fois d'après les manuscrits originaux. Accompagnées de notices biographiques, littéraire & bibliographique, de Variantes, d'un Commentaire, d'une Table des noms propres & d'un Glossaire*, éd. MM. Eug. Réaume & de Caussade, t. III, Paris, A. Lemerre, 1874.

DE LA PORTE, Maurice, *Les épithètes de M. de la Porte parisien*, Lyon, Pierre Rigaud, 1612.

DE PIZAN, Christine, *La Cité des dames*, éd. T. Moreau et E. Hicks, Paris, Stock/Moyen Age, 1986.

DE SALES, François (Saint), *Œuvres de Saint François de Sales, évêque et prince de Genève et docteur de l'église, édition complète, d'après les autographes et les éditions originales enrichie de nombreuses pièces inédites dédiée à sa sainteté Léon XIII et honorée de deux breffs pontificaux publiée sous les auspices de M^{gr} l'évêque d'Annecy par les soins de religieuses de la visitation du 1^{er} monastère d'Annecy*, t. XXI, Lettres-vol. 11, Annecy, Librairie Catholique Emmanuel Vitte, 1923.

DOMAYRON, Antoine, *Histoire du siège des Muses ou parmi le chaste amour est traicté de plusieurs belles et curieuses sciences, Divine, Morale et Naturelle*, Lyon, Rigaud, 1610.

DOVIZI, Bernardo (da Bibbiena), *La Calandria*, éd. P. Fossati, Torino, Einaudi, 1988.

DU BELLAY, Joachim, « *Les Regrets* », suivi des « *Antiquités de Rome* » et du « *Songe* », éd. Fr. Roudaut, Paris, Librairie Générale Française, 2002.

DU BELLAY, Joachim, *Divers jeux rustiques*, éd. V. L. Saulnier, nouvelle édition augmentée, Paris, Minard / Genève, Droz, 1965.

DU BELLAY, Joachim, *La Deffence et Illustration de la langue francoyse*, éd. H. Chamard, Paris, Didier, 1970.

DU BELLAY, Joachim, *La Deffence, et illustration de la langue françoise. Par I.D.B.A.*, Paris, Arnoul L'Angelier, 1549.

DU VERDIER, Antoine, *La bibliotheque d'Antoine du Verdier, seigneur de Vauprivas : contenant le catalogue de tous ceux qui ont escrit, ou traduit en françois, & autres dialectes de ce royaume... : avec un discours sur les bonnes lettres, servant de preface : et à la fin un supplement de l'epitome de la bibliotheque de Gesner...*, Lyon, Barthelemy Honorat, 1585.

DU VERDIER, Antoine, *La Prosopographie ou description des personnes insignes, enrichie de plusieurs effigies, et réduite en quatre livres. Contient en pièce liminaire un sonnet de Larivey*, Lyon, Antoine Gryphius, 1573.

DU VERDIER, Antoine, *La Prosopographie ou description des personnes insignes, enrichie de plusieurs effigies, et réduite en quatre livres*, Lyon, Antoine Gryphius, 1573.

DU VERDIER, Antoine, *Prosopographie, ou description des personnes illustres tant chrestiennes que Prophanes [...] par Antoine du Verdier sieur de Vauprivas, Gentilhomme Foresien & ordinaire de la maison du Roy*, t. II, Lyon, Paul Frelon, 1605.

ÉRASMUS, Desiderius, *Adagiorum opus D. Erasmi Roterodami per eundem exquisitissima cura recognitum & locupletatum, correctis ubique citationum numeris, ac restitutis indicibus [...]*, Basileæ, apud Ioannem Frobenium, 1526.

ÉRASMUS, Desiderius, *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami. Recognita ed adnotatione critica instructa notisque illustrata. Ordinis primi tomus secundus*, éd. J-C. Margolin et P. Mesnard, t. II, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1969.

ESTIENNE, Charles, *L'Andrie, La Comédie du sacrifice ou Les Abusés*, éd. L. Zilli, dans *Théâtre français de la Renaissance*, vol. 6, Florence-Paris, Olschki-P.U.F., 1994.

ESTIENNE, Charles, *Les Abusés, comédie faite à la mode des anciens comiques, premièrement composée en langue tuscanne par les professeurs de l'Académie Sénoise, et nommée Intronati, depuis traduite en français par Charles Estienne et nouvellement revue et corrigée...*, Paris, E. Groulleau, 1549.

ESTIENNE, Henri, « *Traicté de la Conformité du langage françois avec le grec* », dans *Conformité du langage françois avec le grec*. Nouvelle édition accompagnée de notes et précédée d'un essai sur la vie et les ouvrages de cet auteur. Par Léon Feugère, Paris, Jules Delalain, 1853 (1^{ère} éd. 1565, 2^e éd. 1568, par Robert Estienne).

ESTIENNE, Henri, *Deux Dialogues du nouveau langage françois italianisé et autrement desguisé, principalement entre les courtisans de ce temps*, éd. P. Ristelhuber, Paris, Choiseul, 1885.

ESTIENNE, Henri, *Traité preparatif à l'Apologie pour Herodote*, t. I, éd. B. Boudou, Genève, Droz, 2007.

FOGLIETTA, Paolo, *Il Barro di Paolo Foglietta commedia del secolo XVI*, éd. M. Rosi, Genova, Tipografia del R. Istituto Sordo-Muti, 1894.

FRAUNCE, Abraham, *Victoria, a Latin Comedy*, éd. from the Peshurst manuscript by G. C. Moore Smith, London, David Nutt, 1906.

- GRÉVIN, Jacques, *Théâtre complet et poésies choisies de Jacques Grévin*, éd. Lucien Pinvert, Paris, Garnier Frères, 1922.
- GRILLANDI, Paolo, « De quaestionibus et tortura », dans *Tractat[us] de hereticis [et] sortilegiis omnifariam coitu: eorumq[ue] penis [..]*, Venise, apud J. Giuncti, 1556.
- HOSLEY, Richard, *A Critical Edition of Anthony Munday's "Fidele and Fortunio"*, New York and London, Garland Publishing, 1981.
- JODELLE, Estienne, *L'Eugène*, éd. L. Zilli, Paris, Garnier, 2009.
- LA TAILLE, Jean de, « Le Negromant », éd. Fr. Rigolot, in *La Comédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX. Première Série. Vol. 9 (1566-1573)*, Olschki (« Théâtre français de la Renaissance »), 1997, pp. 127-143.
- LA TAILLE, Jean de, *Le Courtisan retiré*, dans *Les satires françaises du 16^e siècle*, éd. Fernand Fleuret et Louis Perceau, Paris, Garnier frères, 1922.
- LAGNIET, Jacques, *Recueil des plus illustres proverbes divisés en trois livres : le premier contient les proverbes moraux, le second les proverbes joyeux et plaisans, le troisieme represente la vie des Gueux en proverbes mis en lumiere par Jacques Lagniet a Paris sur le quay de la Megisserie au fort l'Evesque*, Paris, [s.n.], [1657-1663].
- LE PICART, François, *Les sermons et instructions chrestiennes pour tous les jours de l'advent [...] pour tous les dimanches & fêtes de l'année*, t. II, Paris, N. Chesneau, 1567.
- Les Abusez, comedie faite à la mode des anciens Comiques, premierement composée en langue Tuscanne, par les professeurs de l'Academie Senoise, & nommée Intronati, depuis traduite en François par Charles Estienne, & nouvellement reveue & corrigée*, Paris, Estienne Groulleau, 1549.
- Les Abusez, comedie faite à la mode des anciens Comiques, premierement composée en langue Tuscanne, par les professeurs de l'Academie Senoise, & nommée Intromati, depuis traduite en François par Charles Estienne, & nouvellement reveue & corrigée*, Paris, Estienne Groulleau, 1549.
- L'ESTOILE, Pierre de, *Registre-Journal du regne de Henri III. Tome II (1576-1578)*, éd. M. Lazard et G. Schrenck, Genève, Droz, 1996.
- L'ESTOILE, Pierre de, *Registre-Journal du regne de Henri III. Tome IV (1582-1584)*, éd. M. Lazard et G. Schrenck, Genève, Droz, 2000.
- L'ESTOILE, Pierre de, *Registre-Journal du regne de Henri III. Tome V (1585-1587)*, éd. M. Lazard et G. Schrenck, Genève, Droz, 2001.
- LORRIS, Guillaume de, MEUNG, Jean de, *Le Rommant de la rose nouvellement reveu et corrige oultre les precedentes impressions*, [éd. Clément Marot, Paris, Galliot du Pré], 1529.
- MANUZIO, Aldo, *Eleganze, insieme con la copia della lingua toscana, e latina scielte da Aldo Manutio, utilissime al comporre nell'una e l'altra lingua*, in Venetia, s. n., 1565.
- MOLIÈRE, *Dépit amoureux comédie, representée sur le theatre du Palais Royal. De I. B. P. Moliere*, Paris, Claude Barbin, 1663.
- MOLIÈRE, *Le Bourgeois Gentilhomme. Comedie-Ballet. Faite à Chambort, pour le Divertissement du Roy. Par J. B. P. Moliere*. Paris, s.n., 1680.
- MOLIÈRE, *Le Medecin malgre'-luy. Comedie. Par I. B. P. de Moliere*. Paris, Jean Ribou, 1667.
- MOLIÈRE, *Les Femmes sçavantes. Comedie. Par I. B. P. Moliere*. Paris, Pierre Promé, 1972.
- MOLIÈRE, *L'Escole des Femmes. Comedie. Par I.B.P. Moliere*. Paris, L. Billaine, 1663.
- MOLIÈRE, *L'Escole des maris, comedie, De I.B. P. Moliere, Representee sur le Theatre du Palais Royal*. Paris, Guillaume de Luyne, 1661.

PASQUIER, Estienne, *Les Lettres d'Estienne Pasquier, conseiller et advocat general du roy en la chambre des comptes de Paris*, à Paris, chez Abel L'Angelier 1586.

PEROTTI, Niccolò, *Cornucopiae nuper emendatum a domino Benedicto Brugnolo : ac mirifice concinnatum cum tabula prioribus aliis utiliori : faciliorique [...]*, Venetiis, per Ioannem de Tridino alias Tacuinum, 1501.

PEROTTI, Niccolò, *Rudimenta grammatices*, Parisiis, Udalricus Gering, 1479.

PETRARCA, Francesco, *Epistole*, éd. U. Dotti, Torino, UTET, 1978.

PETRARCA, Francesco, *Il Canzoniere e i Trionfi*, éd. E. FENZI, Roma, Salerno, 1993.

PICCOLOMINI, Alessandro, *Dialogo de la bella creanza de le donne. De lo stordito intronato*. [Brovazzo], s.n., 1540.

PICCOLOMINI, Enea Silvio, *Storia di due amanti e Rimedio d'amore*, éd. Maria Luisa Doglio, Turin, UTET, 1973.

POLIZIANO, Angelo, *Stanze cominciate per la Giostra di Giuliano de' Medici*, éd. V. Pernicone, Torino, Loescher-Chiantore, 1954.

Procez et amples examinations sur la vie de Caresme-prenant, dans lesquelles sont amplement descrites toutes les tromperies, astuces, caprices, bisarreries, fantasies, brouillemens, inventions, subtilités, folies, débordemens & paillardises qu'il a commis & fait pratiquer en la présente année. Avec la Sentence, Mandement, & Bannissement général donnez & publiez contre luy, de l'Ordonnance & commission du Seigneur Caresme. Traduit d'Italien en François, Paris, s. n., 1605.

RABELAIS, François, *Œuvres. Édition variorum, augmentée de pièces inédites, des songes drolatiques de Pantagruel, ouvrage posthume, avec l'explication en regard ; des remarques de Le Duchat, de Bernier, de Le Motteux, de l'abbé de Marsy, de Voltaire, de Ginguené, etc. ; et d'un nouveau commentaire historique et philologique, par Esmangart et Eloi Johanneau*, éd. Charles Esmangart et Eloi Johanneau, 3 vol., Paris, Dalibon, 1823.

RABELAIS, François, *Le Quart Livre*, éd. R. Marichal, Genève, Droz, 1947.

Rencontre et naufrage de trois astrologues judiciaires : Mauregard, J. Petit et P. Larrivey, Paris, Autun, Blaise Simonnot, 1634.

ROJAS, Fernando, *Celestine en laquelle est traicte des deceptions des serviteurs envers leurs maistres et des maquerelles envers les amoureux, translaté d'italien en françois*, Paris, G. du Pré (imprimé par N. Cousteau), 1527.

ROJAS, Fernando, *La Celestine fidellement repurgee, et mise en meilleure forme par Jacques de Lavardin [...] Tragicomédie jadis Espagnole, composee en reprehension des fols amoureux, lesquels vaincuz de leurs desordonnez appetis invoquent leurs amies, et en font un Dieu : aussi pour descouvrir les tromperies des maquerelles, et l'infidelité des meschans et traistres serviteurs. Vetula prava cauda Scorpionis. Plus la Courtizane de Joachim du Bellay*, Paris, N. Bonfons, s.d. [1578].

ROJAS, Fernando, *La Celestine fidellement repurgee, et mise en meilleure forme par Jacques de Lavardin, [...]. Tragicomédie jadis Espagnole...*, Paris, G. Robinot, 1578.

ROJAS, Fernando, *La Celestine Tragicomedie, traduit d'Espagnol en François. Où se voyent les ruses & tromperies, dont les maquerelles usent envers les fols Amoureux. Dernière édition*. Traduit par Jacques de Lavardin, Rouen, C. Le Villain, 1599.

RONSDARD, Pierre de, *Œuvres complètes*, édition de Gustave Cohen, t. II, Gallimard (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), Paris, 1938.

RUZZANTE (BEOLCO, Angelo), *Vaccaria comedia del famosissimo Ruzzante. Non meno arguta, che piacevole*. Vinegia, D. de Farri, 1561.

SANNAZARO, Iacopo, *Actii Synceri Sannazarii Neapolitani viri patricii, Opera latina omnia, & integra. Accedunt notæ ad eclogas, elegias & epigrammata.* Amstelædami, apud Henricum Wetstenium, 1689.

SERLIO, Sebastiano, *Il primo libro d'architettura di Sabastiano Serlio, Bolognese. Le premier livre d'Architecture... Le second livre de perspective... de Sebastian Serlio, Bolognois, mis en langue Françoise, par Iehan Martin...*, Paris, Jean Barbé, 1545.

SHAKESPEARE, William, *Chefs-d'œuvre de Shakspeare (Othello, Hamlet et Macbeth)*, la traduction française en regard, par MM. Nisard, Lebas et Fouinet, Paris, Belin-Mandar, 1837.

SOMMI, Giuda Leone de, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, [1556], a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1968.

Suite du trictrac, contenant les Règles des Jeux du Revertier, du Toute-Table, du Tourne-Case, des Dames rabatues, du Plain et du Toc. Comme on les joue aujourd'huy, Paris, H. Charpentier, 1699.

Supplément du théâtre italien, ou nouveau recueil des comédies et scènes françoises qui ont été joiées sur le Theatre Italien par les Comediens du Roi de l'Hôtel de Bourgogne à Paris, t. II, A. Braakman, Amsterdam, 1698, p. 168.

TÉRENCE, *La premiere comedie de Terence, intitulee l'Andrie. Nouvellement traduite de latin en françoys, en faveur des bons espritz studieux des antiques recreations, par Charles Estienne*, Paris, Estienne Groulleau, 1552.

TEXTOR, Johannes Ravisius, *Epithetorum opus absolutissimum [...]*, Venetiis, Apud Marcum Antonium Zalterium, 1588.

TROTREL, Pierre, « Les Corrivaux. Comédie facétieuse » [Rouen, Raphaël du Petit Val, 1612], in *Ancien Théâtre François*, t. VIII, Paris, Jannet, 1856, pp. 228-296.

UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes*, éd. E. Cecchini et G. Arbizzoni, Tavernuzze, edizioni del Galluzzo, 2004.

VIGENÈRE, Blaise de, *Images ou Tableaux de platte peinture des deux philostrates sophistes grecs et les Statues de Callistrate*, à Paris chez La veuve Abel L'Angelier, 1615.

VORON, Benoist, *Comédie françoise intitulée L'Enfer Poétique publiée à Lyon en 1586 par Benoist Voron, recteur aux écoles de St-Chamond, troisième édition conforme à la première.* Publiée par la société forézienne de la Diana, Vienne, E.-J. Savigné, 1878.

WIER, Johann, *Cinq livres de l'imposture et tromperie des diables : des enchantements & sorcelleries : pris du Latin de Iean Vvier, medecin du Duc de Cleves, & faits François par Iaques Grévin de Clermont en Beauvoisis, medecin à Paris*, Paris, J. du Puys, 1567.

WIER, Johann, *Ioannis VVieri De Praestigiis Daemonum, & incantationibus ac veneficiis Libri sex, postrema editione quinta aucti & recogniti. Accessit Liber Apologeticus, et Pseudomonarchia Daemonum. Cum Rerum ac verborum copioso Indice*, Basileae, ex officina Oporiniana, 1577.

III – ÉTUDES

1. GÉNÉRALES

Académie universelle des jeux : contenant les règles des jeux de cartes permis, celles du billard, du mail, du trictrac, du revertier, etc., t. III, Paris, A. Coste et Lyon, A. Leroy, 1806.

BABAULT, A.-P.-F, Ménégault et autres, *Annales dramatiques, ou Dictionnaire général des théâtres*, t. V, Paris, Babault, 1810.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. A. Robel, Paris, Gallimard (« Bibliothèque des idées »), 1970.

BALSAMO, Jean et Michel SIMONIN, *Abel L'Angelier & Françoise de Louvain (1574-1620) suivi du Catalogue des ouvrages publiés par Abel L'Angelier (1574-1610) et la veuve L'Angelier (1610-1620)*, Genève, Droz, 2002.

BALSAMO, Jean, « Abel L'Angelier, libraire italianisant (1572-1609) », in *Bulletin du Bibliophile*, I, 1991, pp. 85-103.

BALSAMO, Jean, « Traduire de l'italien : ambitions sociales et contraintes éditoriales à la fin du XVI^e siècle », in *Traduire et adapter à la Renaissance. Actes de la journée d'étude organisée par l'École nationale des chartes et le Centre de recherche sur l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles* (Paris, 11 avril 1996). Réunis par D. De Courcelles, Paris, École des Chartes, 1998.

BALSAMO, Jean, *Les Rencontres des Muses. Italianisme et anti-italianisme dans les lettres françaises de la fin du XVI^e siècle*, Genève-Paris, Slatkine, 1992.

BATTEUX, Charles, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, t. II, Paris, s.n., 1775.

BEAUCHAMPS, Pierre-François Godard de, *Recherches sur les théâtres de France : depuis l'année onze cent soixante-un jusques à présent*, Paris, Prault père, 1735.

BELLENGER, Yvonne, « Facétie et obscénité dans la poésie après 1550. Discussion », in *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n^o7, 1977. Facétie et littérature facétieuse à l'époque de la Renaissance. Actes du colloque de Goutelas 29 septembre — 1^{er} octobre 1977, sous la direction de V. L. Saulnier, pp. 97-103.

BELMAS, Élisabeth, « La montée des blasphèmes à l'âge moderne du moyen âge au XVII^e siècle », in *Injures et blasphèmes*, éd. J. Delumeau, Paris, Imago (« Collection Mentalités, histoire des cultures et des sociétés »), 1989, pp. 14-33.

BERGSON, Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Quadrige/PUF, 1985.

BERNARDI, Claudio, *Carnevale, quaresima, pasqua, rito e dramma nell'età moderna (1500-1900)*, Milano, Euresis, 1995.

BERRIOT-SALVADORE, Évelyne, *Les Femmes dans la société française de la Renaissance*, Genève, Droz, 1990.

BERTARELLI, Achille, *L'Imagerie populaire italienne*, Paris, Duchartre et Van Buggenhoudt, 1930.

BERTARELLI, Achille, *Le Incisioni di Giuseppe Maria Mitelli* [Catalogo critico. Presentazione di Gian Giacomo Gallarati-Scoti. Achille Bertarelli e le Stampe di Giuseppe Maria Mitelli, di Giorgio Nicodemi], Milano, Comune di Milano, 1940-XVIII.

Bibliothèque des traductions de l'italien en français du XVI^e au XX^e siècle, t. IV : *Les Traductions de l'italien en français au XVI^e siècle*, dir. J. Balsamo, V. Castiglione Minischetti, G. Dotoli, Fasano-Paris, (Biblioteca della ricerca, Bibliografica, 2), Schena-Hermann Éditeurs, 2009.

Bibliothèque dramatique de Monsieur Soleinne, catalogue rédigé par P. L. Jacob, bibliophile, 7 vol., Paris, Administration de l'alliance des arts, 1843-1845.

BOUDET, Jean-Patrice, « Les who's who démonologiques de la Renaissance et leurs ancêtres médiévaux », in *Médiévales*, n^o44, 2003, pp. 117-140.

BOUDET, Jean-Patrice, *Entre science et nigromance. Astrologie, divination et magie dans l'occident médiéval (XI^e-XV^e siècle)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006.

BRUNET, Jacques-Charles, *Manuel du Libraire et de l'amateur de livres...*, vol. 1, Bruxelles, Société belge de librairie, 1838.

CABRINI, Anna Maria, «*Il Teatro di Niccolò Secchi*», dans *Studi di lingua e letteratura lombarda offerti a Maurizio Vitale*, Pisa, Giardini 1983.

CAHEN, Albert, *Morceaux choisis des auteurs français, publiés... à l'usage de l'enseignement secondaire classique, avec des notices et des notes, par Albert Cahen,... Classes de troisième, seconde et rhétorique, XVI^e, XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Hachette, 1890.

CAIAZZA, Ida, «*Alvise Pasqualigo* », in *Dizionario biografico degli italiani Treccani*, vol. 81, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, Pansini-Pazienza, 2014.

CAIAZZA, Ida, «*Proverbio e sentenza in Alvise Pasqualigo (e una nuova fonte del Giardino di ricreazione di John Florio)* », in *Il Proverbio nella letteratura italiana dal XV al XVII secolo*, Atti delle Giornate di studio, Università degli studi Roma Tre - Fondazione Marco Besso, Roma 5-6 dicembre 2012, a cura di G. Crimi e F. Pignatti, Roma, Vecchiarelli, 2014, pp. 315-339.

CAIAZZA, Ida, *Introduzione all'opera di Luigi Alvise Pasqualigo*, Mémoire de Master en langue et littérature italienne, sous la direction de G. Masi, Pise, Università degli studi, 2011, 476 p.

CAMPBELL, Catherine, *The French Procureess. Her Character in Renaissance Comedies*, New York, Peter Lang Publishing, 1985.

CAMPBELL, Catherine, *The French Procureess. Her Character in Renaissance Comedies*, New York, Peter Lang, 1985.

CENTINI, Massimo, *Le bestie del diavolo : animali e stregoneria tra fonti storiche e folklore*, Milano, Rusconi, 1998.

CHASLES, Émile, *La comédie en France au seizième siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1969 [réimp. de l'édition de 1862].

CHASLES, Philarète, *Études sur le seizième siècle en France ; précédées d'une Histoire de la littérature et de la langue française de 1470 à 1610*, Paris, Amyot, 1848.

CLOSSON, Marianne, *L'imaginaire démoniaque en France (1550-1650) : genèse de la littérature fantastique*, Genève, Droz, 2000.

CORRARD DE BREBAN, Antoine-Henri-François, *Recherches sur l'établissement et l'exercice de l'imprimerie à Troyes : contenant la nomenclature des imprimeurs de cette ville depuis la fin du XV^e siècle jusqu'à 1789 et des notices sur leurs productions les plus remarquables, avec fac-simile et marques typographiques*, Paris, A. Chossonnery, 1873.

COURTALON-DELAISTRE, Jean Charles, *Topographie historique de la ville et du diocèse de Troyes*, t. II, Troyes, Veuve Gobelet, Paris, A. Fournier, 1783.

COUZINET, Marie-Dominique, «*Hasard, providence et politique chez Jean Bodin* », actes du colloque *Hasard et Providence, XIV^e- XVII^e siècles*, Tours, CESR, 3-9 juillet 2006, éd. M.-L. Demonet, Université François-Rabelais de Tour, CESR, 2007, pp. 1-18.

CROCIONI, Giovanni, *Il Dottrinale di Jacopo Alighieri. Edizione critica con note e uno studio preliminare*, Città di Castello, S. Lapi Tipografo-Editore, 1895.

DALLA VALLE, Daniela, «*Sognare Aristobulo, Marianna, Mariane, Mariamne. A proposito del sogno nel teatro italiano e francese dal XVI al XVIII secolo* », in *AA. VV. Lingua, cultura e testo : miscellanea di studi francesi in onore di Sergio Cigada*. A cura di Enrica Galazzi, Giuseppe Bernardelli, Milano, Vita e Pensiero, 2003.

D'ARMADIO, Milvia, *I segni dei mestieri : banchi, grida, insegne*, Museo Nazionale delle arti e tradizioni popolari. Catalogo della mostra tenuta a Roma nel 1992, Roma, Leonardo de Luca, 1992.

DARMESTETER, Arsène, HATZFELD, Adolphe, *Le seizième siècle en France : tableau de la littérature et de la langue ; suivi de Morceaux en prose et en vers choisis dans les principaux écrivains de cette époque* (4^e éd. rev. et corr.), Paris, Ch. Delagrave, 1889.

DE CAPITANI BERTRAND, Patrizia, « *La mort apparente* et ses modèles romanesques dans les comédies italiennes du XVI^e siècle », in *Seizième Siècle*, N°6, 2010, pp. 107-125.

DE CAPITANI BERTRAND, Patrizia, *Du Spectaculaire à l'intime, un siècle de commedia erudita en Italie et en France (début du XVI^e siècle – milieu du XVII^e siècle)*, Paris, Champion, 2005.

DE LA BAUME LE BLANC, Louis-César (duc de La Vallière), *Bibliothèque du Théâtre François, depuis son origine ; contenant un Extrait de tous les Ouvrages composés pour ce Théâtre, depuis les Mystères jusqu'aux Pièces de Pierre Corneille ; une Liste Chronologique de celles composées depuis cette dernière époque jusqu'à présent ; avec deux Tables alphabétiques, l'une des Auteurs & l'autre des Pièces*, t. I, Dresde, Michel Groell, 1768.

DE ROCHER, Gregory, « Le rire au temps de la Renaissance : le *Traité du ris* de Laurent Joubert », in *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. LVI, fasc. 3, 1978 (« Langues et littératures modernes-Moderne taal- en letterkunde »), pp. 629-640.

DEBRAY, Nicolas-Amable-Germain, FANTIN-DESODOARDS, Antoine-Étienne-Nicolas, *Tablettes biographiques des écrivains français, depuis la renaissance des lettres, jusqu'à ce jour : le lieu, l'époque, de leur naissance et de leur mort ; le genre dans lequel ils se sont distingués, leurs productions marquantes, les éditions estimées et recherchées de leurs œuvres*, Seconde édition, Paris, Librairie de G.A. Debray, 1810.

Dictionnaire des Lettres Françaises publié sous la direction du cardinal Georges Grente. Le XVI^e siècle. Édition revue et mise à jour sous la direction de Michel Simonin, Paris, Fayard, 2001.

Dictionnaire universel du théâtre en France et du théâtre français à l'étranger..., éd. J. Goizet, M. A. Burtal, vol. 1 (première partie Bibliographie par M. J. Goizet), Paris, chez les auteurs, 1867.

DOTOLI, Giovanni, « Teorie e pratiche del verosimile comico », in *Saggi e Ricerche sul teatro francese del cinquecento*, Leo S. Olschki, 1985, pp. 17-39.

DUBOIS, Julien, *À propos d'une comédie de Pierre de Larivey*, Troyes, Paul Nouel, 1903 [et in *Mémoires de la Société Académique de l'Aube*, t. LXVI, Troyes, Paul Nouel, 1902, pp. 185-204].

DUVAL, Edwin M., « La Messe, la cène, et le voyage sans fin du Quart Livre », in *Rabelais en son demi-millénaire*. Actes du colloque international de Tours, 24-29 septembre 1984, éd. Jean Céard et Jean-Claude Margolin, Études rabelaisiennes, t. XXI, Genève, Droz, 1988, pp. 131-145.

EOUZAN, Fanny, « L'hôtellerie dans le *Roland furieux* : repos des guerriers ou coulisse de la narration ? », in *Cahiers d'études romanes*, 17, 2007, pp. 185-195.

ÉVRARD, Étienne, « Analyse factorielle de la composition métrique de l'hexamètre dactyle latin », in *Les Cahiers de l'Analyse des Données*, vol. 13, 1988, n° 1.

FERRONI, Giulio, « Tecniche del raddoppiamento nella commedia del Cinquecento », in *Il teatro e la scena. Saggi sul teatro del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1980.

FOFFA, Oreste, *Nicolò Secco d'Aragona*, Brescia, Cooperativa bresciana, 1937.

FONTANINI, Giusto, *Biblioteca dell'Eloquenza italiana di Monsignore Giusto Fontanini arcivescovo d'Ancira ; con le annotazioni del signor Apostolo Zeno, Istorico e Poeta cesareo, cittadino veneziano*, Venezia, presso Giambatista Pasquali, 1753.

FONTENELLE, Bernard de, « Vie de M. Corneille avec l'Histoire du théâtre françois jusqu'à lui et Des Réflexions sur la Poétique », in *Œuvres de Monsieur de Fontenelle [...]*, nouvelle édition, t. III, Paris, Saillant, 1767.

FOURNIER, Édouard, *Le Théâtre français au XVI^e et au XVII^e siècle, ou Choix des comédies les plus curieuses antérieures à Molière*, Paris, Laplace & Sanchez, 1871.

FOURNIER, Édouard, *Variétés historiques et littéraires. Recueil de pièces volantes rares et curieuses en prose et en vers*, t. II, Paris, P. Jannet, 1855-1863.

- FRANÇAIS, J., *L'Église et la sorcellerie*, Émile Nourry, Paris, 1910.
- GABAUDE, Florent, *Les Comédies d'Andreas Gryphius (1616-1664) et la notion de grotesque*, Bern, Peter Lang, 2004.
- GARAPON, Robert, *La Fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français du Moyen Âge à la fin du XVII^e siècle*, Paris, A. Colin, 1957.
- GILLET, Joseph E., « Was Secchi's *Gl'Inganni* performed before Philip of Spain? », dans *Modern Languages Notes*, vol. 35, n° 7 (Novembre 1920).
- GRAESSE, Johann Georg Theodor, *Trésor des livres rares et précieux ou Nouveau dictionnaire bibliographique*, vol. 2, Dresde, Rudolf Kuntze, 1863.
- GRINBERG, Martine, KINSER, Sam, « Les combats de Carnaval et de Carême. Trajets d'une métaphore », in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 38^e année, n. 1, 1983, pp. 65-98.
- GROSLEY, Pierre-Jean, *Mémoires historiques et critiques pour l'histoire de Troyes, ornés de plusieurs planches gravées*, t. I, Paris, Veuve Duchesne, 1774.
- GROSLEY, Pierre-Jean, *Œuvres inédites de P. J. Grosley*, éd. L.-M. Patris-Debreuil, vol. 1, Paris, C.-F. Patris, 1812.
- GUILLOT, Catherine, « Richelieu et le théâtre », in *Transversalités*, vol. 117, n. 1, 2011, pp. 85-102.
- HAYAERT, Valérie, *Mens emblematica et humanisme juridique*, Genève, Droz, 2008.
- HEUZÉ, Philippe, *L'image du corps dans l'œuvre de Virgile*. Collection de l'École française de Rome, Rome, École française de Rome, 1972.
- Histoire Généalogique Et Chronologique De La Maison Royale De France, Des Pairs, Grands Officiers de la Couronne & de la Maison du Roy : & des anciens Barons du Royaume : Avec Les Qualitez, L'Origine, Le Progrès & les Armes de leurs Familles [...] par le P. Anselme, Augustin Déchaussé ; continuée par M. Du Fourny. Troisième édition, Revue, corrigée & augmentée par les soins du P. Ange & du P. Simplicien, Augustins Déchaussez. Tome second, Contenant les douze anciennes Pairies tant Ecclésiastiques que Laiques*, Paris, Compagnie des Libraires, 1726.
- HOSLEY, Richard, « The Date of Fedele and Fortunio », in *The Modern Language Review*, 57, n. 3, 1962, pp. 385-386.
- HÖTTEMANN, Benedikt, *Shakespeare and Italy*, Berlin, Lit Verlag, 2011, pp. 127-130.
- Index des livres interdits, IX : Index de Rome, 1590, 1593, 1596. Avec étude des index de Parme 1580 et Munich 1582*, éd. J. M. De Bujanda, U. Rozzo, P. G. Bietenholz, P. F. Grendler, Centre d'Études de la Renaissance, Sherbrooke-Genève, éditions de l'Université de Sherbrooke-Librairie Droz, 1994.
- Index des livres interdits, X : Thesaurus de la littérature interdite au XVI^e siècle. Auteurs, ouvrages, éditions avec addenda et corrigenda*, éd. J. M. De Bujanda, Centre d'Études de la Renaissance, Sherbrooke-Genève, éditions de l'Université de Sherbrooke-Librairie Droz, 1996.
- JACQUEMIN, Louis, *Lyon, palais et édifices publics*, Montrevel-en-Bresse, La Taillanderie, 1987.
- JACQUES-CHAQUIN, Nicole, « Lumière noire et anamorphoses : pour une *optique* diabolique », in *Le siècle de la lumière, 1600-1715*, ouvrage collectif dirigé par Chr. Biet et V. Jullien, ENS Éditions, 1997, pp. 195-210.
- KOOPMANS, Jelle, VERHUYCK, Paul, *Sermon joyeux et truanderie : Villon, Nemo, Ulespiègle*, Amsterdam, Rodopi, 1987.
- JOSNIN, Bérangère, « Les pratiques abortives : de l'illégalité à la légalisation », Thèse de doctorat en pharmacie, sous la direction de L. Coiffard, Université de Nantes, faculté de pharmacie, 2013.

- KLAPP, *Bibliographie der Französischen literatur wissenschaft*, Frnkfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1956-2000.
- LA CROIX DU MAINE, François Grudé de, *Premier volume de la Bibliothèque du sieur de La Croix Du Maine, qui est un catalogue général de toutes sortes d'auteurs qui ont écrit en françois depuis cinq cent ans et plus jusques à ce jour d'huy...*, Paris, Abel L'Angelier, 1584.
- LAFFONT-BOMPIANI, *Le Nouveau dictionnaire des auteurs de tous les temps et de tous les pays*, t. II : de G à M, Paris, R. Laffont (coll. « Bouquins »), 1994.
- LANCASTER, Henry Carrington, *The french tragi-comedy : its origin and development from 1552 to 1628*, Baltimore, J. H. Furst company, 1907.
- LANCASTER, Henry Carrington, *The french tragi-comedy : its origin and development from 1552 to 1628*, Baltimore, J. H. Furst company, 1907.
- LANOË, Catherine, *La poudre et le fard*, Seyssel, Champ Vallon, 2008.
- LANSON, Gustave, *Histoire de la Littérature française*, Paris, Hachette, 1903.
- LAPORTE, Joseph (de), CHAMFORT, Sébastien-Roch-Nicolas de, *Dictionnaire dramatique, contenant l'histoire des théâtres, les règles du genre dramatique, les observations des maîtres les plus célèbres et des réflexions nouvelles sur les spectacles, sur le génie & la conduite de tous les genres, avec les notices des meilleures pièces, le catalogue de tous les drames, & celui des auteurs dramatique*, t. III, Lacombe, Paris, 1776.
- LAPORTE, Joseph de, CLÉMENT, Jean-Marie Bernard, *Anecdotes Dramatiques*, vol. 3, Paris, Duchesne, 1775 [réimp. Genève, Slatkine, 1971].
- LAROUSSE, Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique...*, t. VIII : F-G et t. X : L-MEMN, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1872-1873.
- LAWTON, Harold Walter, « Charles Estienne et le théâtre », *Revue du Seizième Siècle*, XIV, 1927, pp. 336-337.
- LAWTON, Harold Walter, *Contribution à l'histoire de l'humanisme en France, Térence en France au XVI^e siècle*, t. II : imitation et influence, Slatkine, Genève, 1972.
- LAWTON, Harold Walter, *Térence en France au XVI^e siècle. Éditions et traduction*, Paris, Jouve et compagnie, 1926.
- LAZARD, Madeleine, « Du rire théorisé au comique théâtral. Le *Traité du ris* de Joubert (1579) et le comique de l'amour dans *Les Neapolitaines* de François d'Amboise et *Les Contents* de Turnèbe », in *Studi di letteratura francese*, t. X : *Commedie e comicità nel Cinquecento francese e europeo*, Firenze, L.S. Olschki, 1983, pp. 19-30.
- LAZARD, Madeleine, « La comédie en Europe », in *L'Époque de la Renaissance (1400-1600)*, t. IV : *Crises et essors nouveaux (1560-1610)*, éd. T. Klaniczay, E. Kushner, P. Chavy, Amsterdam/Philadelphia, J. B. Publishing, 2000, pp. 563-579.
- LAZARD, Madeleine, « Paris dans la comédie humaniste », in *Études seiziémistes offertes à M. le Professeur V.-L. Saulnier*, Genève, Droz, 1980.
- LAZARD, Madeleine, *Images littéraires de la femme à la Renaissance*, Paris, PUF, 1985.
- LAZARD, Madeleine, *La Comédie humaniste au XVI^e siècle et ses personnages*, Paris, PUF, 1978.
- LAZARD, Madeleine, *Le Théâtre en France au XVI^e siècle*, Paris, PUF, 1980.
- LAZARD, Madeleine, *Les avenues de Féminye. Les femmes et la Renaissance*, Paris, Fayard, 2001.

Le Comique corporel. Mouvement et comique dans l'espace théâtral du XVII^e siècle, éd. Eva Erdmann et Konrad Schoell, Tübingen, Gunter Narr, 2006.

LEBÈGUE, Raymond, « Premières infiltrations de la Commedia dell'Arte dans le théâtre français », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1963, n.15, pp. 165-176.

LEBÈGUE, Raymond, *Le Théâtre comique en France de Pathelin à Mélite*, Paris, Hatier, 1972.

LEBÈGUE, Raymond, *Le Théâtre comique en France de Pathelin à Mélite*, Paris, Hatier, 1972.

LENIENT, Charles, *La satire en France ou La littérature militante au XVI^e siècle*, t. II, Paris, L. Hachette, 1886.

[LÉRIS, Antoine de], *Dictionnaire portatif des théâtres, contenant l'origine des différens théâtres de Paris*, Paris, C. A. Jombert, 1754.

LÉRIS, Antoine de, *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres*, Paris, C. A. Jombert, 1763 [réédition de l'éd. de 1754].

Les bibliothèques françoises de La Croix-du-Maine et de Du Verdier [...] Nouvelle édition [...], revue, corrigée & augmentée d'un Discours sur le Progrès des Lettres en France, et des Remarques Historiques, Critiques et Littéraires de M. de La Monnoye et de M. le Président Bouhier [...] de M. Falconet [...], par M. Rigoley de Juvigny..., 6 vol., Paris, Saillant et Nyon, 1772-1773.

LESTRINGANT, Frank, RIEU Josiane, TARRETE Alexandre, *Littérature française du XVI^e siècle*, Paris, PUF (« Collection Premier Cycle »), 2000.

LÉVI, Éliphas, *Dogme et rituel de la Haute Magie*, Paris, Chacornat Frères, 1930.

LEVRAULT, Léon, *La comédie (évolution du genre) (3e éd.)*, Paris, Paul Delaplane, 1901.

LINTILHAC, Eugène, *Histoire du théâtre en France*, t. II : *La Comédie : Moyen Age et Renaissance*, Genève, Slatkine Reprints, 1973 [réimp. de l'éd. de Paris, 1905].

LONG, Kathleen P., « The Royal Hermaphrodite : Henri III of France », in *Hermaphrodites in Renaissance Europe*, Aldershot, Ashgate Publishing, 2006, pp. 189-214.

LOUANDRE, Charles Léopold, *Œuvres complètes de Molière*, vol. 1, Paris, Charpentier, 1852.

MAGNIN, Charles, « Teatro celeste. Les commencements de la comédie italienne en France », in *Revue des deux mondes*, vol. 4, Bruxelles, Meline, cans et compagnie, 1847, pp. 843-857.

MANSI, Francesco, *Il genere comico nella Controriforma : tra Bernardino Pino e Sforza Oddi*, Ann Arbor, University Microfilms International, 1992.

MASQUERAY, Paul, « Euripide et les femmes », in *Revue des Études Anciennes*, t. V, 1903, n°2, pp. 101-119.

MAUPOINT, *Bibliothèque des theatres, Contenant Le catalogue alphabétique des Pièces dramatiques, Opéra, Parodie, et Opera Comiques ; & le tems de leurs Représentations – Avec des Anecdotes sur la plûpart des Pièces contenuës en ce Recüeil, & sur la vie des auteurs, Musiciens et acteurs...*, Paris, L.-Fr. Prault, 1733.

MAZOUER, Charles, *Le Personnage du naïf dans le théâtre comique du Moyen Âge à la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1979.

MAZOUER, Charles, *Le Théâtre français de la Renaissance*, Paris, Champion, 2013.

MELCHIORI, Giorgio, « “In fair Verona” : commedia erudita into Romantic Comedy », in *Shakespeare's Italy : Functions of Italian Locations in Renaissance Drama*, éd. M. Marrapodi et al., Manchester, Manchester University Press, 1997, pp. 100-111.

MELCHIORI, Giorgio, *Shakespeare's Garter Plays : “Edward III” to “Merry Wives of Windsor”*, Newark, University of Delaware Press, Associated University Presses, 1994.

MERCIER, Louis-Sébastien, *Tableau de Paris. Nouvelle édition corrigée & augmentée*, t. V, Amsterdam, s.n., 1783.

MESSORA, Noemi, « Gli anni universitari di Nicolò Secchi uomo di diplomazia e di teatro (1530-1537) », in *Quaderni Veneti*, 21, 1995, pp. 9-37.

Biographie universelle, ancienne et moderne, ou histoire, par ordre alphabétique, de la vie publique et privée de tous les hommes qui se sont distingués par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus ou leurs crimes, vol. 23, réd. par une société de gens de lettres et de savants, publ. sous la dir. de M. Michaud, Paris, L. G. Michaud, 1819.

MILANI, Marisa, « Il Caso di Emilia Catena “meretrice, striga et herbera” », in *Museum Patavinum*, III, 1985.

MILLET, Olivier, « La comédie française de la Renaissance comme jeu parodique avec la tragédie et les genres littéraires élevés », in *L'histoire littéraire : ses méthodes et ses résultats, mélanges offerts à Madeleine Bertaud, réunis par Luc Fraise*, Genève, Droz, 2001, pp. 449-466.

MORÉRI, Louis, *Le grand dictionnaire historique*, vol. 2, Paris, chez les libraires associés, 1759.

MOUHY, Charles de Fieux (Chevalier de), *Abrégé de l'Histoire du Théâtre François, depuis son origine jusqu'au premier juin de l'année 1780 ; précédé du dictionnaire de toutes les piéces de théâtre jouées & imprimées ; du Dictionnaire des Auteurs Dramatiques, & du Dictionnaire des Acteurs & des Actrices*, vol. 2, Paris, L. Jorry, 1780.

MOUHY, Charles de Fieux (Chevalier de), *Tablettes dramatiques contenant l'abrégé de l'histoire du theatre françois, l'établissement des theatres à Paris, un dictionnaire des piéces, et l'abrégé de l'histoire des auteurs et des acteurs*, Paris, Sébastien Jorry, 1752.

NOSTRADAMUS, *Les premières centuries ou “Prophéties”, (édition Macé Bonhomme de 1555). Édition et commentaire de l’“Épître à César” et des 353 premiers quatrains*, éd. P. Brind'amour, Genève, Droz, 1996.

OGGERO, Renata, « “Translated out of Italian”. From Pasqualigo to Munday : Rewriting Italian Comedy in Elizabethan England », in *Quaderni del Dipartimento di Linguistica*, vol. 24, Centro Editoriale e Librario - Università della Calabria, Rende, 2006.

OIRY, Goulven, « Paris, XVI^e- XVII^e siècles : urbanisme et érotisme », in *Urbanités*, #3, avril 2014, Plaisirs urbains.

ORDINE, Nuccio, *Tre Corone per un re : l'impresa di Enrico III e i suoi misteri*, Milano, Bompiani, 2015.

PADOAN, Giorgio, *L'avventura della commedia rinascimentale*, Padova, Piccin-Nuova Libreria, 1996.

PALLA, Maria José, « Magiciennes et sorcières Vicentines. La magie du verbe et le pouvoir de la parole », in *Magie et illusion au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1999, pp. 411-421.

PARFAICT, François et Claude (frères), ABGUERBE, Godin (d'), *Dictionnaire des théâtres de Paris, contenant toutes les piéces qui ont été représentées jusqu'à présent sur les différens Théâtres François, & sur celui de l'Académie Royale de Musique : les extraits de celles qui ont été jouées par les Comédiens Italiens, depuis leur rétablissement en 1716, ainsi que des Opéra Comiques, & principaux Spectacles des Foires Saint Germain & Saint Laurent. Des faits Anecdotes sur les Auteurs qui ont travaillé pour ces Théâtres, & sur les principaux Acteurs, Actrices, Danseurs, Danseuses, Compositeurs de Ballets, Dessinateurs, Peintres de ces Spectacles, &c.*, t. IV, Paris, Lambert, 1756.

PARFAICT, François et Claude (frères), *Histoire du Théâtre François, depuis son origine jusqu'à présent, avec la vie des plus célèbres Poètes Dramatiques, un Catalogue exact de leurs Piéces, & des Notes Historiques & Critiques*, t. III et IV, Paris, P. G. Le Mercier, 1745.

PICOT, Émile, *Les Italiens en France au XVI^e siècle*. Introduction par Nuccio Ordine, Manziiana, Vecchiarelli, 1995.

Pierre de Larivey (1541-1619). Champenois, chanoine, traducteur, auteur de comédies et astrologue. Sous la direction de Yvonne Bellenger, Paris, Klincksieck, 1993.

Pierre DUFOUR [pseud. Paul Lacroix], *Histoire de la prostitution chez tous les peuples du monde : depuis l'antiquité la plus reculée jusqu'à nos jours*, vol. 5, Paris, Seré, 1853.

POIRSON, Auguste, *Histoire du règne de Henri IV*, Paris, L. Colas, 1864.

PREDA, Alessandra, « edizione critica del manoscritto francese "Candelaio" », in *Ilarità e tristezza, Percorsi francesi del « Candelaio » di Giordano Bruno (1582-1665)*, Milano, LED, 2007, pp. 189-319.

PREDA, Alessandra, « L'Angelica di Fabrizio de Fornaris : il testo di un "comédien", la sua fonte, la sua traduzione », in *La commedia dell'arte tra cinque e seicento in Francia e in Europa*. Atti del convegno internazionale di studio Verona-Vicenza, 19-21 ottobre 1995, a cura di E. Mosele, Fasano, Schena, 1997, pp. 193-206.

Problèmes interculturels en Europe XVI^e-XVII^e siècles, éd. E. Baumgartner, A. Fiorato, A. Redondo, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1998.

QUÉRUEL Danielle, « Des entremets aux intermèdes dans les banquets bourguignons », in *Banquets et manières de table au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, CUERMA-Université de Provence, 1996, pp. 141-157.

RANUM, Patricia M., CESSAC Catherine (1998), « "Trois favoris d'ut re mi fa sol la" : août 1672, les comédiens français taquent leurs confrères italiens », in *Marc-Antoine Charpentier, un musicien retrouvé*, éd. Catherine Cessac (textes réunis par), Sprimont, Mardaga, 2005, pp. 209-224.

RAUGEI, Anna Maria, « Un esempio di comicità verbale : il "jargon" pedantesco nelle commedie di Pierre de Larivey », in *Saggi e Ricerche sul teatro francese del cinquecento*, Florence, Leo S. Olschki, 1985, pp. 141-166.

REYNIER, Gustave, *Le roman sentimental avant l'Astrée*, Genève, Slatkine Reprints, 1969.

RIBADEAU DUMAS, François, *Les Clavicules de Salomon. La grande Clavicule à travers les âges*. Introduction par Fr. Ribadeau Dumas, Paris, Pierre Belfond, 1972.

RIGAUDIÈRE, Albert, *Introduction historique à l'étude du droit et des institutions*, Paris, Economica, 2006.

RIGOLOT, François, *Les langages de Rabelais*, Genève, Droz, 2009.

ROUGET, François, « La bibliothèque (1585) d'Antoine du Verdier et la question poétique : vers une première réception de « La Pléiade » à la fin du XVI^e siècle », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 102, n. 4, 2002, pp. 531-544.

ROYÉ, Jocelyn, *La Figure du pédant de Montaigne à Molière*, Genève, Droz, 2008.

ROYER, Alphonse, *Histoire universelle du théâtre*, 6 vol., Paris, Librairie A. Franck, 1869-1878.

ROYER, Alphonse, *Histoire Universelle du théâtre*, t. II, Paris, A. Franck, 1869.

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre au seizième siècle*, Paris, A. Sautet, 1828 [vol. 1, Paris, Charpentier, 1843].

SAINT-VICTOR, Paul de, *Hommes et dieux : études d'histoire et de littérature*, 6^e éd., vol. C-L, Paris, Calmann Lévy, 1882.

SAINT-VICTOR, Paul de, *Les deux masques : tragédie-comédie*, vol. 3, Paris, Calmann Lévy, 1884.

SANSON, Helena L., « Donne che non ridono : parola e riso nella precettistica femminile del XVI secolo in Italia », in *Italian Studies*, vol. 60, n. 1, Maney Publishing, The Society for Italian Studies, New Hall, Cambridge, 2005, pp. 6-21.

SAVARY, Jacques, *Le parfait négociant ou Instruction générale pour ce qui regarde le commerce des Marchandises de France, & des Pays Estrangers [...]*, Paris, Chez La Veuve Estienne & Fils, 1749.

SECCO D'ARAGONA, Fermo, *Storia di Caravaggio e isola Pulcheria*, Brescia, Apollonio, 1968.

SIMIAND, François, *Recherches anciennes et nouvelles sur le mouvement général des prix du XVI^e au XIX^e siècles*, Paris, Domat-Montclirctien, 1932.

SOLE, Giovanni, *Il tabù delle fave : Pitagora e la ricerca del limite*, Soverina Mannelli, Rubettino editore, 2004.

SOZZI, Lionello, *Les Contes de Bonaventure des Périers : contribution à l'étude de la nouvelle française de la Renaissance, nouvelle édition*, Genève, Slatkine Reprints, 1998.

STÄUBLE, Antonio, « Antecedenti boccacciani in alcuni personaggi della commedia rinascimentale », dans *Quaderni d'Italia*, 14, 2009.

STÄUBLE, Antonio, « Parlar per lettera », in *Il pedante nella commedia del Cinquecento e altri saggi sul teatro rinascimentale*, Roma, Bulzoni, 1991.

SUARD, Jean-Baptiste-Antoine, *Mélanges de littérature*, vol. 4, Paris, Dentu, 1804.

Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e-XVII^e siècle), sous la direction de Christian Biet, Paris, R. Laffont, 2006.

THIRLWELL, Adam, « Un mot d'ailleurs », in *La Nouvelle Revue Française*, n° 610, -e-NRF, novembre 2014, sous la direction de Stéphane Audeguy et Philippe Forest.

Traité sur la nouvelle à la Renaissance : Bonciani, Bargagli, Sansovino. Introduction et notes par Nuccio Ordine, trad. Anne Godard, Paris, Vrin, 2002.

Trattati di poetica e retorica del Cinquecento, a cura di B. Weinberg, 4 vol., Bari, Laterza, 1970-1974.

VALNET, Christian, *L'Erborista*, partie 2, Edizioni R.E.I., 2015.

VERRIER, Frédérique, *Les armes de Minerve : l'humanisme militaire dans l'Italie du XVI^e siècle*, Paris, Presses Paris Sorbonne, 1997.

VILAR, Pierre, *Or et monnaie dans l'Histoire (1450-1920)*, Paris, Flammarion, 1974.

VILLETTE, Pierre, *La Sorcellerie et sa répression dans le nord de la France*, Pensée Universelle, 1976.

WEINBERG, Bernard « Charles Estienne and Jean de La Taille », in *Modern Language Notes*, LXI, 1946, pp. 262-265.

WEINBERG, Bernard, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, 2 vol., Chicago, University of Chicago Press, 1961.

WEINBERG, Bernard, *Critical prefaces of the French Renaissance*, Evanston Illinois, Northwestern University Press, 1950.

ZINK, Michel, « Bel-Accueil le travesti : du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris et Jean de Meun à *Lucidor* de Hugo von Hofmannsthal », in *Littérature*, n°47, 1982, pp. 31-40.

2. SUR PIERRE DE LARIVEY

AMATO Modesto, *La Comédie italienne dans le théâtre de Pierre Larivey*, Girgenti, Typ. Dima & di Caro, 1909.

BAUMONT, Georges, « Note sur Pierre de Larivey », in *Revue d'Histoire Littéraire*, XXXI, 1914, pp. 172-173.

BRUTI, Ezio, *Note e appunti sulla vita e sulle opere di Pierre Larivey*, Rovereto, Tip. Mercurio, 1912.

DOUMIC, René, « Les Esprits de Pierre de Larivey », in *Revue d'Art dramatique*, XXX, Paris, 1893, pp. 321-334.

DUBOIS, Julien, « À propos d'une comédie de Pierre de Larivey », in *Mémoires de la Société académique d'agriculture, des sciences, arts et belles-lettres du Département de l'Aube*, LXVI, 1902, pp. 185-204.

FREEMAN, Martin Joseph, « Gilles Corrozet et les débuts littéraires de Pierre de Larivey », in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XLVIII, n. 2, 1986, pp. 431-438.

FREEMAN, Martin Joseph, « Une source inconnue des Esprits de Pierre de Larivey », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XLI, 1, 1979, pp. 137-145.

GROSLEY Pierre-Jean, *Œuvres inédites*, éd. L. M. Patris-Debreuil, vol. 1, Paris, C.-F. Patris, 1812.

GROSLEY, Pierre-Jean, *Mémoires historiques et critiques pour l'histoire de Troyes*, vol. 1, Paris, chez la veuve Duchesne, 1774.

KIHM, Jean-Jacques, *Pierre de Larivey : un précurseur de Molière en Champagne*, Mortemart, Rougerie, 2009.

KIHM, Jean-Jacques, *Un précurseur de Molière en Champagne*, Mortemart, Rougerie, 2009.

LAZARD, Madeleine, « Du public italien au public français : épîtres dédicatoires et prologues de Pierre de Larivey », in *L'écrivain face à son public en France et en Italie à la Renaissance*, éd. Adelin Ch. Fiorato et J.-Cl. Margolin, Paris, 1989, pp. 253-264.

LAZARD, Madeleine, « Les belles infidèles de Pierre de Larivey », in *Mélanges pour Jacques Scherer. Dramaturgies, langages dramatiques*, Paris, Nizet, 1986 [et in *Joyeusement vivre et honnêtement penser. Mélanges offerts à Madeleine Lazard. Choix d'articles réunis par M.-M. Fragonard et G. Schrenck*, Paris, Champion, 2000].

LECLERC, Marie-Dominique, « Le sentiment religieux dans l'œuvre de Larivey », in *Mémoires de la Société Académique de l'Aube*, t. CXVII, Sainte-Savine, Imprimerie Covam, 1993.

MACGILLIVRAY, John, *Life and works of Pierre de Larivey*, Leipzig, Printed by Frankenstein and Wagner, 1889.

MEURER, Karl Vitus, *Larivey's « Les esprits » als Quelle zu Molière's « Avare » : unter Berücksichtigung der « Aulularia » des Plautus*, Coblenz, Hildenbrandt, 1873.

MODESTO, Amato, *La Comédie italienne dans le théâtre de Pierre de Larivey*, Thèse (Lyon), Girgenti, Girgenti, 1909.

MORIN, Louis, *Les Trois Pierre de Larivey. Biographie et bibliographie*. (Extrait des *Mémoires de la Société Académique de l'Aube*), Troyes, J.-L. Paton, 1937.

PETRONI, Liano, « Imitation et originalité dans les *Esprits* de Larivey », *Actes du IV^e congrès de l'Association internationale de littérature comparée*, La Haye-Paris, Mouton & Co, 1966, pp. 1304-1309.

Pierre de Larivey (1541-1619), Champenois, chanoine, traducteur, auteur de comédies et astrologue. Actes des sixièmes Journées rémoises et troyenne, 25-27 janvier 1991, sous la direction d'Y. Bellenger, Paris, Klincksieck, 1993.

– DEGEN, Guy, « Une leçon de théâtre : les neuf comédies franco-italiennes de Larivey », pp. 15-37 ;

– ZILLI, Luigia, « Une Querelle théâtrale : Larivey et Perrin face aux « Escolliers », pp. 39-48 ;

- LAZARD, Madeleine, « Le dessein de Larivey et son public », pp. 49-60 ;
- GARAPON, Robert, « Le style et le dialogue de Larivey », pp. 61-69 ;
- BALSAMO, Jean, « Larivey traducteur de *L'Institution morale* de Piccolomini : les enjeux de l'italianisme », pp. 73-82 ;
- BATANY, Jean, « Une reconstitution de *Kalila et Dimna* : les Deux livres de Philosophie fabuleuse », pp. 83, 96 ;
- COOPER, Richard, « Pierre de Larivey astrophile », pp. 97-116.

RAUGEI, Anna Maria, « Un esempio di comicità verbale : il “jargon” pedantesco nelle commedie di Pierre de Larivey », in *Saggi e Ricerche sul teatro francese del cinquecento*, Florence, Leo S. Olschki, 1985.

Salza, Abd-El-Kader, *Delle commedie di Lodovico Dolce*, Melfi, Tipografia di Antonio Liccione, 1899.

TOLDO, Pietro, *La Lingua del teatro di Pietro Larivey. Ricerche e Osservazioni*, Imola, Tip. D'Ignazio Galeati, 1896.

TURQUOIS, Michel, « La littérature troyenne a-t-elle pu influencer le théâtre de Molière », in *Mémoires de la Société Académique d'Agriculture des Sciences Arts et Belles-Lettres du département de l'Aube*, t. CXI : 1982-1983, Troyes Impr. Paton 1984.

VOGELS, Dr. J., « Der syntaktische Gebrauch der Tempora und Modi bei P. de Larivey, im Zusammenhang mit der historischen französischen Syntax », *Romanische Studien*, V, 1880, pp. 443-556.

3. SUR LOUIS LE JARS

AULOTTE, Robert, « La *Lucelle* de Louis Le Jars », in *Mélanges d'histoire littéraire (XVI^e-XVII^e siècle) offerts à Raymond Lebègue par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, Nizet, 1969, pp. 97-106.

AULOTTE, Robert, « Le comique verbal dans la *Lucelle* de Louis Le Jars », in *Le Comique verbal en France au XVI^e siècle*, actes du Colloque organisé par l'Institut d'Études Romanes et le Centre de Civilisation Française de l'Université de Varsovie (avril 1995), éd. de l'Université de Varsovie, 1981, pp. 199-215.

BREDERO, Gerbrandus Adrianus, *G. A. Brederoos over-gesette Lucelle, ghespeelt by d'Oude Kamer in liefd' bloeynde t'Amsterdam*, Amsterdam, C.L. Vander Plasse, 1616.

BREDERO, Gerbrandus Adrianus, *Lucelle*, éd. C. A. Zaalberg, Tjeenk Willink-Noorduijn, Culemborg, 1972 [rééd. de l'éd. de 1606, Rouen, Raphaël du Petit Val].

FAGUET, Émile, *Essai sur la tragédie française au seizième siècle (1550-1600)*, Paris, Hachette, 1883, pp. 373-381.

SCHLENSOG, Hugo, “*Lucelle, tragicomédie en prose française*” von Louis Le Jars (1576) und “*Lucelle, tragicomédie mise en vers français*” von Jacques Duhamel (1607), nebst einem Anhang : “*De l'Art de la tragédie*” von Jean de La Taille, Friburg en Breslau, C. A. Wagners Buchdruckerei, 1906.

SCHMIDT, Albert-Marie, « *Lucelle*, chef-d'œuvre du théâtre baroque », in *Médecine de France*, 1959, n° 102, pp. 33-40.

TOLDO, Pietro, « La comédie française de la Renaissance », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 5, (1898), pp. 579-584.

TRISOLINI, Giovanna, « I capricci della Fortuna nella *Lucelle* di Louis Le Jars », in *Il Tema della Fortuna nella letteratura francese e italiana del Rinascimento. Studi in memoria di Enzo Giudici*,

(Biblioteca dell'« Archivium Romanicum », Serie I, vol. 228), Firenze, L. S. Olschki, 1990, pp. 173-187.

4. SUR FRANÇOIS D'AMBOISE

UGHETTI, Dante, *François d'Amboise (1550-1619)*, Rome, Bulzoni, 1974.

COSTA, Daniela, « La réception française de la *Raffaella* d'Alessandro Piccolomini. Versions “urbaines” et lectures “érotiques” », in *Nouvelle Revue du XVI^e siècle*, XIV (1996), n. 2, pp. 237-246.

BRAHMER, M., « Les *Néapolitaines* et la comédie italienne », in *Mélanges de langue et de littérature du Moyen âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier*, t. I, Genève, Droz, 1970, pp. 175-159.

5. SUR ODET DE TURNÈBE

AULOTTE, Robert, *La Comédie française de la Renaissance et son chef-d'œuvre « Les Contens » d'Odet de Turnèbe*, Paris, CDU-SEDES, 1984.

BALMAS, Enea, « À propos des *Contens* d'Odet de Turnèbe », in *Saggi e ricerche sul teatro francese del Cinquecento*, Florence, L. S. Olschki, 1985, pp. 131-40.

IV – HISTOIRE

COURTALON-DELAISTRE, Jean Charles, *Topographie historique de la ville et du diocèse de Troyes*, t. II, Troyes, Veuve Gobelet, Paris, A. Fournier, 1783.

VALNET, Christian, *L'Erborista*, partie 2, Edizioni R.E.I., 2015.

VERRIER, Frédérique, *Les armes de Minerve : l'humanisme militaire dans l'Italie du XVI^e siècle*, Paris, Presses Paris Sorbonne, 1997.

VILAR, Pierre, *Or et monnaie dans l'Histoire (1450-1920)*, Paris, Flammarion, 1974.

VILLETTE, Pierre, *La Sorcellerie et sa répression dans le nord de la France*, Pensée Universelle, 1976.

V – LANGUE

ANDRÉ, Jacques, *Le Vocabulaire latin de l'anatomie*, Paris, Les Belles lettres, 1991.

ATILF/Équipe “Moyen français et français préclassique”, 2004. *Base de lexiques du français préclassique*, site internet (<http://www.atilf.fr/preclassique>).

BARRÉ, Louis, *Complément du Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, F. Didot, 1842.

BAYLE, Pierre, *Dictionnaire historique et critique de Pierre Bayle. Nouvelle édition augmentée [...]*, t. XIV, Paris, Desoer, 1820.

BELLINGEN, Fleury de, *L'Étymologie ou explication des proverbes françois, divisée en trois livres par chapitres en forme de dialogue. Avec une table de tous les proverbes contenus en ce traicté*, La Haye, A. Vlacq, 1656.

BRUNOT, Ferdinand et BRUNEAU, Charles, *Précis de grammaire historique de la langue française*, Paris, Masson, 1949.

CALEPINO, Ambrogio, *Ambrosii Calepini Dictionarium [...]*, Lugduni, sumptibus Philippi Borde, Laurentii Arnaud, & Claudii Rigaud, 1656.

CALEPINO, Ambrogio, *Dictionarium, In quo restituendo atque exornando hæc præstitimus [...]*, Venetiis, apud Aldi filios, 1548.

CORNEILLE, Thomas, *Le Dictionnaire des Arts et des Sciences*, Paris, Veuve J.-B. Coignard, J.-B. Coignard, 1694.

COTGRAVE, Randle, *A Dictionarie of the french and english tongues*, Londres, A. Islip, 1611.

Dictionnaire botanique et pharmaceutique, contenant les principales propriétés des minéraux, des végétaux et des animaux, [...] par une société de médecins, de pharmaciens et de naturalistes, seconde partie, Paris, J.-F. Bastien, 1802.

Dictionnaire Chrétien où les Prédicateurs trouveront la matière de tous les sermons de l'année, et les fidèles tous les sujets de méditation sur les vérités de la religion, Paris, G. Cavelier, 1715.

Dictionnaire de l'Académie française, huitième édition, 2 vol., Librairie Hachette, 1932-1935 (1^{ère} éd. 1694) [t. I : A-G, 1932 ; t. II : H-Z, 1935].

Dictionnaire de l'Académie française, sixième édition, 2 vol., Firmin Didot frères, 1835 (1^{ère} éd. 1694).

Dictionnaire de l'Académie française, cinquième édition, 2 vol., Paris, J. J. Smits et C^e, 1798 (1^{ère} éd. 1694).

Dictionnaire de l'Académie française, Paris, Petit, 1687 [Avant-Première 3] (1^{ère} éd. 1694).

Dictionnaire de l'Académie française, quatrième édition, 2 vol., Paris, Veuve B. Brunet, 1762 (1^{ère} éd. 1694).

Dictionnaire des sciences médicales, composé des meilleurs articles puisés dans tous les dictionnaires et traités spéciaux qui ont paru jusqu'à ce jour, t. VII, Bruxelles, J. de Waet, 1829.

Dictionnaire historique de la langue française, éd. A. Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2011.

Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux : contenant la signification et la définition tant des mots de l'une & de l'autre Langue, avec leurs différens usages, que des termes propres de chaque Etat & de chaque Profession. [...]. Nouvelle édition corrigée et considérablement augmentée, t. I, Paris, Veuve Delaune, 1743.

ESTIENNE, Robert, *Dictionnaire François latin, contenant les motz & manieres de parler François, tournez en Latin*, Paris, Robert Estienne, 1539.

FUMAGALLI, Giuseppe, *Chi l'ha detto ? Tesoro di citazioni italiane e straniere, di origine letteraria e storica, ordinate e annotate da Giuseppe Fumagalli*, decima edizione riveduta ed aumentata, Milan, Hoepli, 1989.

FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire Universel*, 3 t., La Haye et Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690.

GODEFROY, Frédéric, *Complément au Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, 3 vol., Paris, Bouillon, 1895-1902.

GODEFROY, Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, Paris, F. Wieweg, 1881-1902 [réimpres. Genève-Paris, Slatkine, 1982].

GOUGENHEIM, Georges, *Grammaire de la langue française du XVI^e siècle*, Paris, Picard, 1974 (1^{ère} éd. 1951).

GRANDJEAN, Louis-Marius-Eugène, *Dictionnaire de locutions proverbiales*, Toulon, Imprimerie R. Liautaud, 1899.

GUIRAUD, Pierre, *Dictionnaire érotique*, Paris, Payot, 2006 (1^{ère} éd. 1978).

GUIRAUD, Pierre, *Dictionnaire historique, stylistique, rhétorique, étymologique de la littérature érotique*, t. I : « Le Langage de la sexualité », Paris, Payot, 1978.

HOPE, Terry E., *Lexical borrowing in the Romance languages : a critical study of italianism in French and gallicism in Italian from 1100 to 1900*, 2 vol., New York University Press, 1971.

HUGUET, Edmond, *Dictionnaire de la langue française du XVII^e siècle*, Paris, Champion-Didier, 1925-1967.

LA CURNE DE SAINTE-PALAYE, Jean-Baptiste de, *Dictionnaire historique de l'ancien langage françois, ou Glossaire de la langue françoise depuis son origine jusqu'au siècle de Louis XIV [...]* Contenant : Signification primitive et secondaire des vieux mots [...]. Étymologie des vieux mots [...]. Proverbes qui se trouvent dans nos poètes des XII^e, XIII^e et XIV^e siècles [...]. Usages anciens. Suivi des Curiositez françoises, pour supplement aux Dictionnaires, ou Recueil de plusieurs belles proprietes, avec une infinité de proverbes et quolibets pour l'application de toutes sortes de livres, par Antonin Oudin, Niort, Favre éditeur du GLOSSARIUM de Du Cange, 1875-1882.

LANDES, Louis de, *Glossaire érotique de la langue française depuis son origine jusqu'a nos jours contenant l'explication de tous les mots consacrés a l'amour*, Bruxelles, en vente chez tous les libraires, 1861.

Le grand vocabulaire françois [...], par une société de gens de lettres, t. XII, Paris, C. Panckoucke, 1770.

LE ROUX DE LINCY, Antoine, *Le Livre des proverbes français, précédé de recherches historiques sur les proverbes français et leur emploi dans la littérature du Moyen âge et de la Renaissance, par M. Le Roux de Lincy*. 2^{de} édition revue, corrigée et augmentée, 2 vol., Paris, A. Delahays, 1859.

LE ROUX, Philibert-Joseph, *Dictionnaire comique, satyrique, critique et burlesque, libre et proverbial [...]*, Amsterdam, Zacharie Castelain, 1750.

LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1872-1877.

MARTY-LAVEAUX, Charles, *La Langue de la Pléiade*, t. I, Paris, A. Lemerre, 1896-1898.

MAUGER, Claude, *Grammaire françoise de Claude Mauger Avec des augmentations / French Grammar with additions*, Londres, T. Harrison, 1684 (1^{re} éd. 1653).

MAUPAS, Charles, « L'explication des proverbes et mots difficiles », in *Les Desguisez, comedie françoise*, Bloys, G. Collas, 1626.

MAUPAS, Charles, *Grammaire et syntaxe française*, Orléans, O. Boynard et J. Nyon, 1618.

MEIGRET, Louis, *Le traité de la grammaire française*, Tübingen, Narr (Gunter), 1980 (1^{re} éd. 1550).

MÉNAGE, Gilles, *Dictionnaire étymologique de la langue française, Avec les Origines Françaises de M. de Caseneuve, les Additions du R.P. Jacob, & de M. Simon de Valhebert, le Discours du R.P. Besnier sur la Science des Etymologies, & le Vocabulaire Hagiologique de M. l'Abbé Chastelain*. Nouvelle édition, t. I, Paris, Briasson, 1750.

MÉRY, C. de, *Histoire générale des proverbes, adages, sentences, apophthegmes, dérivés des mœurs, des usages, de l'esprit et de la morale des peuples anciens et modernes ; accompagnés de remarques critiques, d'anecdotes [...]*, t. II, Paris, Delongchamps, 1828.

MEURIER, Gabriel, *Recueil de sentences notables, dictes et dictons communs, adages, proverbes et refrains, traduits la plupart de latin, italien et espagnol et réduits selon l'ordre alphabétique*, Anvers, J. Waesberghe, 1568.

NICOT, Jean, *Thrésor de la langue françoise, tant ancienne que moderne*, Paris, D. Douceur, 1606.

Nouveau Dictionnaire de l'Académie françoise, 2^e éd., Paris, J.-B. Coignard, 1718 (1^{ère} éd. 1694).

OUDIN, Antoine, *Curiositez françoises, pour supplement aux Dictionnaires. Ou Recueil de plusieurs belles proprietes, avec une infinité de Proverbes et Quolibets, pour l'explication de toutes sortes de Livres*, Paris, A. de Sommaville, 1640 [réimpr. Genève, Slatkine, 1993].

QUITARD, Pierre-Marie, *Dictionnaire étymologique, historique et anecdotique des proverbes et des locutions proverbiales de la langue française [...]*, Paris, P. Bertrand, 1842.

RICHELET, Pierre, *Dictionnaire françois, contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise [...] tiré de l'usage et des bons auteurs de la langue françoise, par P. Richelet*, Genève, J. Herman Widerhold, 1680.

SAVARY DES BRÛLONS, Jacques et SAVARY, Philémon-Louis, *Dictionnaire universel de commerce : contenant tout ce qui concerne le commerce qui se fait dans les quatre parties du monde [...] le détail du commerce de la France en général et de la ville de Paris en particulier*, vol. 2, Paris, Veuve Estienne et fils, 1748.

Sprichwörten Sentenzen des Mittelalters in alphabetischer Anordnung, Göttingen, Vandenhoeck-Ruprecht, 1963-1969.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel, *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance*, t. IV, Paris, A. Morel & C^{ie}, 1873.

Vocabolario degli accademici della Crusca quarta impressione all'altezza reale del serenissimo Gio Gastone granduca di Toscana loro signore, 6 vol., Firenze, D. M. Manni, 1729-1738.

WALTHER, Hans, *Proverbia sententiae latinitatis medii aevi. Lateinische Sprichwörter und Sentenzen des Mittelalters in alphabetischer Anordnung*, Göttingen, Vandenhoeck-Ruprecht, 1963-1969.

Documents électroniques

BAILLIÈRE, Henri, *La rue Hautefeuille : son histoire et ses habitants (propriétaires et locataires), 1252-1901, contribution à l'histoire des rues de Paris*, J.-B Baillièrre et fils, Paris, 1901. Consulté le 30 novembre 2016.

URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5445867j/f79.item.r=artistes%20italiens>

FIDO, Franco, *La Commedia del Cinquecento*. Consulté le 01 mars 2006.

URL : http://www.italica.rai.it/rinascimento/saggi/commedia_cinquecento

Genmarenostrium : il libro d'oro della nobiltà mediterranea, a cura del comitato scientifico editoriale della Società Genealogica Italiana. Consulté le 24 avril 2015.

URL : <http://www.genmarenostrium.com/>

RIEGER, Dietmar, « De Charlemagne à Amadis », in *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* [2011], mis en ligne le 01 décembre 2014. Consulté le 29 mai 2017.

URL : <http://crm.revues.org/12634> ; DOI : 10.4000/crm.12634

SKINNER, Quentin, « La philosophie et le rire », XXIII^e conférence Marc Bloch, [2001], mis en ligne le 17 mai 2006. Consulté le 18 mai 2017.

URL : <http://cmb.ehess.fr/54>

TLFI, *Le Trésor de la langue française informatisé*, 2009. Consulté le 7 juillet 2017.

URL : <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>

ANNEXES

Annexe n. 1

LES DIFFÉRENTES ÉDITIONS DU THÉÂTRE DE PIERRE DE LARIVEY

LES ÉDITIONS ANCIENNES

1579 LES SIX/ PREMIERES/ COMEDIES/ FACECIEVSES,/ DE/ PIERRE DE LARIVEY,/ CHAMPENOIS./ A l'imitation des anciens Grecs, Latins,/ & modernes Italiens./ A SÇAVOIR,/ LE LAQVAIS. LA VEFVE./ LES ESPRITS. LE MORFONDV./ LES IALOVX. LES ESCOLLIERS./ A PARIS,/ Chez Abel l'Angelier, tenant sa/ boutique au premier pillier de/ la grand'salle du Palais./ M. D. LXXIX./ AVEC PRIVILEGE DV ROY./

In – 12 [352] feuillets signés a⁸ b-z¹² A-F¹² G⁸ chiffrés [VIII] - 329 – [I] ; bandeau au buste d'homme et grotesques.

Première édition des Comédies de Larivey ; épître de Larivey à François d'Amboise datée du 1.1.1579 ; avertissement ; sonnet à Larivey ; sonnet signé « mas hõnrat que vida » [Guillaume Le Breton] ; privilège accordé à L'Angelier pour 6 ans, daté du 26.2.1579 ; f.b¹ : *Le Laquais* ; f.f⁶ : *La Veufve* ; f.¹³ : *Les Esprits* ; f.p¹ *Le Mofondu* ; f.v¹⁰ : *Les Jaloux* ; f.B⁴v *Les Escolliers* ; ces six pièces sont adaptées de l'italien de Lodovico Dolce (*Il Ragazzo*, 1541), Niccolò Buonaparte (*La Vedova*, 1568), Lorenzino de' Medici (*L'Aridosia*, 1549), Anton Francesco Grazzini dit il Lasca (*La Gelosia*, 1551), Vincenzo Gabbiani (*I Gelosi*, 1557), Girolamo Razzi (*La Cecca*, 1563)¹.

Paris (Fr), BNF, Richelieu, 3 exemplaires (8-RF-1344, R50895, R114987) ainsi qu'un exemplaire (RF-1347) de la pièce *Les Esprits*, seulement, détachée de l'édition des *Six premieres comedies*. Bibliothèque Mazarine (8° 43917). Nîmes (Fr), Bibliothèque Carré d'art (8344/68)². Cherbourg-Octeville (Fr), BM Jacques Prévert (4224 - Fonds ancien 2). Grenoble (Fr), BM d'étude et d'information de (Fonds ancien - F.4205 Rés.). Munich (De), BSB (P.o.gall. 1186)³. Göttingen (De), SUB Göttingen (8 P DRAM II, 3949). Schwerin (De), Landesbibliothek M/V (On V b 165). Wolfenbüttel (De), Herzog August Bibliothek (A: 191.2 Poet.). London (UK), British Library, General Reference Collection (163.b.24-26 ; 163.b.28 ; 163.b.62). Oxford (UK), Taylor Institution Library

¹ Voir au n° 39 du « Catalogue des ouvrages publiés par Abel L'Angelier », in J. Balsamo et M. Simonin, Abel L'Angelier et Françoise de Louvain (1574-1620) suivi du Catalogue des ouvrages publiés par Abel L'Angelier (1574-1610) et la veuve L'Angelier (1610-1620), Genève, Droz, 2002. Cette édition figure dans le catalogue de la Bibliothèque dramatique de Monsieur Soleinne, rédigé par P. L. Jacob, bibliophile, vol. 1, Paris, Administration de l'alliance des arts, 1843, p. 164.

² Relié en maroquin vert, tranches dorées, avec armoiries sur les plats. Ouvrage numérisé et disponible à cette adresse : [http://bibliotheque-numerique.nimes.fr/fre/notices/163330-Les-Six-Premieres-Comedies-facecieuses-\[de%E2%80%A6\]-a-l%E2%80%99imitation-des-anciens-Grecs-latins-&-Modernes-Italiens.html](http://bibliotheque-numerique.nimes.fr/fre/notices/163330-Les-Six-Premieres-Comedies-facecieuses-[de%E2%80%A6]-a-l%E2%80%99imitation-des-anciens-Grecs-latins-&-Modernes-Italiens.html).

³ L'ouvrage est également numérisé par la Bayerische Staatsbibliothek digital et disponible à cette adresse : http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10189295_00008.html.

(287.C.34). Harvard (USA), Houghton Library (*FC5 L3253 B579c). Chicago (USA), University of Chicago Library (microfilm PQ108 c.1). New Haven (USA), Yale University Library - Beinecke (2012 135). Philadelphie (USA), University of Pennsylvania Library, Van Pelt Library (Microfilm 136)⁴. Stockholm (Kb), Bibliothèque royale (137 F c). Moskva (Ru), Russian State Library (formerly Lenin Library).

Soit pas moins de dix-neuf exemplaires pour cette édition.

1597 LES/ COMEDIES/ FACECIEVSES/ DE/ PIERRE DE LARIVEY,/ CHAMPENOIS./ *A l'imitation des anciens Grecs, Latins,/ & modernes Italiens./ A SÇAVOIR, [sic]/ Le laquais. La vefue. Les Esprits. Le Morfondu./ Les Ialoux. Les Escolliers./* SECONDE EDITION./ [figure]/ A LYON,/ PAR BENOIST RIGAVD./ 1597./
Lyon, 1597. In-12, de 7 ff. n. ch., signés A2-A6 + 622 pp. ch..
p. 207 : LES ESPRITS./ TROISIESME/ COMEDIE./ PAR/ PIERRE DE LA RIVEY,
[sic]/ CHAMPENOIS⁵.

Troyes (Fr), Médiathèque de l'Agglomération Troyenne, (Patrimoine coll. carteron 216a ; Patrimoine mit. b.7.86/119⁶). Paris (Fr), BNF (5 exemplaires) : Tolbiac (RES P- YF-46) ; Richelieu (ROTHSCHILD SUPPLEMENT- 2938 (1)), Richelieu (ROTHSCHILD SUPPLEMENT- 2938 (2)) ; Arsenal, en deux volumes : (8- BL- 12616 (1)), (8- BL- 12616 (2)). Lyon (Fr), BM (Rés. 810938⁷). Aix-en-Provence (Fr), Bibliothèque Méjanès, (Patrimoine Fonds ancien, C. 3870). Toulouse (Fr), Médiathèque José Cabanis, Bibliothèque d'Étude et du Patrimoine (Rés. D XVI 304). Tours (Fr), Centre d'Études Supérieures de la Renaissance (SR 23A / 13782⁸). Paris (Fr), Bibliothèque de l'Institut de France (8° Q 561 B*). Lausanne (Ch), Bibliothèque cantonale et universitaire, VD BCU Lausanne, site Unithèque : réserve 16^e siècle (1 M 1538). Hamburg (De), SUB Hamburg (A/26205)⁹. Leipzig (De), UB, Sondersammlung (Lit.gall.219-1). Munich (De), BSB / Außenmagazin (P.o.gall. 1184)¹⁰. Berlin (De), Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Unter den Linden, Abteilung Historische

⁴ Microfilm copy (negative) or original in Harvard univ. library, (1918).

⁵ Soleinne aurait possédé un ouvrage de cette édition, dont, selon la note de P.L. Jacob, « les premières pages [...] offrent des corrections manuscrites qui pourraient bien être de l'auteur lui-même ». Sur la reliure de l'exemplaire figure l'écusson du marquis de Bouzols. (*Bibliothèque dramatique de Monsieur Soleinne*, catalogue rédigé par P. L. Jacob, bibliophile, vol. 1, Paris, Administration de l'alliance des arts, 1843, p. 26).

⁶ Reliure, veau fauve dos orné, aux armes du marquis de Bouzolz.

⁷ Reliure vélin XVII^e. Tranches dorées. Fonds avant 1801. Part-Dieu - Réserve - Réserve du silo. Ouvrage numérisé et disponible à cette adresse : https://books.google.fr/books?id=QuY7j1b1SxsC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

⁸ Cette édition, numérisée dans le cadre du projet de bibliothèque numérique patrimoniale Bibliothèques virtuelles humanistes (BVH) du Centre d'études supérieures de la Renaissance – Institut de recherche et d'histoire des textes de Tours –, est disponible à cette adresse : http://www.bvh.univ-tours.fr/Consult/consult.asp?numtable=B372615206_13782&numfiche=194&mode=3&ecran=0&offset=4

⁹ Hs. Besitzvermerk : Stephanus Heidenreich. – Exlibris : ex Bibl. Hamb. Johannea.

¹⁰ Reliure en parchemin (XVII^e siècle). Traces de rubans. Provenance : Armes non identifiées au centre du plat supérieur. Devise et signature au titre : “Sufre acabara, M.DC.XIV. [...]” (XVII^e siècle). Exemplaire numérisé et disponible à cette adresse : <http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10189293.html>, ou bien : http://books.google.it/books?id=LEI6AAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ViewAPI&redir_es=c#v=onepage&q&f=false

Drucke (S16) - Bestand erfragen/Kriegsverlust (8"Xv 2902). Bonn (De), ULB (Fc 169 (7)). Halle (De), ULB Sachsen-Anhalt (AB 38 9/k, 12). Ansbach (De), Staatliche Bibliothek (Schlossbibliothek) SB Ansbach (127) / Magazin Wegweiser (SB 110/V i 3). Schwerin (De), Landesbibliothek (M/V), (On V e 8125:2). Tübingen (De), UB Tübingen, Wilhelmstraße, Bestellbestand - Rara-Raum, (Dk VI 304). Stuttgart (De), Württembergische Landesbibliothek, Magazin, (Fr.D.oct.3151). London (UK), British Library, St. Pancras General Reference Collection (11736.a.16). Oxford (UK), Bodleian Library, (Douce L 523). Harvard University, Houghton Library, Cambridge, MA (USA) (*FC5 L3253 B579cb). Chicago (USA), University of Chicago Library Special Collections, Rare Books (PQ1628.L3 1597). New Haven (USA), Beinecke Rare Book and Manuscript Library -Yale University (2004 267). Iowa City (USA), University of Iowa Libraries Special Collections x-Collection (PQ1628 .L3 1597). Washington, DC (USA), Library of Congress, (Jefferson or Adams Building Reading Rooms), PQ1628 .L3 1597 (Office). Copenhagen (Dk), Royal Library (176:2,-153, 153 00453)¹¹. Moskva (Ru), Russian State Library (formerly Lenin Library). Praha (Cz), (Strahovská knihovna) Strahov Monastery Library (EG VIII 9).

Soit une trentaine d'exemplaires au total pour cette édition. Pour cette publication, selon la remarque de Louis Morin, « chaque pièce est précédée d'une page de titre sans marque ni nom de libraire, d'un prologue et de la liste des personnages. Le fac-similé du titre principal est donné par Tchemerzine, t. VII, p.31, mais la première ligne (LES) manque »¹². Martin Joseph Freeman ajoute que « Celle-ci a servi, à son tour, de base pour les éditions rouennaises de Raphaël du Petit Val »¹³.

1600 LES/ COMEDIES/ FACECIEVSES/ DE/ PIERRE DE LARIVEY, [sic]/ CHAMPENOIS./ A l'imitation des anciens Grecs, Latins,/ & modernes Italiens./ A SÇAVOIR,/ *Le laquais. La vefue. Les Esprits. Le morfondu./ Les Ialoux. Les Escolliers.*/ SECONDE EDITION./ [Marque de l'imprimeur]/ A ROVEN,/ DE L'IMPRIMERIE,/ De Raphaël du Petit Val, Libraire &/ imprimeur ordinaire du Roy./ 1600./
Rouen, 1600. In-12, de 7 ff. non chiffrés + 620 pp.

La page de titre de cette édition a été reproduite dans Avenir Tchemerzine, *Bibliographie d'éditions originales et rares d'auteurs français des XV^e, XVI^e, XVII^e, et XVIII^e siècles*, 10 vol., Paris, 1927-1934, VII, 31¹⁴. Autre que celui qui appartient à M. Alfred Morin, fils de Louis Morin¹⁵, nous n'en connaissons que les deux exemplaires suivants :

¹¹ Notes : Hermed indbundet: b) Trois comedies des six dernieres : *La Constance ; Le Fidelle ; Les Tromperies.* – Troyes : Pierre Chevillot, 1611. – 90, 78, 149 s.

¹² L. Morin, *Les Trois Pierre de Larivey*, biographie et bibliographie, Troyes, J.-L. Platon, 1937, p. 78.

¹³ M. J. Freeman, « Introduction », in P. de Larivey, *Les Esprits*, éd. M. J. Freeman. Préface de M. Lazard, Genève, Droz, 1987, p. 40.

¹⁴ Voir P. de Larivey, *Les Esprits*, éd. M. J. Freeman, *op. cit.*, p. 43.

¹⁵ *Ibidem*. Soleinne possédait également un exemplaire réunissant les six premières comédies de cette édition de 1600 et les trois dernières de 1611 (publiées à Troyes, par Pierre Chevillot). P.L. Jacob déclare à propos de cet ouvrage qu'il s'agit d'un « Bel exemplaire d'un livre fort rare, quand les deux volumes se trouvent réunis ; il a appartenu à Méon » (*Bibliothèque dramatique de Monsieur Soleinne*, catalogue rédigé par P. L. Jacob, bibliophile, vol. 1, Paris, Administration de l'alliance des arts, 1843, p. 165).

Chicago (USA), Newberry Library (Case Y.762.L.3195).

Göttingen (De), SUB Göttingen, HG-MAG (8 P DRAM II, 3944).

1601 LES/ COMEDIES/ FACECIEVSES/ DE/ PIERRE DE LARIVEY, [sic]/ CHAMPENOIS./ A l'imitation des anciens Grecs, Latins,/ & modernes Italiens./ A SÇAVOIR,/ *Le laquais. La vefue. Les Esprits. Le morfondu./ Les Ialoux. Les Escolliers.*/ SECONDE EDITION./ [Marque de l'imprimeur]/ A ROVEN,/ DE L'IMPRIMERIE,/ De Raphaël du Petit Val, Libraire &/ imprimeur ordinaire du Roy./ 1601./

Rouen, 1601. In-12, de 7 ff. non chiffrés + 620 pp.

p.209 : LES ESPRITS,/ TROISIEME/ COMEDIE./ PAR/ PIERRE DE LARIVEY/ Champenois./ [Marque de l'imprimeur]/ A ROVEN,/ DE L'IMPRIMERIE,/ De Raphaël du Petit Val, Libraire &/ imprimeur ordinaire du Roy./ 1601.¹⁶

Paris (Fr), BNF, 5 exemplaires (et un exemplaire de 1602 ? GD-939), Tolbiac Yf 2070, Tolbiac microfiche 20881, Tolbiac MICROFICHE M-17162, Richelieu, 8-RF-1345 (1), Richelieu, 8-Rf-1345 (2) (en deux volumes). Troyes (Fr), Médiathèque de Troyes (Patrimoine cl. 12° 14906)¹⁷. Paris (Fr), Bibliothèque interuniversitaire de la Sorbonne, salle de réserve, magasin A314 (RRA 6=874). London (Uk), British Library, General Reference Collection (163.c.58)¹⁸. Cambridge (Uk), Cambridge University Library, (3 exemplaires : Order in Rare Books Room, Leigh.e.5.119 ; Trinity College Library, G.22.35 ; Trinity College Library, Grylls 6.158). Edinburgh (Uk), University of Edinburgh, Main Library, Special Collections (DE.5.15). Copenhagen (Dk), Royal Library (176:2, 153 00454). Bonn (De), ULB (Fc 169/8). Jena (De), ThULB, Magazin (8 MS 2632). Göttingen (De), SUB Göttingen, (8 P DRAM II, 3944). Berlin (De), Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, (Xv 2904). Dresden (De), SLUB (Sig.: 39.8.5880). Erlangen (De), UB Hauptbibliothek (H00/EZ-II 623). Wolfenbüttel (De), Herzog August Bibliothek (A: 184.3 Poet. ; H: P 329.12° Helmst.)¹⁹. Weimar (De), HAAB, Turm-SLS (O 7 : 130). Antwerpen (Ni-De), Museum Plantin-Moretus (BH 2240:1). Chicago (USA), University of Chicago Library Special Collections, Rare Books (PQ1628. L3 1601). Utrecht (Ni), Utrecht University Library, (MAG : Z oct 98 (Rariora)). La Haye (Ni), KB (Kw 1714 D 13 [1]). Amsterdam (Ni), UBA (OTM: OK 61-1305). Moscou (Ru), Russian State Library (formerly Lenin Library).

Soit pas moins de vingt-sept exemplaires pour cette édition.

Louis Morin fait l'économie de ces références lorsqu'il cite cette seconde édition de 1600, justifiant ce choix en disant qu'elle « n'est qu'une réimpression pure et simple de celle de 1600 ; c'est la même composition ; on a seulement mis la date 1601 au titre général et aux cinq premiers titres particuliers ». D'où le fait qu'elle ne retienne pas beaucoup son attention, semblant même un peu dépréciée. Il ajoute encore que « l'impression de 1601 est manifestement moins nette que celle de 1600 ; les pages de composition s'étaient empâtées à

¹⁶ Un exemplaire de cette édition qui regroupe les six premières comédies et les trois dernières de 1611 (Troyes, Pierre Chevillot) aurait appartenu à Soleinne. Voir P. L. Jacob, *op. cit.*, p. 26.

¹⁷ Reliure XIX^e siècle plein maroquin orange signée Ghirardin.

¹⁸ *Les Esprits*, seulement, détachés de l'édition de 1601.

¹⁹ La seconde cote est accompagnée de la note suivante : « Hs. Besitzvermerk : Ex libris Joh. Caspar. Trost. – Stempel : Ex Bibliotheca Academiae Ivliae Carolinae Helmstadii. – Helmst. Sign. im Vorderumschlag ».

attendre, mal lavées après le premier tirage, qu'on les emploie à nouveau »²⁰. Mais il s'agit toutefois de l'opinion de Louis Morin, laquelle peut être contestée. Le fac-similé du titre est dans Tchemerzine, VII, 32.

1611 LES/ COMEDIES/ FACECIEVSES/ DE/ PIERRE DE L'ARIVEY,/ CHAMPENOIS./ A l'imitation des anciens Grecs,/ Latins, & modernes Italiens./ A SCAVOIR, Le *Laquais*. *La Vefue*./ *Les Esprits*. *Le Morfondu*. *Les Jaloux*. *Les Escolliers*./ [Marque.]/ A ROUEN, / DE L'IMPRIMERIE,/ De Raphaël du Petit Val,/ Libraire & Imprimeur ordinaire du Roy./ -/ 1611.

In-12 de 7 ff. n. ch. Et 620 p. ch.

Troyes (Fr), Médiathèque de Troyes (2 exemplaires : Patrimoine Mitantier b.7.84/117²¹ ; Patrimoine RR 326²²). Paris (Fr), BNF, (Yf. 2966²³ ; Yf. 2968-2969 ; Arsenal - magasin GD-939²⁴). Chantilly (Fr), Bibliothèque du château de Chantilly, Cabinet des livres (XI-F-081)²⁵. Paris (Fr), Bibliothèque interuniversitaire de la Sorbonne, salle de réserve, (RRA 6= 874). Paris (Fr), Bibliothèque Sainte-Geneviève, Magasins Fonds ancien (8 Z 6047 INV 9206 FA)²⁶. Strasbourg (Fr), BNU, Magasins, consultation salle du patrimoine (CD.116.866)²⁷. London (UK), British Library, General Reference Collection (4 exemplaires²⁸ : 11735.a.34 ; 240.a.12 ; G.17916²⁹ ; 638.a.35.(4.)³⁰). Copenhagen (Dk), Royal Library (176:2, 153 00455). Göttingen (De), SUB Göttingen, (8 P DRAM II, 3947). Berlin (De), Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz (Xv 2905). Hamburg (De), SUB Hamburg (A/464002). Augsburg (De), UB Augsburg (02/III.11.8.501). Wolfenbüttel (De), HAB (M: Lm 2072)³¹. Erfurt/Gotha (De), UFB, FB Gotha (Poes 8° 00582/01). Munich (De), BSB (P.o.gall. 1185)³². New Haven (USA), Yale University Library, Beinecke (Hfb12 21). Lawrence (USA), University of Kansas, Archives/MSS/Rare Books, Kenneth Spencer Research Library, Special Collections, (Summerfield A112). Urbana-Champaign (USA), University of Illinois (X 842 L325K1611). San Marino (USA), Bibliothèque Huntington, Rare books (386349).

²⁰ L. Morin, *op. cit.*, p. 79.

²¹ Reliure maroquin bleu, filets tranches dorée (Thouvenin). Exemplaire du docteur Danyau.

²² Ancienne cote : cl. 953. Reliure parchemin, quatre attaches cuir. Provenance : ex-libris au revers du plat supérieur : « Au R[évêren]d frere Felix [?] Confesseur de Foicy, donne a cette communaute ».

²³ Veau marbré, encadrement de trois filets, aux armes de M^{me} de Pompadour.

²⁴ Veau porphyre, trois filets or sur les plats, dos orné, tr. jaunes.

²⁵ On peut lire, dans cette notice, la description suivante : « Reliure française, 19^e siècle, signée par Trautz-Bauzonnet, maroquin rouge, tranches dorées. – Provenance : Armand Cigongne (cat. n° 1491) ; duc d'Aumale (acq. coll. Cigongne, 1859). – “Le second volume n'a eu qu'une édition. Le tome 1^{er} moins rare, en a eu cinq” (cat. du duc d'Aumale). – Biblio : MC (BL) p. 844 ».

²⁶ Troisième édition de l'édition de 1600, même adresse. Cité dans : “Arbour 6252”. Notes manuscrites à la première comédie : traduction en latin de certains mots. Rel. parchemin couvert d'une écriture en allemand du XVI^e s. Achat, 1997.

²⁷ Troisième édition de l'édition de 1600, même adresse provenance : Göttingen, Universitätsbibliothek, 1872. Arbour 6252.

²⁸ La notice comporte l'indication suivante : « In the special titlepage of each play, except the first, the date is misprinted 16011 ».

²⁹ MS. notes.

³⁰ La notice contient l'indication suivante : « Another copy of pp. 423-518 only ».

³¹ Seules cinq des six premières comédies de Larivey figurent dans le catalogue sous cette cote, à savoir : *La Veuve*, *Les Esprits*, *Le Morfondu*, *Les Jaloux* et *Les Escolliers*.

³² Version numérisée disponible à cette adresse :

<http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10093440.html>

Berkeley (USA), UC Berkeley Libraries, Bancroft Tiny (t PQ1628.L3 A1 1611). Glasgow (UK), University of Glasgow, Level 12 Spec. Coll. (Sp Coll Bf79-c.11)³³. Oxford (UK), Bodleian Library, (8° A 60 Art.). La Haye (NL), KB, Magazijn Oude Drukken (KW 844 F 5). Sydney (En), University of Sydney, Fisher Rare Bk-Macd (RB L216). Ljubljana (SI), National and University, Glavno skladišče (reading room) (GS 0 2311)³⁴. Sheffield, RBR. 842.38. National Library Catalogue (KatNUK) - si - .

Soit une trentaine d'exemplaires pour cette édition.

1611 LES/ COMEDIES/ FACECIEVSES/ DE/ PIERRE DE LARIVEY, [sic]/ CHAMPENOIS./ A l'imitation des anciens Grecs, Latins,/ & modernes Italiens./ A SÇAVOIR, [sic]/ *Le laquais. La vefue. Les Esprits. Le morfondu./ Les Ialoux. Les Escolliers.*/ SECONDE EDITION./ [Marque de l'imprimeur]/ A ROVEN,/ DE L'IMPRIMERIE,/ De Raphaël du Petit Val, Libraire &/ imprimeur ordinaire du Roy./ 1611./

Rouen, 1611. In-12, de 7 ff. non chiffrés + 620 pp.

London (UK), British Library (4 exemplaires : 11735.a.34 ; 240.a.12 ; G.17916 ; 638.a.35). Sheffield, RBR. 842.38. National Library Catalogue (KatNUK) - si - . The Danish National Collections - DK -

p. 209 : LES ESPRITS,/ TROISIEME [sic]/ COMEDIE./ PAR PIERRE DE L'ARIVEY/

Champenois./ [Marque de l'imprimeur]/ A ROVEN,/ DE L'IMPRIMERIE,/ De Raphaël du Petit Val, Libraire &/ imprimeur ordinaire du Roy./ 1611. [Sic]/ Paris (Fr), BNF (Rés. Yf 2966). Londres (Fr), British Library (11735.a.34). Paris (Fr), Bibliothèque de Paris Sorbonne, Ascoli, salle de lecture (RES 14). Munich (De), BSB (P.o.gall. 1184 a)³⁵. La Haye (NL), KB, Magazijn Oude Drukken (KW 1714 D 13 [1]). Amsterdam (NL), University of Amsterdam, Central Library, (Bijzondere Collecties OTM: OK 61-1305).

Pour cette édition, dont il ne nous reste pas moins de onze exemplaires, Louis Morin commente : « C'est bien cette fois une nouvelle édition, mais composée ligne pour ligne sur celle de 1600-1601. Tchermerszine donne le fac-similé des titres particuliers de *La Veuve, Les Esprits, Les Escolliers*, de cette édition (VII, 34-35). L'exemplaire cab. loc. 953 porte sur son titre : "Ex libris N. Méneret. an. domini 1620". Sur sa couverture, à l'intérieur : "Au Rd père

³³ La notice est accompagnée de la note suivante : « Copy imperfect, with damage at upper edges of pages at beginning and end, resulting in some loss of text ; faded ms. notes in French on front free endpaper ; occasional underlining in text. Provenance: Wyper, Mrs. Donor of book to University of Glasgow, 1919 ».

³⁴ L'ouvrage porte la note suivante : « Besedilo ponekod podčrtano, tudi nekaj marginalij ; izvod iz knjižnice ljubljanskih bosonogih avguštincev ; na vrhu nasl. str. lastniški vpis : NUK : GS 0 2310 ».

³⁵ Contrairement à ce qui est écrit dans la notice, cet exemplaire ne date pas de 1597. Il s'agit vraisemblablement de la seconde édition de 1611 de Raphaël du Petit Val (nous n'avons pas pu vérifier). Ouvrage numérisé (avec pour nom écrit sur page de titre en manuscrit : Conrad Ernst R...) et consultable à ces deux adresses (il s'agit du même ouvrage) : <http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10189294.html>, ou bien : http://books.google.it/books?id=wTxUAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ViewAPI&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false. La date de 1597 figure à la fin de l'épître dédicatoire de Larivey. C'est sans doute la raison pour laquelle on a considéré cette édition – dont la date est absente (la page a sans doute été abîmée, semble avoir été coupée) –, comme étant de l'année 1597.

Felix Gervaise, confesseur de Foicy. Donné à cette communauté, 1674. Resquiescant in pace”. Au dessus : “Emptus 8 s. t.”. Le directeur de conscience des religieuses du prieuré de Foicy ne craignait pas, on le voit, que les farces parfois triviales de Larivey pussent être pernicieuses ; comme l’auteur lui-même, il jugeait sans doute que la peinture du mal conduit à le détester et à faire priser la vertu. L’exemplaire de la Collection Mitantier a été relié en maroquin bleu à grain long par Thouvenin »³⁶. Avant d’être réimprimées en 1855 dans *l’Ancien théâtre français...* de Paul Jannet (1854-1857), ces comédies paraissent en 1611 dans l’édition de Pierre Chevillot.

1611 TROIS/ COMEDIES/ DES SIX DERNIERES/ De Pierre de Lariuey/ Champenois./ A l’imitation des anciens Grecs/ Latins & Modernes/ Italiens./ A SCAVOIR :/ *La Constance. Le Fidelle./ Et les Tromperies.* [Armes de Fr. et N. entourées des colliers]./ A TROYES,/ Par PIERRE CHEVILLOT,/ l’Imprimeur du Roy./ -/ M. DC. XI.

Ce volume est divisé en trois parties distinctes (3 part. (90 ; 149 ; 78 f.) ; in-12) ; chaque pièce a une pagination particulière et les deux dernières ont un titre spécial. Chaque partie a une page de titre particulière, bandeaux, lettrines. Sign. A-G12, H6 ; A-M12, N5 ; A-F12, G6. Epître dédicatoire à François d’Amboise (1^{ère} partie).

Partie contenant *la Constance* :

In-24 de 90 ff. ch., sign. A-G par 12, H par 6.

3 v^o. – Prologue.

5 v^o. – Les personnages de la Comédie.

6 r^o. – De l’acte premier (de la *Constance*, bien que pas cela ne soit pas dit à cet endroit)³⁷.

Paris (Fr), Bibliothèque Sainte Geneviève (8 Y 2470 INV 4761 RES)³⁸. Paris (Fr), BNF³⁹, 9 exemplaires : Tolbiac (5 exemplaires : YF- 2071⁴⁰ ; YF- 2072 ; YF- 2073⁴¹ ; YF- 7285 ; RES- YF- 2967⁴²) ; Richelieu (8- RF- 1346)⁴³ ; Arsenal (3 exemplaires : 8- BL- 12617 (1) ; 8- BL- 12618⁴⁴ ; GD- 944⁴⁵). Chantilly (Fr), Bibliothèque du château de Chantilly, Cabinet des livres (XI-F-080)⁴⁶. Sachsen-Anhalt (De), ULB, Zentrale (AB

³⁶ L. Morin, *op. cit.*, p. 80.

³⁷ *Ibid.*, p. 81.

³⁸ Un seul volume qui contient *La Constance* et *Le Fidelle*.

³⁹ 15 exemplaires au total, dont 6 microfiches. Tolbiac, 3 microfiches : 20882 ; 20883 ; 20884. Tolbiac, 3 microfiches : MICROFICHE M- 17163 (1) contient *La Constance* ; MICROFICHE M- 17163 (2) ; MICROFICHE M- 17163 (3).

⁴⁰ *La Constance*, numérisée par la BNF.

⁴¹ *Le Fidelle* (Chevillot, Rousset). Maroquin aux armes royales.

⁴² Particularités de l’exemplaire : un autre exemplaire de la comédie intitulée *Le Fidelle*.

⁴³ La mention “Tom. IV” figurant sur la page de titre de cet ouvrage est effectivement manuscrite (et ancienne). Par ailleurs, la notice de cet exemplaire coté 8-RF-1346 n’est pas tout à fait exacte. On trouve ainsi : un volume in-12 contenant les pièces *Constance* et *Les tromperies*, avec une page de titre générale libellée “Trois comédies des six dernières” de Pierre de Larivey, où l’on relève la mention manuscrite “Tom. III” ; un volume in-12 contenant ce qui semble être la troisième pièce, *Le Fidelle*, et où figure la mention manuscrite “Tom. IV”.

⁴⁴ Particularités de l’exemplaire : le titre et les dernières pages sont manuscrites.

⁴⁵ Particularités de l’exemplaire : veau porphyre, trois filets ou sur les plats, dos orné. Appartient à Trois comédies des six dernières, de Pierre de Larivey, champenois, à l’imitation des anciens grecs, latins et modernes italiens, à scavoir : *La Constance*, *Le Fidelle* et *Les Tromperies*. – Troyes : P. Chevillot, 1611 – In-12.

⁴⁶ Reliure française, XIX^e siècle, signée par Trautz-Bauzonnet, maroquin rouge, tranches dorées. Provenance : Armand Cigongne (cat. n^o 1491) ; duc d’Aumale (acq. coll. Cigongne, 1859). – “Le second volume n’a eu qu’une édition. Le tome 1^{er} moins rare, en a eu cinq” (cat. du duc d’Aumale). – Biblio : MC (BL) p. 844.

98213)⁴⁷. Weimar (De), HAAB, Turm-SLS (O 7 : 9)⁴⁸. Oxford (Uk), Bodleian Library, (Douce L 530). Antwerpen (NL-De), Museum Plantin-Moretus (BH 2240:2)⁴⁹. Copenhagen (Da), Det Kongelige Bibliotek (Bibliothèque royale). Toronto (Ca), Thomas Fisher Rare Book Library (B-10 09620)⁵⁰. Madrid, BNE, Sala Cervantes, Fondo antiguo (T/7856)⁵¹. Washington (USA), Folger Shakespeare Library, Shelved At Deck C-Vault (211- 826q)⁵². Moscou (Ru), Russian State Library (formerly Lenin Library)⁵³.

Soit pas moins de dix neuf exemplaires pour cette édition.

1611 *Trois nouvelles comédies de Pierre de Larivey, ... à l'imitation des anciens Grecs, Latins et modernes Italiens, à sçavoir : la Constance, le Fidelle et les Tromperies ...*, Troyes, impr. de P. Chevillot, et se vendent à Paris, chez la Veuve Jean Du Brayet, Jean de Bordeaux et Claude de Roddes.

TROIS/ NOUVELLES/ COMEDIES DE/ PIERRE DE LA-/ RIVEY, CHAMPENOIS./ A l'imitation des anciens Grecs, La-/ tins, & modernes Italiens./ A sçavoir, {LA CONSTANCE,/ LE FIDELLE,/ ET/ LES TROMPERIES./} [Quatre vignettes combinées./ Imprimé à Troyes,/ Et se vendent à Paris./ Chez, {La veufve Jean du Brayet,/ IEAN DE BORDEAVLX,/ ET/ Claude de Roddes} En la/ Cour/ du Pa/ lais./ -/ M. DC. XI. [in-12].

Paris (Fr), BNF, (2 exemplaires⁵⁴ : Tolbiac RES-YF-2970⁵⁵ ; RES-YF-2971⁵⁶). Washington (USA), Library of Congress, Jefferson or Adams Building Reading Rooms), PQ1103.B5 vol. 6-7⁵⁷.

Soit seulement trois exemplaires pour cette édition.

1611 Troyes, Pierre Chevillot et Paris, Nicolas Rousset.

Émission des *Trois comédies des six dernières* au nom du libraire parisien Nicolas Rousset. Voir, à la Bibliothèque nationale, les deux exemplaires du *Fidelle* portant la mention : « A Troyes, par Pierre Chevillot, l'Imprimeur du Roy. Et se vendent à Paris, Chez Nicolas Rousset. M. DC. XI. ».

⁴⁷ Notes : « Ex, in anderer Reihenfolge gebunden ».

⁴⁸ Description : 90, 149, 78 Bl. ; 8°. Notes : « Sammlung. Die Vorlage enth. insgesamt 3 Werke ».

⁴⁹ 12° A-G¹² H^{6 2} A-F^{12 2} G^{6 3} A-M¹² N⁶ 90, 78, 149, [1 blanco] fol.

⁵⁰ *La Constance*, reliée avec *Les Tromperies*.

⁵¹ Description : 3 t. en 1 v. ; 12°.

⁵² Description : 3 pts. in 1 v. ; 15 cm (12mo). Notes : « Pts. 2 and 3 each have special t.p. & separate paging & signatures ; probably also issued separately. Signatures : pt. 1 : A-G¹² H⁶ ; pt. 2 : A-F¹² G⁶ ; pt. 3 : A-M¹² N⁶. Pagination : pt 1 : 90 leaves ; pt. 2 : 78 leaves ; pt. 3 : 149, [1] leaves. Title vignette (royal arms of France). The last leaf of pt. 3 is blank. Folger copy : In early reinforced vellum ; yapp edges ; vellum ms. strips used as spine lining ».

⁵³ Description : 90, 78 л. ; 12°. Notes : « «*Les Tromperies...*» имеет отд. тит. л. и отд. паг ».

⁵⁴ Description matérielle : 3 parties en 2 vol. in-12. Chaque pièce a une pagination propre.

⁵⁵ Ce volume contient *La Constance* et *Les Tromperies* (dont la page de titre est restée la même que celle de l'édition de Chevillot, à savoir : *Les Tromperies* comédie. Par Pierre de Larivey Champenois. A Troyes, chez Pierre Chevillot, l'imprimeur du Roy. M.DC.XI.).

⁵⁶ Ce volume correspond à la pièce du *Fidelle*, dont la page de titre est la suivante : « A Troyes, par Pierre Chevillot, l'imprimeur du Roy. Et se vendent à Paris, chez Nicolas Rousset. M. DC. XI. ».

⁵⁷ P. [287]-487 ; v. 7 (1856) p. [5]-105. 16 cm.

[Tchemerzine en donne le fac-similé (VII, 34) ainsi que celui de *Les Tromperies* au nom de Chevillot seul (VII, 34)].

Paris (Fr), BNF, (Yf. 7285 ; Rés. Yf. 2967).

Nîmes (Fr), Bibliothèque Carré d'art (8344_68_02)⁵⁸.

Munich (De), BSB (P.o.gall. 1184 a)⁵⁹.

Là encore, nous n'en connaissons que trois exemplaires.

Volumes séparés de l'édition de 1611

1611 LES/ TROMPERIES/ COMEDIE./ *Par Pierre de Larivey/ Champenois.* [Grand Blanc] A TROYES./ Chez PIERRE CHEVILLOT./ l'Imprimeur du Roy./ -/ M. DC. XI. Correspond au tome II de : TROIS COMÉDIES DES SIX DERNIÈRES, Troyes, impr. de P. Chevillot.

In-24 de 78 ff. ch., sign. A-F par 12, G par 6.

F. (2). (Sommaire) = Messieurs...

4 v^o. – Personnages de la Comédie.

5 r^o. – De l'acte premier.

Paris (Fr), BNF : Tolbiac (MICROFICHE M-17163 (2)) ; Arsenal (GD-944 (2)). Versailles (Fr), Bibliothèque municipale, (Rés. lebaudyIn 12477)⁶⁰. Harvard (USA), Houghton Library (*FC5 L3253 B611c)⁶¹. London (Uk), British Library, General Reference Collection, (163.b.27.)⁶². Toronto (Ca), Thomas Fisher Rare Book Library (B-10 09620)⁶³. Wolfenbüttel (De), Herzog August Bibliothek (A: 175.3 Poet.)⁶⁴.

Soit six exemplaires de cette édition séparée des *Tromperies*.

1611 LE/ FIDELLE./ COMEDIE./ *Par Pierre de Larivey/ Champenois./ [Armes ci-dessus]/ A TROYES./ Par PIERRE CHEVILLOT./ l'Imprimeur du Roy./ Et se vendent à Paris./ Chez NICOLAS ROUSSET. -/ M. DC. XI.*

In-24 de 149 ff., sign. A-M par 12, N par 5.

F^o (2). A Messire François d'Amboise... Pierre de Larivey. – Dans cette nouvelle dédicace au personnage qui avait déjà reçu celle de ses premières comédies en 1579, l'auteur déclare avoir retrouvé les dernières parmi de vieux livres tout poussiéreux et avoir « tasché les r'habiller à la façon de ce pays ».

5 v^o. – Entrepailleurs.

⁵⁸ Nous avons travaillé principalement sur cet exemplaire pour la transcription de la pièce du *Fidelle*. Reliure aux armes de la comtesse de Verrue. Contient : *La Constance*, *Les Tromperies*, *Le Fidelle*. Disponible à cette adresse : [http://bibliotheque-numerique.nimes.fr/fre/notices/163337-Trois-Comedies-des-six-dernieres-\[de%E2%80%A6\]-a-l%E2%80%99imitation-des-anciens-Grecs-Latins-&-Modernes-Italiens.html](http://bibliotheque-numerique.nimes.fr/fre/notices/163337-Trois-Comedies-des-six-dernieres-[de%E2%80%A6]-a-l%E2%80%99imitation-des-anciens-Grecs-Latins-&-Modernes-Italiens.html)

⁵⁹ Relié avec la seconde édition des *six premières comédies* de Larivey de 1611. Pour les trois des six dernières comédies, il s'agit de l'édition qui se vend chez N. Rousset. Ouvrage numérisé et disponible à cette adresse : <http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10093439.html>

⁶⁰ *Les Tromperies*. Description : 78 pages ; 12^o. Reliure parchemin.

⁶¹ *Les Tromperies*. Description : 78 numb. f. 13 cm. (12mo). Series : Pt. 3 of his *Trois comedies des six dernieres ...*, Troyes, 1611.

⁶² *Les Tromperies*.

⁶³ *La Constance*, reliée avec *Les Tromperies* (déjà cité ci-dessus).

⁶⁴ *Les Tromperies* et *Le Fidelle*.

6 r°. – Acte I.

Wolfenbüttel (De), Herzog August Bibliothek (A: 175.3 Poet.)⁶⁵. London (Uk), British Library, General Reference Collection (163.c.59). Paris (Fr), BNF, Tolbiac (MICROFICHE M- 17163 (3)) ; Arsenal (8- BL- 12617 (2) ; GD- 944 (3)). Edmonton (Ca), University of Alberta (PQ 01 189)⁶⁶.

Nous ne connaissons que cinq exemplaires de cette édition séparée du *Fidelle*.

LES ÉDITIONS MODERNES

Éditions collectives modernes

1854-1857 *Ancien Théâtre françois*. Collection des ouvrages dramatiques les plus remarquables depuis les Mystères jusqu'à Corneille. Publié avec des notes et éclaircissements par M. Viollet le Duc. - A Paris, chez P. Jannet, libraire...

Le théâtre de Larivey y forme les tomes V, VI et VII en partie.

Louis Morin souligne encore qu'« il a été fait avec cette édition deux volumes indépendants de la collection de l'Ancien théâtre françois, avec titre spécial : *Les Comédies de Pierre de Larivey, Champenois*, Paris, P. Jannet, 1855. Deux volumes tirés à cent ex. »⁶⁷.

Tome V : Larivey, *Le Laquais* (pp. 7-101. 16 cm), *La Veuve* (pp. 103-198. 16 cm), *Les Esprits* (pp. 199-291. 16 cm.), *Le Morfondu* (pp. 293-393. 16 cm).

Tome VI : Larivey, *Les Jaloux* (pp. 5-92. 16 cm), *Les Escolliers* (pp. 93-185. 16 cm), *La Constance* (pp. 191-302. 16 cm), *Le Fidelle*.

Tome VII : Larivey, *Les Tromperies* pp. 5-105. 16 cm. ; Turnèbe, *Les Contens* ; d'Amboise, *Les Neapolitaines*.

1972 *Les six premières comédies facécieuses de Pierre de Larivey*, 2 vol., Nendeln, Liechtenstein : Kraus Reprint, 1972 [réimp. éd. P. Jannet, Paris, t. 5-6, 1855-1856]⁶⁸.

1972 *Trois nouvelles comédies de Pierre de Larivey*, 2 vol., Nendeln, Liechtenstein : Kraus Reprint, 1972 [Réimp. éd. P. Jannet, Paris, t. 6-7, 1855-1856]⁶⁹.

2011 *Théâtre complet*, t. I : *Les six premières Comedies facecieuses (Le Laquais, La Vefve, Les Esprits)*, éd. L. Zilli, Paris, Garnier (« Bibliothèque du Théâtre français »).

[à paraître] *Théâtre complet*, t. II : *Les six premières Comedies facecieuses (Le Morfondu, Les Jaloux, Les Escolliers)*, éd. L. Zilli, Paris, Garnier.

⁶⁵ *Les Tromperies* et *Le Fidelle*.

⁶⁶ Microfilm, 149 p. (i.e. 258).

⁶⁷ L. Morin, *op. cit.*, p. 83.

⁶⁸ Vol. 1 : *Le Laquais* ; *La Vefve* ; *Les Esprits* ; *Le Morfondu*. Vol. 2 : *Les Jaloux* ; *Les Escolliers*.

⁶⁹ Vol. 1 : *La Constance* ; *Le Fidelle*. Vol. 2 : *Les Tromperies*.

[à paraître] *Théâtre complet*, t. III : *Trois comédies des six dernières (La Constance, Le Fidelle, Les Tromperies)*, éd. L. Zilli et C. Lombi, Paris, Garnier.

Après les éditions collectives de l'*Ancien Théâtre français*, la pièce des *Esprits* connaît l'honneur de nombreuses publications séparées. À une moindre échelle, et plus tard, ce sera au tour du *Laquais*, *Les Tromperies*, *Le Fidelle*.

Éditions séparées des *Esprits* et autres pièces

1871 Fournier, Édouard, *Le théâtre français au XVI^{ème} et au XVII^{ème} siècle, ou choix des comédies les plus curieuses antérieures à Molière*, 2 vol., Paris, Laplace, Sanchez et C^{ie}, 1871 (*Les Esprits*, I, pp. 139-228).

1874 Fournier, Édouard, *Le théâtre français au XVI^{ème} et au XVII^{ème} siècle, ou choix des comédies les plus curieuses antérieures à Molière*, (2^e éd.), Paris, Laplace, Sanchez et C^{ie}, 1874.

1903 Fournier, Édouard, *Le théâtre français au XVI^{ème} et au XVII^{ème} siècle, ou choix des comédies les plus curieuses antérieures à Molière*, Paris, Garnier frères, 1903⁷⁰.

1935 Truffier, Jules, *Le Théâtre au XVI^e siècle. "Les Esprits" de Pierre de Larivey...*, s.l., 1935.

1970 Fournier, Édouard, *Le théâtre français au 16^e et au 17^e siècle ou Choix des comédies les plus curieuses antérieures à Molière*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, [Réimpr. de l'éd. de Paris, 1871].

1978 Pierre de Larivey, *Les Esprits*, éd. Donald Stone Jr., Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1978.

1978 Pierre de Larivey, *Les Esprits*. Publiés avec une introduction et des notes par M. J. Freeman, University of Exeter, 1978.

1978 Pierre de Larivey, *Les Esprits*, éd. M.J. Freeman. Préface Madeleine Lazard, Genève, Droz, 1987.

1987 Pierre de Larivey, *Le Laquais. Comédie*, éd. M. Lazard et L. Zilli, Paris, Société des textes français modernes, 1987.

1989 Pierre de Larivey, *Le Fidelle. Comédie*, préface de L. Zilli, Paris, Cicero, 1989.

1997 Pierre de Larivey, *Les Tromperies*, éd. K. Cameron et P. Wright, Exeter, University of Exeter Press, 1997.

⁷⁰ Comprend : l'*Eugène*, Jodelle. *La Reconnue*, Belleau. *Les Esprits*, Larivey. *Les Contents*, Turnèbe. *Les Neapolitaines*, Ambroise. *Les Escoliers*, Perrin. *Farces*, Tabarin. *La Comédie des Comédies*, Du Perchier.

TRADUCTIONS ET ADAPTATIONS

Les Esprits

- 1610 *La Comedia de ly spiriti nuuamente tradutta del Francese in lingua Venetiana per comandamento dell'Ill.^{ma} Seignoria di Venetia en favore del capitan Flegetonte Comediante italiano. Per Paulo Romieu Francese di Narbona en Lenguadoque*. Ms n° 209 de la Bibliothèque municipale de Narbonne. Dédicace datée de 1610.
- 1939 « *Les Esprits* ». D'après l'« *Aulularia* » de Plaute. Adaptation radiophonique de 1939, en 1 acte, par J. Dapoigny (37 feuilles dactylographiées).
- 1953 *Les Esprits. Comédie*. Adaptation en trois actes par Albert Camus, Angers, Festival d'art dramatique, 16 juin 1953 (Paris, Gallimard).
- 1962 Albert Camus, *Théâtre, récits, nouvelles*, Paris, Gallimard, éd. Roger Quilliot, préface Jean Grenier, Paris, Gallimard, 1962.
- 1978 Pierre de Larivey, *The Spirits*, dans *Four French Renaissance plays : Eugene, The Spirits, The Hebrew Women, The Queen of Scots*. Translation with Introductions and Notes. Preceded by an Essay on French Renaissance Drama. Éd. Arthur Phillips Stabler, Washington State University Press, 1978⁷¹.

La Veuve

- 1992 Pierre de Larivey, *The Widow (La Veuve)*, éd. Catherine E. Campbell, Ottawa, ONT (Carleton Renaissance Plays in Translation) : Dovehouse Editions, 1992.
- 2006 Pierre de Larivey, *The Widow (La Veuve)*, éd. Catherine E. Campbell, Ottawa, ONT (Carleton Renaissance Plays in Translation) : Dovehouse Editions, 2006.

ÉTUDES SUR LES PIÈCES ET ADAPTATIONS DE LARIVEY

- 1976 Jean-Claude Jaton, “Les esprits” de Pierre de Larivey, adaptation d'Albert Camus, Fribourg Suisse, s.n., 1976.
- 1971 Jacques Bremond, “*Les Esprits*” (1579) de Pierre de Larivey, Thesis/Dissertation, Grenoble, s.n., 1971.

⁷¹ Contient : *Eugene*, Etienne Jodelle ; *The Spirits*, Pierre de Larivey ; *The Hebrew Women*, Robert Garnier ; *The Queen of Scots*, Antoine de Montchrestien.

NOTE AU SUJET DES DIFFÉRENTES ÉDITIONS DES TROIS DERNIÈRES COMÉDIES DE
1611

Pour l'établissement du texte de la pièce du *Fidelle*, nous avons pris pour base l'édition Chevillot-Rousset : exemplaire de Nîmes (cote : 8344 68 02).

LE/ FIDELLE,/ COMEDIE./ Par Pierre de Larivey/ Champenois./ [Armes de Fr. et N. entourées des colliers]/ A TROYES,/ Par PIERRE CHEVILLOT,/ l'Imprimeur du Roy./ Et se vendent à PARIS,/ Chez NICOLAS ROVSSET./ M. DC. XI.

Nous l'avons comparé à la pièce du recueil des *Trois comedies des six dernieres* imprimé à Troyes par Pierre Chevillot en 1611 (Bibliothèque Sainte Geneviève et BNF) et à celle des *Trois nouvelles comedies* imprimées à Troyes *Et se vendent à Paris*, chez La veufve Jean du Brayet, Jean de Bordeaulx, et Claude de Roddes en 1611.

TROIS/ COMEDIES/ DES SIX DERNIERES/ De Pierre de Lariuey/ Champenois./ A l'imitation des anciens Grecs/ Latins & Modernes/ Italiens./ A SCAVOIR :/ *La Constance. Le Fidelle./ Et les Tromperies.* [Armes de Fr. et N. entourées des colliers]./ A TROYES,/ Par PIERRE CHEVILLOT,/ l'Imprimeur du Roy./ -/ M. DC. XI. [in-12]

TROIS/ NOUVELLES/ COMEDIES DE/ PIERRE DE LA-/ RIVEY, CHAMPENOIS./ A l'imitation des anciens Grecs, La-/ tins, & modernes Italiens./ A sçavoir, {LA CONSTANCE,/ LE FIDELLE,/ ET/ LES TROMPERIES./} [Quatre vignettes combinées.]/ Imprimé à Troyes,/ *Et se vendent à Paris.*/ Chez, {La veufve Iean du Brayet,/ IEAN DE BORDEAVLX,/ ET/ Claude de Roddes}/ En la/ Cour/ du Pa/ lais./ -/ M. DC. XI. [in-12]

Bien que les pages de titres diffèrent pour chaque recueil, nous avons constaté qu'il s'agit à chaque fois de la même émission. Pour son édition moderne des *Tromperies*, Keith Cameron parvient aux mêmes conclusions et déclare que « Pierre Chevillot, imprimeur du Roy à Troyes, a dû imprimer les trois comédies, dites nouvelles, séparément et en recueil, en leur donnant deux pages de titre appropriées aux divers libraires »⁷² (voir ci-dessus).

D'après ce que nous comprenons et pour reprendre une affirmation d'Antoine-Henri-François Corrad de Breban⁷³, les trois dernières comédies de Larivey n'auraient donc été imprimées qu'une seule fois, à Troyes, chez Chevillot en 1611. Nous avons essayé de voir à quoi correspondaient les cotes des différents ouvrages référencés par la BNF et d'autres bibliothèques, et apparemment tout s'organise de la manière suivante.

⁷² P. de Larivey, *Les Tromperies*, éd. K. Cameron et P. Wright, Exeter, University of Exeter Press, 1997, p. XXII.

⁷³ « *Trois Comédies des six dernières de Pierre de Larivey*. Troyes, petit in-12, lettres rondes, 5 feuil. préliminaires. 1^{re} comédie, 6.90; 2e, 78 ; 3e, 149 feuil. chiffrés. (Bibl. nationale.) – Chaque pièce a un titre particulier : se réunit au premier volume imprimé à Rouen, en 1601, chez Dupetit Val. Ce dernier est moins rare, et s'obtient pour 9 à 10 fr. Les trois comédies n'ont été imprimées qu'une fois. Les deux volumes vendus 154 fr. (Soleinne). Coté 250 fr. les deux volumes (Catal. Potier, 1860) ». Voir A.-H.-Fr. Corrad de Breban, *Recherches sur l'établissement et l'exercice de l'imprimerie à Troyes*, Paris, A. Chossonnery, 1873, p. 55.

Pour l'édition des *Trois comédies des six dernières...* imprimées à Troyes par Pierre Chevillot⁷⁴, la BNF en possède plusieurs exemplaires. Mais, suivant les cotes, un même volume peut contenir : les trois pièces⁷⁴ ; deux pièces⁷⁵ ; une seule pièce⁷⁶.

Dans tous les cas, chaque pièce a une page de titre et une pagination propre, et, tandis que sur celle des *Tromperies* n'est indiqué que le nom de l'imprimeur (« A Troyes, chez Pierre Chevillot, l'imprimeur du Roy. M.DC.XI. ») et que l'on ne retrouve plus le motif avec les armes royales de la page de titre principale, celles-ci figurent en revanche sur la page de titre du *Fidelle*, où l'on peut lire : « A Troyes, par Pierre Chevillot, l'imprimeur du Roy. Et se vendent à Paris, chez Nicolas Rousset. M. DC. XI. ». Nous n'avons pas rencontré d'autre édition de ces pièces dont la page de titre différerait de ce qui est décrit ci-dessus. Celle du *Fidelle* comporte donc toujours la mention du libraire Rousset, et celle des *Tromperies* se distingue par le seul nom de Chevillot et l'absence d'ornement typographique ou de motif avec les armes royales.

Quant à celle des *Trois nouvelles comédies de Pierre de Larivey...* (« Imprimé à Troyes, et se vendent à Paris. Chez la veuve Jean du Brayet, Jean de Bordeaulx, et Claude de Roddes. En la cour du Palais. M.DC.XI. »), une comparaison avec l'ouvrage coté YF-2071-2073 permet de retrouver les trois pièces à l'identique, jusqu'aux fautes de composition⁷⁷. Le nombre de feuillet pour chaque pièce est exactement le même. Seule la page de titre change.

Keith Cameron soulève la question de la parution des trois comédies dans un même volume, « car aucun recueil ne relie les pièces dans l'ordre signalé sur la page de titre. Il s'agit toujours de *La Constance* suivie des *Tromperies* et du *Fidelle* à part. Chaque pièce a également une pagination indépendante »⁷⁸. Les reliures des ouvrages consultés datent apparemment du XVIII^e-fin XVII^e siècle au plus tard, en tout cas postérieures à la date d'édition⁷⁹. La préface et les pages de titre indiquent bien que l'auteur a voulu publier ces trois comédies ensemble, mais il était certainement possible de les acheter séparément. Sans doute un choix commercial de l'imprimeur ou des libraires. De toute façon, l'acheteur était libre de les relier lui-même. On trouve ainsi *Le Fidelle* seul au département Littérature et art (YF-

⁷⁴ BNF, Tolbiac : *La Constance* (YF-2071), *Les Tromperies* (YF-2072), *Le Fidelle* (YF-2073) ; Folger Shakespeare Library : 1 volume contenant les trois pièces.

⁷⁵ Thomas Fisher, Toronto : *La Constance* et *Les Tromperies* ; Paris, bibliothèque S^{te} Geneviève : *La Constance* et *Le Fidelle*.

⁷⁶ *Le Fidelle*, à la BNF : Tolbiac (YF-2967) et Richelieu (8-RF-1346).

⁷⁷ Trois parties en 2 vol. in-12. Un premier volume coté RES YF-2970 contient *La Constance* suivie des *Tromperies*. Le second volume coté RES YF-2971, *Le Fidelle* (dont la page de titre comporte la mention « Et se vendent à Paris, chez Nicolas Rousset. M.DC.XI. »).

⁷⁸ P. de Larivey, *Les Tromperies*, éd. K. Cameron et P. Wright, Exeter, University of Exeter Press, 1997, p. XXII.

⁷⁹ Cela est valable par exemple pour l'ensemble des quatre volumes de la BNF cotés RES-YF-2968 à 2971, portant au dos le titre *Théâtre de Larivey* et une tomatson de I à IV provenant de la bibliothèque du roi Louis XVI. *Le Fidelle* (RES-YF-2971) a pu être relié à part pour que les quatre volumes présentent à peu près la même épaisseur... Il en va également ainsi pour l'ouvrage coté YF-2071-2073 : la reliure, qui regroupe les trois comédies en un seul volume, a été faite pour la Bibliothèque royale, et l'estampille indique une entrée dans les collections dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. C'est encore le cas de l'ouvrage de la Bibliothèque Sainte-Geneviève à Paris (8 Y 2470 INV 4761 RES), Ex-libris du comte de La Luzerne, César-Henri de (1737-1799), ou celui de la Bibliothèque de Nîmes, qui provient de la bibliothèque de la comtesse de Verrue, avec reliure aux armes de la comtesse (B301896101_008344_68_02_03).

7285), ou relié à la suite des *Comédies facétieuses* imprimées à Rouen par R. du Petit Val en 1611 (2967).

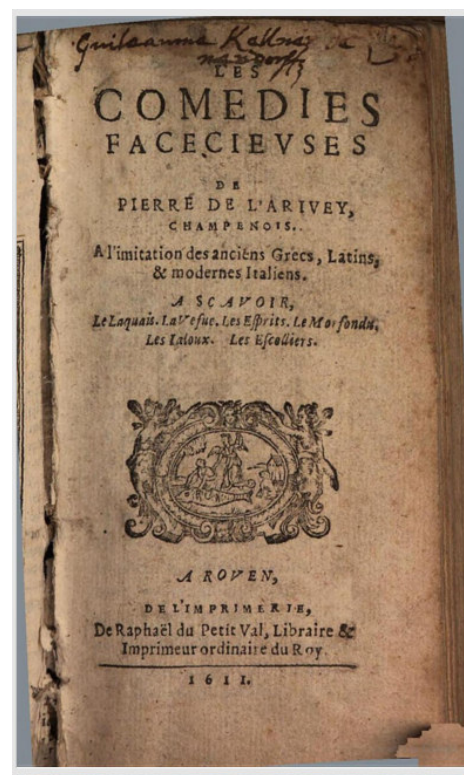
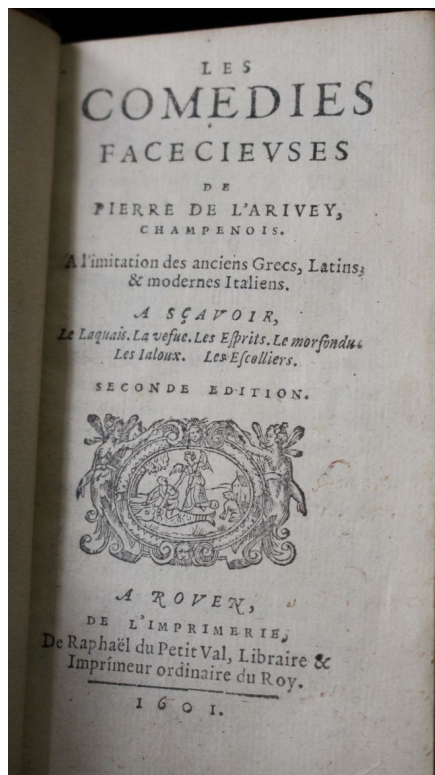
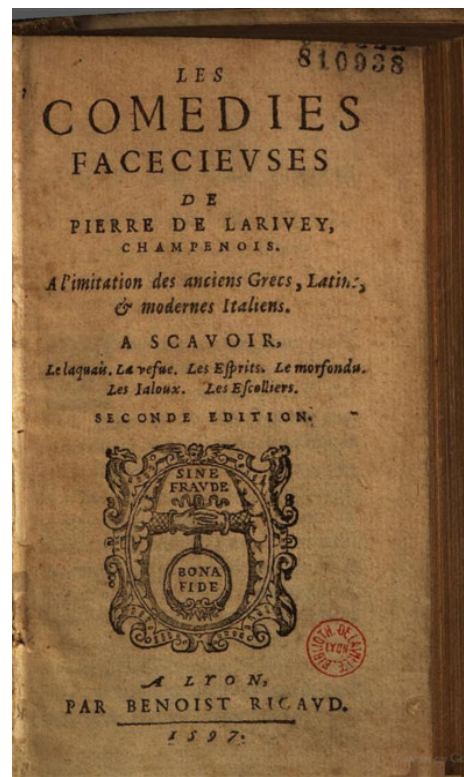
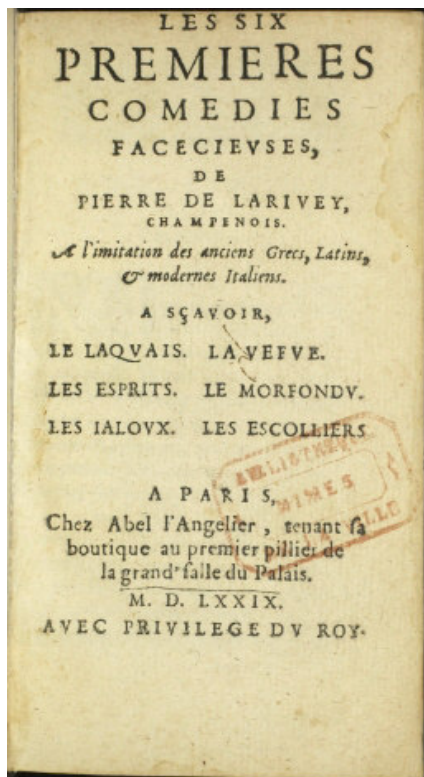
Nous savons également que la Veuve Du Brayet travaillait en association avec son gendre Nicolas Rousset, mais nous ne disposons pas d'informations plus poussées sur ces libraires.

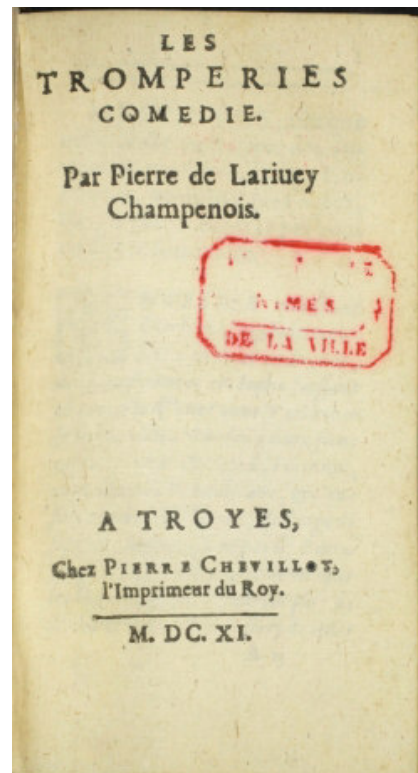
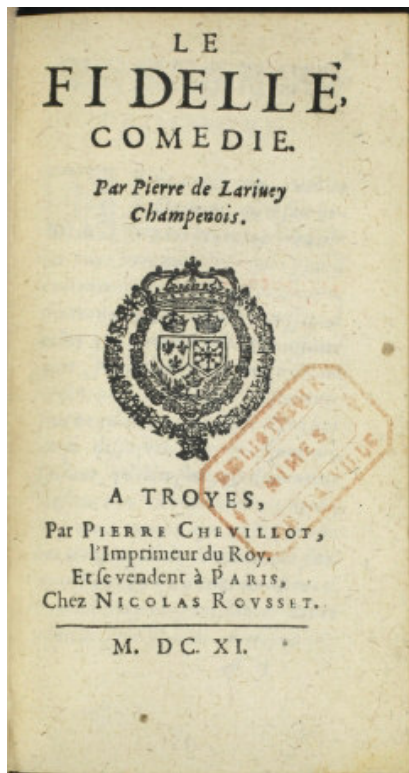
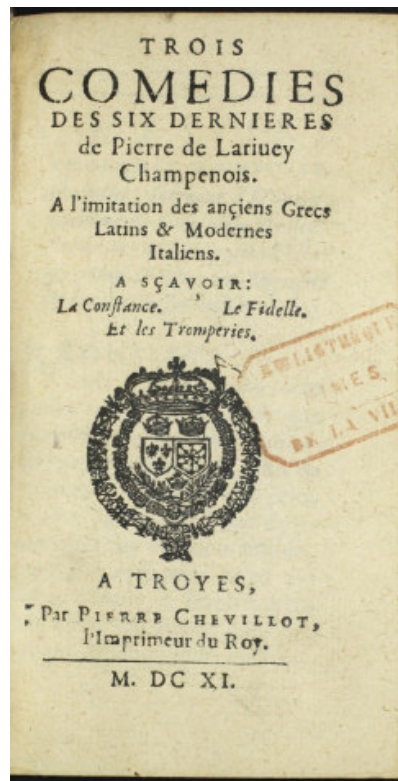
En bref, nous avons affaire à trois pièces issues d'un même tirage chez Chevillot, mais dont les pages de titre diffèrent pour chacune: soit un nouveau tirage uniquement pour la page de titre. Cependant, chaque pièce n'a qu'une seule et même page de titre (*Le Fidelle* est toujours vendu chez Rousset par exemple...), il n'y a pas d'autres éditions.

TABLE DES SIGLES ET ABRÉVIATIONS DES BIBLIOTHÈQUES

- BM : Bibliothèque Municipale
BNE : Biblioteca Nacional de España
BNF : Biblio Nationale de France
BSB : Bayerische Staatsbibliothek
BNB : British National Bibliography
HAAB : Herzogin-Anna-Amalia-Bibliothek (Weimar)
HAB : Herzog August Bibliothek
KB : Koninklijke Bibliotheek (Bibliothèque Royale des Pays Bas)
KUB : The Royal Library (Copenhagen, Det Kongelige Bibliotek)
M/V : Landesbibliothek M/V Schwerin (Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Schwerin)
SLUB : Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
SUB : Hamburg: Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky.
SUB : (Göttingen) : Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek (The Göttingen State and University Library)
ThULB : Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek (Jena)
UBA : Universiteitsbibliotheek Amsterdam
UB : Universitätsbibliothek
UFB : Universitäts- und Forschungsbibliothek (Erfurt/Gotha)
ULB : Universitäts- und Landesbibliothek (Sachsen-Anhalt)

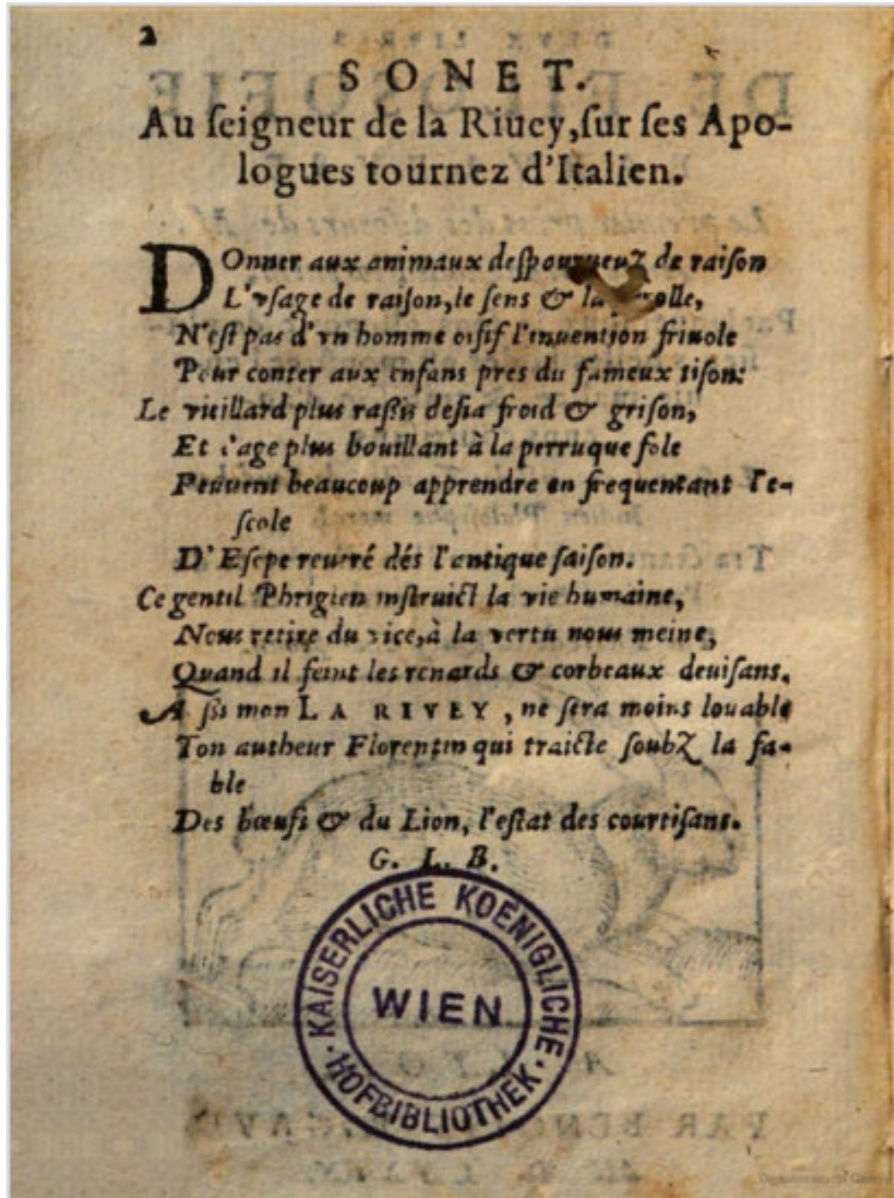
Annexe n. 2





Pages de titre de différentes éditions du théâtre de Larivey

Annexe n. 3



Sonnet liminaire de Guillaume Le Breton à la traduction de Larivey des *Deux Livres de Philosophie fabuleuse* d'Angelo Firenzuola
(Lyon, par Benoît Rigaud, 1579)

Annexe n. 4

SONNET.

*Les discours amoureux de ces plaisantes fables,
Où tu as meslangé tant et tant de beaux vers,
Dont le sens ambigu, caché sous mots couvers,
En les assaisonnant les rend plus delectables,*

*Ressemblent le ruby, et tels joyaux semblables,
Qu'un orfèvre sçavant entre les plus experts
Enchasse dedans l'or, que d'un émail divers
Il orne en cent façons à son gré sortissables.*

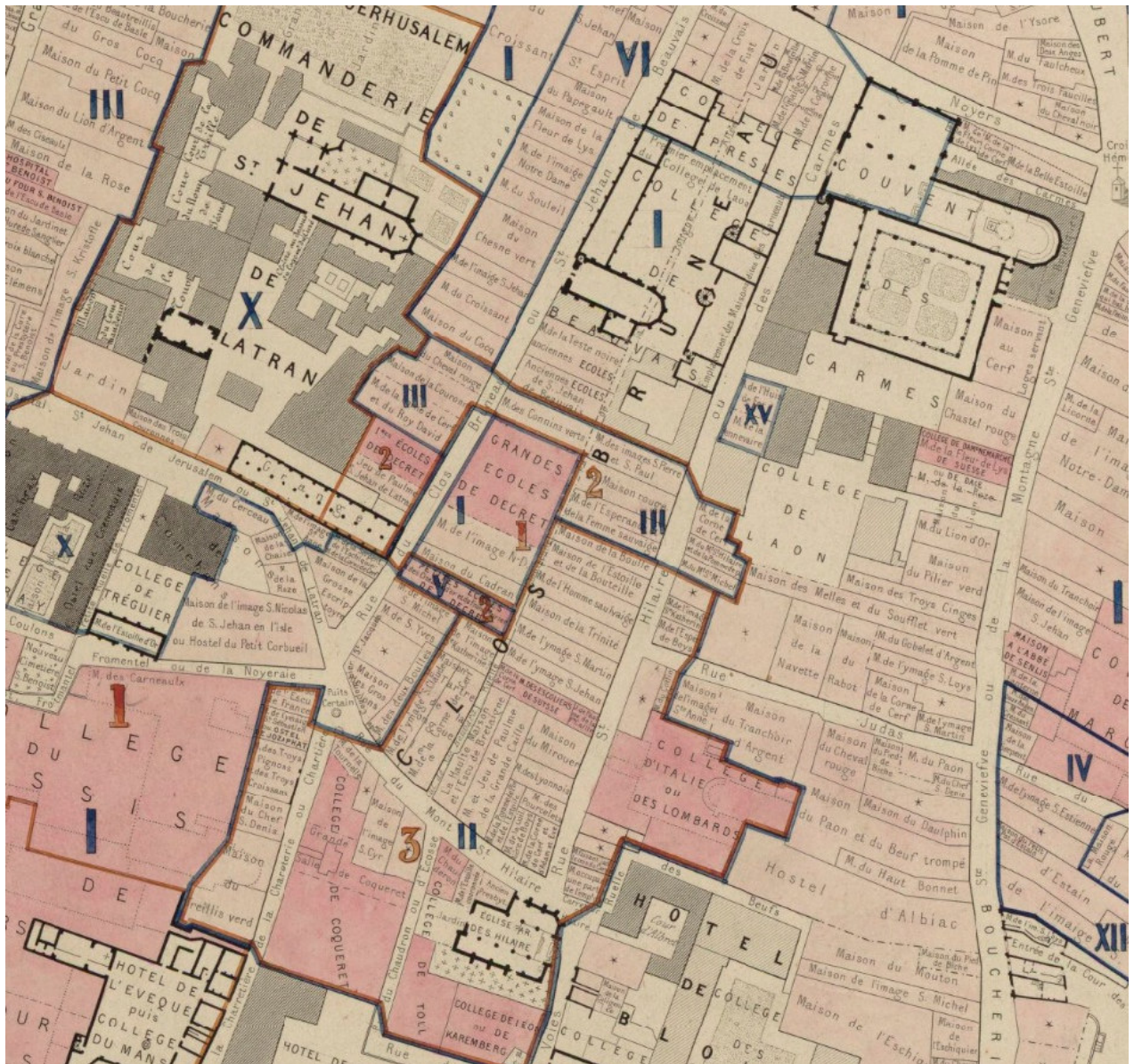
*Car tout ainsi qu'on void que l'art industriel
De ce brave artizan rend l'or plus précieux
Et le faict estimer mille fois davantage,*

*Ainsi tes doctes vers et ce doux plaisant fruit
Qu'aujourd'huy, La Rivey, ta muse nous produit,
Honorant ton auteur, font priser ton ouvrage.*

LOYS LE JARS.

Sonnet en pièce liminaire aux *Facétieuses nuits de Straparole* (éd. Jannet, vol. 2)
de Louis Le Jars à Larivey

Annexe n. 5



Plan archéologique de Paris (XV^e-XVI^e siècle) : feuille XIV (université)
dressé par Albert Lenoir et Adolphe Berty¹

¹ Disponible en ligne.

URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8445860r/fl.item.r=plan%20de%20Paris%20Lenoir%20et%20Berty>

Annexe n. 6



II. 7 et II. 72 : Jacques LAGNIET (1600 ?-1675), Gravures extraites du *Second livre des proverbes joyeux et plaisans*, 1663.
Jacques LAGNIET, *Recueil des plus illustres proverbes*, Paris, 1663 (BNF, Gallica)



Il. 60 et Il. 35 : Jacques LAGNIET (1600 ?-1675), Gravures extraites du *Second livre des proverbes joyeux et plaisans*, 1663.
Jacques LAGNIET, *Recueil des plus illustres proverbes*, Paris, 1663 (BNF, Gallica)



I. 29 et I. 41 : Jacques LAGNIET (1600 ?-1675), Gravures extraites du *Premier livre des proverbes moraux*, 1663.
 Jacques LAGNIET, *Recueil des plus illustres proverbes*, Paris, 1663 (BNF, Gallica)



II. 26 et I. 54 : Jacques LAGNIET (1600 ?-1675), Gravures extraites du *Premier livre des proverbes moraux* et du *Second livre des proverbes joyeux et plaisans*, 1663.
Jacques LAGNIET, *Recueil des plus illustres proverbes*, Paris, 1663 (BNF, Gallica)



II. 40 et II. 24 : Jacques LAGNIET (1600 ?-1675), Gravures extraites du *Second livre des proverbes joyeux et plaisans*, 1663.
 Jacques LAGNIET, *Recueil des plus illustres proverbes*, Paris, 1663 (BNF, Gallica)



Il. 25 : Jacques LAGNIET (1600 ?-1675), Gravure extraite du *Second livre des proverbes joyeux et plaisans*, 1663.
Jacques LAGNIET, *Recueil des plus illustres proverbes*, Paris, 1663 (BNF, Gallica)

APPENDICE

ÉDITION DU *FIDELLE* DE PIERRE DE LARIVEY

(1611)

INTRODUCTION

Le Fidelle est une adaptation du *Fedele*, unique comédie de Luigi Pasqualigo dont on ignore si elle a été représentée. Imprimée pour la première fois à Venise, en 1576, par Bolognino Zaltieri, cette pièce en prose suscite un intérêt tel qu'elle a l'honneur de quatre éditions vénitienne se succédant sur une trentaine d'années. La première réédition est celle de l'éditeur et marchand Francesco Ziletti¹, en 1579. Dix ans plus tard, en 1589, les héritiers de Francesco Ziletti en proposent une version améliorée², avant que la Compagnia Minima (société éditoriale) ne livre aux presses, en 1606, un texte préalablement censuré³. Malgré un succès qui devient vite européen, la pièce tombe dans l'oubli. Elle n'en sortira qu'en 1989, grâce au travail de Francesca Romana De Angelis sur l'édition de 1576⁴.

La confrontation textuelle des différentes éditions du *Fedele* avec la version de Larivey nous a permis de montrer, dans les annotations au texte, que notre auteur a utilisé l'édition de 1579 pour son adaptation⁵.

L'auteur italien

On peut s'interroger sur les raisons qui ont poussé Larivey à adapter l'œuvre de cet italien dont la renommée n'atteint pas celle d'un l'Arioste ou d'un l'Arétin. Gentilhomme vénitien de haute extraction, cadet des sept enfants de Vincenzo Pasqualigo et Elisabetta Sanudo, Luigi Alvisè Pasqualigo est le descendant d'une ancienne famille noble comptant d'illustres personnages ayant participé à l'histoire civile de Venise⁶. Les fils de Vincenzo Pasqualigo ont tous pris part au gouvernement et aux guerres de la ville. Aussi, en 1570, Antonio Michele et Filippo, deux des frères de notre auteur, lèvent-ils l'ancre à bord de l'une des dix-sept galères armées qui quittent Venise pour renforcer les troupes de la Sérénissime afin de défendre la Méditerranée contre l'invasion turque, et se distinguent-ils particulièrement

¹ Libraire à Rome puis imprimeur à Venise (1569-1587), Ziletti a travaillé en association avec Zaltieri et les frères Guerra (Domenico et Giovanni).

² *Di nuovo ristampata, & ricorretta*, précise la page de titre.

³ Dans son travail consacré à l'œuvre de Pasqualigo, I. Caiazza réfute l'hypothèse selon laquelle chaque réédition aurait travaillé de manière indépendante à partir du texte de l'édition originale. D'après elle, celles de 1589 et de 1606 s'appuient sur le texte de l'édition de 1579. Voir *Introduzione all'opera di Luigi Alvisè Pasqualigo*, pp. 137-38 et p. 163.

⁴ Voir L. Pasqualigo, *Il Fedele*, éd. Fr. Romana de' Angelis, Roma, E&A editori associati, 1989. Cette édition fait suite au projet collectif du « Libro di lettere cinquecentesco » auquel la chercheuse a participé en intégrant les *Lettere amorose* aux œuvres épistolaires de l'époque ici réunies, celles-ci bénéficiant d'un regain d'intérêt depuis les années 80. Contrairement au drame pastoral *Gl'intricati* et au recueil de *Rime* de Pasqualigo, complètement délaissés du public moderne, *Il Fedele* a, nous l'avons vu, plus récemment suscité l'attention d'I. Caiazza dans son *Introduzione all'opera di Luigi Alvisè Pasqualigo* (2011).

⁵ Si certains endroits laissent à penser qu'il pourrait suivre l'édition de 1589, d'autres éléments nous ramènent à celle de 1579. D'après nous, son travail est tel qu'il propose parfois les mêmes corrections que celles de l'édition de 1589. Corrections qui, notons-le, sont assez évidentes. Quant à l'hypothèse selon laquelle il aurait pu travailler sur les deux éditions, nous l'avons écartée en raison de certaines erreurs que Larivey peut reprendre à l'une sans tenir compte de la leçon de l'autre.

⁶ Les informations sur la vie de l'auteur sont tirées de la biographie d'I. Caiazza (*Introduzione*, pp. 8-14), de la notice que celle-ci lui consacre par la suite dans le dictionnaire *Treccani* (vol. 81, 2014, disponible en ligne) et de l'archive informatique *Genmarenostrum* qui rapporte la généalogie complète de la famille Pasqualigo.

au cours de cette guerre qui débouchera sur la célèbre victoire navale de Lépante en 1571⁷. Le nom d'Alvise Pasqualigo figure parmi les capitaines des galères qui partirent au combat, mais rien ne prouve qu'il s'agisse de notre auteur. Bien que celui-ci n'ait laissé que très peu d'informations sur sa vie, nous savons de sources historiques⁸ qu'il est né le 29 décembre 1536, qu'il a perdu son père à l'âge de dix-sept ans (1553), et qu'il serait resté célibataire⁹. Homme de lettres, mais également homme d'armes, il se distingue lui aussi par sa carrière militaire dans un régiment à Zara où il fit représenter, en 1565, un drame pastoral intitulé *Gl'Intricati*. S'il apparaît comme un littéraire plutôt atypique, qui n'appartient ou ne fréquente aucun cercle de lettrés et ne s'identifie pas à la figure du courtisan, c'est que ce gentilhomme, ordinairement occupé par des affaires militaires, politiques¹⁰, administratives et mondaines, se sert de sa plume par pur plaisir récréatif¹¹. Loin de vouloir rivaliser avec les grandes figures littéraires de son temps, d'assouvir un quelconque désir de gloire (en témoigne l'anonymat des trois premières éditions des *Lettere amoroze*) ou d'user des lettres comme moyen de subsistance, il ne laisse derrière lui que quatre œuvres, dont deux seront publiées de son vivant (*Lettere amoroze*, et la comédie du *Fedele*) et deux autres à titre posthume (*Gl'Intricati*¹², et un recueil de soixante-dix-sept *Rime volgari*¹³, effusions lyriques d'arguments amoureux qui forment le contrepoint en rimes des *Lettere amoroze*¹⁴). Auteur plutôt discret, Pasqualigo n'attire l'attention qu'en raison du succès éditorial que connaissent deux de ses œuvres intrinsèquement liées, les *Lettere amoroze* et *Il Fedele*, la fortune de la seconde s'expliquant par celle de la première. Publiées anonymement en 1563, les 365 lettres amoureuses racontent une *istoria continuata d'un amor fervente di molti anni tra due [...] amanti*¹⁵ (Vittoria et Alvise lui-même), et reproduisent sous forme d'échange épistolaire certains épisodes tirés de la vie de l'auteur. L'engouement pour les amours des deux protagonistes est tel, qu'après une série d'éditions rapprochées¹⁶, Pasqualigo décide, dix ans plus tard, de reprendre certains faits narrés dans le troisième livre des *Lettere amoroze* pour les mettre en comédie. Figurant parmi les ouvrages condamnés au XVI^e siècle¹⁷, les amours

⁷ Antonio Michele y laissera la vie aux commandes d'un des bateaux de guerre vénitiens, sous les yeux de son frère Filippo alors âgé de douze ans.

⁸ *Genmarenostrum*. Voir note 6.

⁹ Déduction d'I. Caiazza en raison de l'absence d'allusions ou d'informations concernant un éventuel mariage dans l'archive informatique *Genmarenostrum* (voir *Introduzione*, p. 10).

¹⁰ Il a revêtu la fonction de sénateur.

¹¹ Dans la dédicace de son recueil de *Rime*, son frère Filippo rappelle que c'est plutôt dans les faits d'armes qu'il se distingue : *è pur vero che, se bene trattò con equal disposizione la penna e la spada, fu però più seguace di Marte che d'Apollo*. Voir A. Pasqualigo, *Rime*, p. [5], et cité par I. Caiazza, *Introduzione*, p. 11.

¹² L'ouvrage ne connaît qu'une seule édition, celle de Francesco Ziletti publiée à Venise en 1581.

¹³ Publié à Venise en 1605, par l'éditeur G. B. Ciotti.

¹⁴ Voir I. Caiazza, *Introduzione*, p. 6.

¹⁵ Voir page de garde de la première édition de 1563.

¹⁶ Pas moins de onze éditions entre 1563 et 1607.

¹⁷ Mises à l'index de Parme (1580) et de Rome (1590 et 1593), elles sont à expurger. Voir J. M. de Bujanda, *Index de Rome*, 1994, p. 325 et 387, et *Thesaurus*, vol. 10, 1996, p. 312. D'après Jean Balsamo, la traduction attribuée à Gabriel Chappuys des *Lettere amoroze del M. Alvise Pasqualigo libri III* (Venise, 1563) intitulée *Lettres et missives amoureuses de Pasqualigo* (publiée chez L'Angelier en 1584) est peut-être « une confusion avec les *Lettres amoureuses* de Du Tronchet, parues chez L'Angelier en 1583 et qui renferment la traduction de dix-huit lettres de Pasqualigo (Venise, 1563) » (voir *Bibliothèque des traductions de l'italien en français du XVI^e*

de Vittoria et d'Alvise parviennent pourtant à gagner les « nobles et sublimes esprits »¹⁸ français avec l'adaptation que donne Larivey de la pièce du *Fedele*. Quoique les œuvres de Pasqualigo ne révolutionneront pas le monde littéraire et que celui-ci n'atteindra pas la renommée des grandes figures de son temps, l'ensemble de sa production témoigne d'une solide culture littéraire et juridique, d'une parfaite maîtrise de la tradition latine et vulgaire à laquelle *Il Fedele*, certainement la plus aboutie de toutes ses œuvres, rend justice. Luigi Alvise Pasqualigo meurt de la peste en 1576, à l'âge de 40 ans. Le monument funéraire érigé en son honneur, à Venise, dans la basilique des Saints Jean et Paul (San Zanipolo en dialecte vénitien)¹⁹, confirme bien que ce lettré cultivé et passionné fut très apprécié de ses contemporains.

L'intrigue

La pièce du *Fidelle*, la plus longue des comédies de Pierre de Larivey, démêle les fils d'une intrigue complexe et volontairement embrouillée dont Victoire est le centre d'attraction. Nombreux sont les personnages masculins à graviter autour de cette jeune femme aussi séduisante que cruelle qui « attire les convoitises de deux jeunes hommes, d'un pédant et d'un soldat fanfaron. Elle est, de surcroît, jalousement aimée de son mari »²⁰ Cornille qu'elle trompe. La comédie respecte les règles aristotéliennes des trois unités et se déroule en cinq actes, dans une petite ville comprenant quatre maisons avec au centre un cimetière ou « charnier », à la fin d'une froide journée de Carême-prenant²¹.

L'élément moteur et perturbateur de l'harmonie du petit monde de la pièce est le retour en terre natale de Fidelle, jeune homme dont le prologue vante la générosité, qui, après un voyage d'affaire de quatre mois en Espagne, espère trouver Victoire dans la même disposition amoureuse que celle qui était la sienne avant son départ. N'ayant pas reçu l'accueil souhaité, il soupçonne d'abord la présence d'un rival, puis découvre que, pendant son absence, Victoire est tombée dans les bras de Fortuné, jeune homme égoïste et misogyne qui n'entretient cette relation que pour satisfaire sa personne. Aussi ce dernier craint-il que cette arrivée ne rallume en elle quelque passion pour Fidelle. Secrètement amoureux de Victoire, le pédant Josse profite de chaque occasion qui lui est donnée pour exhorter Fidelle à fuir cet amour et à retourner à ses études. De son côté, Victoire, redoutant que son ancien amant ne compromette sa relation avec Fortuné, repousse Fidelle en prétextant vouloir honorer la promesse faite à Dieu « de ne plus pecher ». Mais c'est entre les mains de l'entremetteuse et sorcière Meduse

au XX^e siècle, t. IV : *Les Traductions de l'italien en français au XVI^e siècle*, dir. J. Balsamo, V. Castiglione Minischetti, G. Dotoli, Fasano-Paris, Schena-Hermann Éditeurs, 2009, p. 326).

¹⁸ Voir prologue du *Fidelle* (1611).

¹⁹ Dont l'inscription suivante rappelle qu'il est homme de lettres : *Aloysius Pascalicus Vincentij, vir omni doctrinarum genere clarus hic quiescit, obit 1576, 31 Augusti.*

²⁰ M. Lazard, *La comédie humaniste et ses personnages*, p. 116.

²¹ La dédicace de Pasqualigo s'achève sur ces mots : *Di Zara, l'ultimo giorno di carnevale, l'anno 1575, come fratello, Luigi Pasqualigo, Conte.* Cette référence à la période carnavalesque renvoie à un climat de fête et de désordre symptomatique de la pièce et propédeutique à la mise en place d'un nouvel ordre social. Pour aller plus loin, voir M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance.*

que cette jeune fille, prête à tout pour posséder Fortuné, s'est livrée. Aidée de sa servante Beatrice – qui flirte avec le serviteur de Fortuné, René, auquel cette dernière donne rendez-vous dans sa chambre le soir même en le priant de se déguiser pour ne pas être reconnu –, elle choisit avec soin, parmi les nombreux enchantements proposés par la sorcière, celui qui conviendra le mieux à son affaire. Seule Virginie se réjouit de ce retour : elle va enfin pouvoir tenter de conquérir Fidelle dont elle est éperdument éprise. Après avoir présenté pratiquement tous les personnages principaux de la pièce, le premier acte s'achève sur une scène où, suite à la conversation entre René et Beatrice écoutée à leur insu, Josse trouve un moyen sûr de s'introduire chez Victoire : puisque René déclare, en aparté, qu'il n'a pas l'intention de se rendre au lieu du rendez-vous fixé, il prendra sa place.

Le second acte, caractérisé par les multiples cachettes desquelles les personnages épiant et écoutent des conversations qui influencent leur comportement, s'ouvre donc sur la scène où Josse, travesti en serviteur, s'illusionne de pouvoir mettre en pratique sa ruse. Cependant, surpris par la vue de Fidelle qui s'apprête à se rendre chez Victoire, le pédant se cache dans un « charnier ». Après lui avoir demandé de l'accompagner jusqu'à la maison de la jeune femme, Fidelle ordonne à Narcisse, son serviteur, de l'attendre en se cachant. À son grand étonnement, Victoire refuse de le recevoir et lui jette une lettre de sa fenêtre, ce qui renforce ses soupçons. Malgré les tentatives de Narcisse pour le rassurer, Fidelle lui demande de se cacher à nouveau, mais cette fois pour espionner Victoire. Celui-ci assiste ainsi à la cérémonie de conjuration orchestrée par Meduse dans le cimetière adjacent. Toutefois la scène d'envoûtement n'aura pas l'issue escomptée, car les chandelles que la sorcière jette dans le monument aux morts pour compléter le rituel brûlent Josse qui s'y était caché, et qui, en sortant brusquement, épouvante Victoire, Meduse, Beatrice et Narcisse. Tous s'enfuient, pensant avoir vu « les morts ressuscités ». Sentant qu'elle ne parvient pas à posséder tout à fait son amant, Victoire convient alors d'une rencontre avec Fortuné – qui de son côté prévoit de se « resjouyr demie heure » avec elle –, et envoie Blaisine, sa servante, faire une course pour l'éloigner une heure. Lorsqu'il la rencontre en chemin, Narcisse, toujours au service de Fidelle, tente de la séduire afin d'en apprendre davantage sur la maîtresse de cette dernière, puis renseigne son maître quant aux agissements de Victoire. Curieusement, ces révélations redonnent espoir à Fidelle, mais Josse tente une nouvelle fois de le détourner de cet amour. Surpris par l'arrivée de Meduse et de Beatrice, ils se cachent près de la maison de Victoire pour les écouter converser. La vue de Fortuné sortant de chez Victoire donne un nouveau tour au déroulement de l'action, et Fidelle, qui a tout observé de sa cachette, congédie le pédant avant de s'entretenir seul à seul avec Victoire. Sa colère est sans appel : il jure de se venger et de tout raconter à Cornille et à Fortuné. Découverte et dépitée, Victoire ne voit qu'une solution que Beatrice salue : faire tuer Fidelle par Brisemur, soldat « bravache qui servoit tousjours [Cornille] en ses querelles » auquel elle promet une récompense. Entre-temps, Babelle, servante de Virginie, va chercher Fidelle qui les rejoindra une demi-heure plus tard. L'acte II se conclut par la scène où Beatrice annonce à Brisemur que Victoire désire le voir.

Au début de l'acte III, Blaisine fait mine d'éconduire Narcisse qui lui fait la cour et lui suggère de se déguiser en mendiant afin d'avoir plus de succès dans ses affaires. Après avoir surpris Brisemur sortant de chez Victoire et entendu les révélations de ce soldat fanfaron qui,

soliloquant, se vante de la récompense promise par la commanditaire de son prochain crime, Narcisse parvient, grâce à son accoutrement, à s'introduire chez Victoire. Cependant, pris pour un voleur, il doit s'enfuir, laissant Blaisine aux reproches de sa maîtresse qui provoquent son départ. Peu après, Victoire commande à Beatrice d'aller chercher Fortuné, mais la servante est reçue par René qui l'informe que son maître ne veut plus jamais revoir sa maîtresse. Fidelle a en effet déjà tout rapporté des manigances de la jeune femme à son rival, avant de s'être présenté au rendez-vous tant attendu par Virginie au cours duquel il a accepté de répondre aux prières de la jeune amoureuse. Devancé par Fidelle et n'ayant ainsi plus rien à révéler à Fortuné, Josse exhorte ce dernier à quitter Victoire. Après avoir retrouvé Narcisse qui lui apprend que celle-ci a chargé Brisemur de le tuer, fou de rage, Fidelle met en acte sa vengeance en invitant chez lui Cornille, mari de Victoire qui revient d'un long séjour aux « champs », afin de lui faire des révélations compromettantes au sujet de sa femme. Cet acte, où la tension dramatique augmente et où l'intrigue se complexifie, se ferme sur un dialogue entre Beatrice et Meduse. La sorcière y fait l'apologie de son métier et de son habileté à manipuler les consciences, promettant à la servante de lui enseigner encore beaucoup de choses si elle désire la suivre.

L'acte IV est celui des ruses, des tromperies et des échanges de rôles, qui accélèrent le rythme de la pièce et poussent la tension dramatique à son comble. Il s'ouvre à nouveau sur un dialogue entre Beatrice et Meduse : l'intérêt que Beatrice porte à la profession de Meduse permet à celle-ci de montrer combien son art est nécessaire et honorable. À la fois sorcière et maquerelle, c'est elle qui tisse insidieusement les liens amoureux entre les jeunes gens. Sur les conseils de Meduse, qui fait croire à Virginie que Fidelle veut la retrouver dans sa chambre, Fortuné se fait passer pour son rival en se déguisant en villageois afin de jouir de la jeune fille, sa nouvelle victime. L'échange de rôles est double, et l'identité de Fortuné sera à son tour usurpée. Après avoir laissé Cornille dans le trouble le plus total, Fidelle comprend qu'il ne peut compter sur l'aide de Josse pour fournir au mari trompé les preuves de l'adultère de Victoire et assouvir son désir de vengeance. Aussi, c'est Narcisse qui apportera la solution à son maître en se faisant passer pour Fortuné. Déguisé en amoureux de Victoire, il réussit, par une mise en scène à laquelle assistent Cornille et Fidelle, à provoquer la colère du mari cornu qui, désormais convaincu de la culpabilité de sa femme, consent à recourir à l'empoisonnement suggéré par Fidelle. La dernière tromperie de cet acte, caractérisé par un renversement du statut social, concerne le pédant et la servante Blaisine. Chassé de la maison après avoir échoué dans sa tentative de calmer le courroux de Fidelle, qui méprise plus que jamais le sexe féminin, Josse accepte de revêtir l'habit de mendiant que lui offre Narcisse pour se moquer de lui. Il espère ainsi pouvoir s'introduire chez Victoire et la sauver d'une mort certaine. Peut-être entrera-t-il alors dans ses bonnes grâces et recevra-t-il la récompense tant désirée. Cependant, lorsqu'il se rend chez elle, c'est Blaisine qui lui ouvre la porte, et, croyant qu'il s'agit de Victoire déguisée en chambrière pour ne pas être reconnue, il déclare sa flamme à la servante. Celle-ci, pensant avoir affaire à Narcisse toujours travesti en mendiant, succombe à ses avances et décide de partir avec lui. Interrompus par des sergents qui croient reconnaître « le larron de la chemise » et voient Blaisine avec des « meubles » sous ses

hardes, ils sont tous deux arrêtés. Les masques tombent. Josse et Blaisine découvrent leur identité et se rendent compte de leur méprise.

Dans le dernier acte, où l'on assiste à deux jeux de rôle plaisants et à une scène de théâtre dans le théâtre, Fidelle passe du statut de victime à celui de véritable protagoniste de la pièce en remettant tout en ordre et en donnant l'illusion d'un monde où la justice est faite et la morale sauve. D'abord rempli de haine contre celle qui l'a fait tant souffrir, il est finalement vaincu par les larmes de Victoire qui feint de l'aimer encore. Jouant les amoureux transis en allant jusqu'à perdre connaissance sous ses yeux, celle-ci émeut Fidelle au point d'en faire son plus fervent défenseur contre la colère de Cornille. Cette mise en scène réussit si bien que Victoire se prend soi-disant elle-même au rôle qu'elle vient d'interpréter et confesse à Beatrice que la douleur éprouvée par son ancien amant à la vue de son corps inerte l'a ébranlée et a rallumé en elle le feu qui autrefois brûlait pour lui. Elle charge donc Beatrice de dire à Brisemur de ne pas tuer Fidelle. Maintenant prêt à tout pour sauver Victoire, Fidelle est, par l'amour que celle-ci affirme lui porter, rempli d'un zèle nouveau le disposant à pardonner à tout le monde. Ainsi sauve-t-il Josse et Blaisine des griffes des sergents, et Brisemur de celles de Narcisse qui, après l'avoir surpris rôdant près de la maison de son maître et capturé à l'aide de ses compagnons, feint de vouloir le tuer. À Octavian, père de Virginie, qui souhaite punir Fortuné pour avoir déshonoré sa fille, Fidelle suggère de tirer profit du bon parti que représente le jeune homme en lui donnant Virginie pour femme. Cornille, quant à lui, est bien content de croire en l'innocence de Victoire lorsque Fidelle lui raconte qu'il a été victime d'une méprise et que celui qu'il a surpris devant la maison de sa femme n'était autre que Narcisse, l'amoureux de Blaisine. Le serviteur confirme ses dires et parvient à aider son maître à convaincre Cornille grâce à une mise en scène et au jeu de mot sur le double sens du prénom Victoire. Tout rentre dans l'ordre et se termine par l'annonce des mariages de Virginie avec Fortuné et de Blaisine avec Narcisse. Meduse est invitée à se réjouir avec tout ce petit monde et le pédant sera prié de dire « les bonnes paroles entre ces épousez ».

Sources et adaptations du *Fedele*

S'inscrivant dans la tradition italienne de la *commedia erudita*, la pièce du *Fedele* est, comme l'ensemble de l'œuvre de Pasqualigo, fortement imprégnée de la culture littéraire véhiculée par le courant platonicien et pétrarquiste, notamment en ce qui concerne la prédominance et le traitement de la thématique amoureuse. Contamination du *Corbaccio* de Boccace, du *Cortegiano* de Castiglione, de *l'Orlando Furioso* de l'Arioste, mais également de *La Celestina* de Rojas et de *La bella creanza delle donne* de Piccolomini²², *Il Fedele* « semble

²² Le premier, pour la veine misogyne qui parcourt la pièce et qu'incarne le personnage de Fortunio ; le second, pour la thématique de la beauté féminine et le traitement du personnage de Fidelle qui, dans sa relation aux femmes et son comportement civilisé, suit l'idéal du parfait courtisan codifié par Castiglione, du moins jusqu'au coup final porté à son rival. Dans le dernier acte, on assiste en effet au renversement de l'éthique qui anime ces deux personnages : alors que Fidelle obtient Victoire par mesquinerie, Fortuné, en acceptant de se marier à Virginie, semble renoncer à sa vie de libertinage pour intégrer celle du courtisan civilisé (V, 7). L'influence de *l'Orlando Furioso* se fait quant à elle sentir à travers les similitudes entre un épisode du chant V de *l'Orlando* et la mise en scène de Narcisse et Fidelle pour sauver Victoire de la colère de Cornille (V, 8), ainsi que par la reprise de certaines terminologies qui lui sont propres. Voir I. Caiazza, « Proverbio e sentenza in Alvise

résumer tout ce que la comédie érudite a su créer de nouveau, et y ajouter en plus un goût pour la chaîne des amours contraires que partagent les genres récents de la pastorale dramatique et de la tragi-comédie »²³. Aussi suscite-t-elle un intérêt suffisamment grand pour traverser les alpes et faire l'objet d'adaptations en trois langues différentes²⁴.

La première est celle du poète anglais Abraham Fraunce (1558-1633), qui traduit assez fidèlement le texte italien en hexamètres latins sous le titre *Victoria*. Probablement composée en 1583²⁵, mais restée manuscrite, la pièce ne sera imprimée qu'en 1906. Dans cette adaptation destinée à un public d'académiciens, Fraunce effectue quelques changements qui, s'ils sont plus ou moins heureux, visent à accroître la dimension comique de l'œuvre. Il supprime ainsi certaines scènes et en raccourcit d'autres sans se soucier de la progression logique des événements de la pièce. La plupart des noms des personnages italiens sont remplacés par des noms latins ; valets et servantes deviennent des esclaves. Aux dix-huit personnages du *Fedele*, Fraunce en ajoute trois : Pegasus, Ferrapontigones, Pyrgopolinius. Les nombreuses références aux coutumes et à l'histoire romaine que l'auteur ajoute encore participent à la transposition de l'action de la pièce dans une Rome antique où chaque personnage, même de basse condition, s'exprime dans un latin uniforme qui ne rend pas compte des différences de statut social, trahissant une absence de réalisme linguistique. Le choix de la langue latine pénalise en outre la figure du pédant – mise par ailleurs en relief par l'auteur à travers l'ajout de deux scènes dans lesquelles il apparaît (III, 7 et III, 8) –, puisqu'on ne retrouve plus le comique de langage issu du mélange des langues qui le caractérise²⁶.

En 1585, Antony Munday propose une traduction en anglais de la pièce italienne qu'il intitule *Fedele and Fortunio. The Deceites in Love*. Quoiqu'il précise avoir traduit sa comédie de l'italien, il s'émancipe largement de son modèle, contrairement à Fraunce et, nous le verrons, à Larivey qui, eux, taisent leur dette vis-à-vis de l'œuvre de Pasqualigo tout en lui restant relativement fidèles. Si, par le choix de l'artificialité du vers, typique des auteurs comiques de l'époque élisabéthaine, cette adaptation de l'édition italienne de 1579²⁷ met à mal l'impression de vraisemblance soulignée dès le prologue du *Fedele* et créée par le réalisme et le naturel des dialogues en prose, c'est qu'à la différence de Pasqualigo, Munday est moins soucieux de proposer une peinture proche de la réalité qu'un divertissement. Pour ce faire, il conserve le lieu de l'action du texte original (Italie), et l'explicite même en précisant la localisation géographique qui n'était mentionnée qu'à travers les initiales S. N. dans le

Pasqualigo » (p. 316) et *Introduzione* (p. 449). Quant à celle de Rojas et Piccolomini, voir plus loin dans notre analyse des personnages.

²³ Voir L. Zilli, « Préface », in P. de Larivey, *Le Fidèle*, op. cit., pp. XVI-XVII.

²⁴ Ces adaptations ont moins de choses en commun entre elles qu'elles n'en ont avec le texte italien dont elles proviennent. Cela atteste encore le succès de la comédie du *Fedele*. Voir R. Oggero, « “Translated out of Italian”. From Pasqualigo to Munday », p. 15.

²⁵ Dans son introduction à l'édition de 1906, Smith tire cette conclusion d'après la dédicace du poème liminaire du manuscrit qui porte les mentions : *Heroi nobilissimo Domino illustrissimo*. Voir A. Fraunce, *Victoria, a Latin Comedy*.

²⁶ R. Oggero montre bien les limites des changements apportés par Fraunce dans son analyse (voir « “Translated out of Italian”. From Pasqualigo to Munday »).

²⁷ Voir l'édition critique de R. Hosley (*A Critical Edition of Anthony Munday's “Fidèle and Fortunio”*). En ce qui concerne la date de l'édition italienne sur laquelle Munday a travaillé, voir la démonstration de R. Hosley dans l'article « The Date of *Fedele and Fortunio* », pp. 385-386.

prologue du *Fedele*. Ici, l'intrigue se déroule à Naples. Munday garde les noms italiens des personnages, excepté ceux de Vittoria, Panfila et Frangipietra qui deviennent respectivement Victoria, Panphila et Captain Crackstone, personnage comique sur lequel la pièce de Munday concentre particulièrement son attention – à l'inverse du *Fedele* où il n'était qu'un personnage marginal – mêlant les caractéristiques du soldat fanfaron à certains aspects linguistiques traditionnellement propres au pédant. Aussi, ses nombreuses retouches, qui confèrent au texte des qualités plus dramatiques que narratives, visent-elles à proposer une version romanesque et moralement plus admissible que celle de la comédie italienne.

Bien que les épisodes significatifs de la pièce originale soient maintenus, Munday simplifie l'intrigue et accélère l'action en réduisant les longs monologues de son modèle. Il prend soin de recontextualiser certains passages extraits des nombreuses coupes effectuées, et n'hésite pas à supprimer six personnages²⁸ qui, hormis Cornelio, sont tous secondaires, ce qui n'affecte donc pas la progression de l'intrigue. L'absence du mari trompé a en revanche un impact sur le développement narratif et la dimension morale de la pièce, puisque la Victoire de Munday est une femme célibataire dont la seule faute est d'être inconstante en amour. De personnage misogyne, orgueilleux, qui ne pense qu'à son propre plaisir, Fortunato devient sensible et romantique, notamment dans sa relation avec Virginie qu'il désire pour femme et, contrairement à son homologue italien, ne viole pas dans un acte de pur fantasme misogyne et de violence sexuelle. Moins cynique que *Il Fedele*, la comédie de Munday se caractérise donc par un certain respect de la sphère amoureuse qui lie les personnages entre eux et crée un climat chargé d'un certain lyrisme et romantisme caractéristique du théâtre élisabéthain²⁹.

Il est fort possible que la comédie de Pasqualigo ait inspiré Shakespeare par le biais de ces deux adaptations anglaises. Celle de Munday, en particulier, représenterait une source probable pour son fameux personnage de Falstaff³⁰ et pour sa comédie en prose *Much ado about nothing*³¹ (1598) qui témoigne d'un même goût pour les amours contrariés ou non partagés, ou pour l'épanchement lyrique des sentiments. On y trouve en effet des situations semblables, avec des accusations de trahison, des rencontres clandestines, des ruses, des jeux de rôles, des masques et des scènes où les personnages épient et écoutent les conversations de leur cachette. Le thème de la mort apparente est également exploité et donne lieu à une scène de nuit dans un cimetière. Tous ces éléments participent à la mise en scène dynamique et bruyante d'un univers corrompu et chaotique, caractérisé par un va-et-vient constant de personnages, dont un officier de police, un magistrat municipal et un gouverneur de Messine incarnant la justice et dressant le procès verbal des coupables. Soit autant de particularités qui font la saveur de la pièce italienne.

Du *Fedele* au *Fidelle*

²⁸ Renato, Narciso, Beatrice, Marcello, la nourrice de Virginia et Cornelio.

²⁹ Pour l'analyse de cette pièce, voir R. Oggero, « “Translated out of Italian”. From Pasqualigo to Munday ».

³⁰ G. Melchiori, « “In fair Verona” : *commedia erudita* into Romantic Comedy », in *Shakespeare's Italy*, p. 105. Voir également G. Melchiori, *Shakespeare's Garter Plays*, chap. 4, p. 77.

³¹ B. Höttemann, « Shakespeare's Italian Sources », dans *Shakespeare and Italy*, 2011, pp. 127-130.

L'adaptation de Larivey apparaît de loin comme la plus fidèle au texte original, puisqu'il traduit pas à pas, en prose – conformément à son projet annoncé dès le recueil de 1579 de faire de son théâtre le « vray miroüer » de la vie –, un texte qu'il suit scrupuleusement. Il reproduit presque à l'identique le prologue de Pasqualigo qui vante l'originalité et le caractère unique d'une pièce qui, à l'en croire, se distingue de toutes les autres. Commenant par dire ce qu'elle n'est pas et invitant le spectateur « venu en intention de rire, espérant voir représenter la simplicité d'un vieillard et ancien marchand, les sottises d'un nyais valet, les gourmandises et deshonestetés d'un escornifleur et l'immondicité d'un ivrogne, choses à mon jugement vergongneuses à représenter à tous nobles et sublimes esprits » à quitter les lieux, l'auteur rappelle un topos des prologues de comédies en soulignant que la dimension comique de la pièce n'est pas une fin en soi, mais un prétexte à l'enseignement : « ce qui importe le plus, c'est qu'elle, estant enfantée d'un juste desdain, a peut estre plus d'ennuy & de fascherie, que d'allegresse & recreation ». En effet, la trahison féminine, thème majeur de cette pièce chargée de propos extrêmement misogynes, est dénoncée, Pasqualigo ayant été lui-même victime de l'inconduite de la femme de son cœur.

Naturalisation du *Fedele*

Les informations topographiques de la pièce italienne sont à peu près les mêmes chez Larivey qui, comme son modèle, les laisse volontairement floues et refuse de les expliciter. Il va même jusqu'à taire l'indication fournie dans le prologue du *Fedele* par l'initiale N. (*Questa, che voi vedete qui, è la Città di N. questa la contrada di N.*). Il maintient cependant les sigles S. N. de son modèle (scènes 6 et 7 de l'acte II) derrière lesquelles se cachent un des lieux de l'action dont on sait qu'elle se déroule dans une ville. Si *questa città* est systématiquement traduit par « ceste ville », le terme *villa*, rendu deux fois par « village » (I, 2 et III, 10), devient « champs » lorsque Fidelle, s'adressant à Narcisse, évoque le retour de Cornille de son long séjour hors de la ville (III, 9). Notre auteur garde cette même précision dans la scène suivante où, tandis que Cornille explique avoir longuement demeuré au « village » (traduction de l'italien *in paese*), Fidelle ne manque pas de souligner à nouveau que celui-ci était « aux champs » (adaptation de l'italien *in villa*), donnant au texte une couleur champêtre et rustique tout en jouant sur le sens obscène de ce mot³² qui laisse à supposer que Cornille serait coupable d'adultère. Quant au lieu central de la conjuration de Meduse, *sacrato (del tempio)* devient « cymetiere » et *sarcofago* « charnier », également traduction pour *cimitero* et *monumento*, lorsque ce dernier n'est pas traduit par « monument ».

Larivey reprend l'ensemble des personnages de la pièce du *Fedele*, mais a le soin d'en franciser les noms. Fedele dei Cortesi devient simplement Fidelle. On retrouve Sainte, traduction de Santa, déjà servante dans *La Vefve*, et Blaisine, correspondance féminine du serviteur Blaise de *La Constance* et traduction de l'italien Attilia. L'amoureux Fortuné de la pièce des *Esprits* réapparaît lui aussi dans une version misogyne qui fait de lui un anti-héros.

³² D'après L. de Landes, « Champ » est « employé dans un sens obscène pour désigner la nature de la femme » (*Glossaire érotique*, p. 65). Dans l'insulte *pecora campi* [animaux des champs] que Josse adresse à Meduse (II, 10) puis Blaisine (II, 14), les champs désignent le lieu de perdition par excellence.

Figurant également dans *Les Esprits* en tant que sorcier, Josse, traduction d'Onofrio, est peut-être une allusion à l'humaniste et érudit Jodocus Badius Ascensius dit Josse Bade (1461 ?-1535) ou encore à la grande figure scientifique de la Renaissance Josse Clichtove (1472-1543). Ce choix trahirait une intention satirique de la part de Larivey visant à dénoncer une certaine conception du savoir humaniste³³.

Toujours soucieux d'inscrire sa pièce dans un contexte bien français, Larivey ne manque pas de naturaliser les différents éléments du texte pouvant évoquer la réalité italienne de son modèle. Ainsi remplace-t-il par deux fois la mesure italienne *palmo* par « pied »³⁴. Alors que les sergents du *Fedele* ordonnent *Pon giù quell'arme da parte de' nostri Signori*, le Champenois francise en adaptant la réplique à la réalité du pouvoir monarchique en France : « Emmeine ce prisonnier, mets bas ces armes, de par le roy » (V, 6). Il renvoie par ailleurs au système monétaire de son époque lorsqu'il traduit l'italien *Io hò guadagnato duo scudi, & un fiorino : Vittoria m'ha dato il fiorino, & quella giovane m'ha donato gli scudi* par « J'ay gagné deux escus, & un pistolet m'a esté donné par Victoire, & ceste jeune dame m'a baillé les deux escus » (Meduse à Beatrice, III, 11), mais renonce à donner un équivalent français de cette référence à la culture italienne : *avertite che strali è parola Petrarchesca* (IV, 11).

La Langue

La critique, principalement celle du XIX^e siècle, a souvent boudé la pièce, la taxant d'immoralisme, regrettant ses longueurs et sa lenteur et reprochant à Larivey de n'avoir rien fait d'autre qu'une traduction servile qui, de surcroît, cache sa dette envers le modèle italien. Ici, il est vrai, notre auteur ne supprime que deux scènes³⁵, n'en fait fusionner qu'à deux reprises³⁶, retranche parfois un mot ou une phrase, et, somme toute, semble ne pas s'être donné beaucoup de peine. Si, d'un côté, par la précision de sa traduction, Larivey donne l'impression d'être soumis à son modèle, reproduisant fidèlement certaines lourdeurs, ou suivant parfois les méandres de la pensée des personnages de Pasqualigo avec une syntaxe qui peut compliquer au lieu de simplifier, bien loin du tour heureux salué dans ses premières comédies, de l'autre, les différences observées entre les deux textes prouvent que la pièce italienne a été littéralement passée au crible. Les changements sont relatifs et discrets, comparés à ceux effectués dans les premières comédies où il retranchait, arrangeait, unissait ou condensait des scènes et n'avait pas peur de supprimer ou de tailler dans des pièces largement revisitées tant du point de vue dramatique que linguistique. Mais ils prennent sens lorsqu'on les regarde à la lumière du projet que l'auteur réserve à son théâtre et prouvent, une

³³ Voir J. Royé, *La Figure du pédant de Montaigne à Molière*, p. 53.

³⁴ « [Il] vaut mieux faire plaisir d'un pied à un honneste homme, que d'un doigt à un sot & badin » est la traduction pour *è meglio far piacere ad un galant'huomo d'un palmo, ch'ad un sciocco d'un dito* (V, 3). « Car mille hommes ne seroient bastans pour me faire quitter un pied de terre » est la francisation de l'italien *perche mill'huomini non sariano stati buoni di tormi un palmo di terra* (V, 6).

³⁵ La très courte scène 7 de l'acte I du *Fedele*, dont les six répliques ne font nullement progresser l'action, et la dernière scène de l'acte III qui ne se résume qu'à cette réplique de Marcello : *Il bargello m'ha promesso di prender quel mariuolo, io gli hò dati segnali, che credo, che egli non possa errare*.

³⁶ La scène 4 de l'acte III est la fusion des scènes 4 et 5 du texte italien. La scène 9 de l'acte IV est la fusion des scènes 9 et 10 de l'acte IV du texte italien.

fois de plus, que celui-ci n'est pas soumis à la leçon italienne. Larivey parvient ainsi à restituer avec brio toute la complexité et la richesse du *Fedele* dans un style fluide, parfois même plus clair et explicite que son modèle.

Le Fortunato de Pasqualigo demande-t-il à Vittoria *Quando volete, ch'io venga à star una mezza hora con voi ?* Larivey d'accentuer l'égoïsme du personnage en vivifiant sa traduction par la précision : « quand voulez vous que je vienne me resjouyr demie heure avecques vous ? » (II, 6). Il est manifestement plus concis lorsqu'il adapte efficacement par « ou si je la survy je vivray une vie pire que mille morts souffrant sans cesse un tourment plus grand que celui que Titie & Prometée endurent » le discours d'Onofrio qui, craignant pour la vie de sa bien aimée que ses agissements ont compromise, se lamente en se laissant aller à une longue digression tortueuse :

Onofrio – *Che me beato se prima di lei lasciando questa luce, all'obito suo ritrovassi rimedio, ma me infelice che s'avanti d'essa io morissi non le troverei per cio scampo, & vivendo etiam mille morti sentirei per dubbio, che si come di quà sono stato cagione della sua prematura partenza, cosi di là ella mi fugga, & mi faccia imperpetuo sostener la pena del mio errore, il che mi farebbe gustar (quod Deus avertat) tormento maggiore di quello che Titio, & Prometheo patiscono* (IV, 9).

Souhaitant rester dans la juste mesure, conformément à sa devise *nil nimium satis*, Larivey renonce bien souvent à transcrire tous les termes latins qui agrémentent le langage du pédant Onofrio et risquent d'appesantir inutilement la phrase, allégeant de fait son discours tout en gardant cette même caractéristique du mélange des langues. La scène 11 de l'acte IV en offre de nombreux exemples. Ici, en particulier, Onofrio veut faire la cour à sa bien aimée et se donne du courage en ces termes : *Nempe ella è la mia animula, accedi adunque Onofrio, & col favellar tuo melifluo falle intendere, quomodo sei affecto, et vulnerato per suo amore chiedendole auxilio*. Josse, quant à lui, déclare : « *Nempe* c'est ma petite ame, *accede* donc M. Josse, & par ton melliflu parler, fay luy entendre comme tu luy es tres-fort affectionné, & ardamment vulneré de son amour, en luy demandant secours » (IV, 11). Autre exemple, un peu plus loin dans cette scène, où « par ces tetons traictables, par ce beau sein relevé, *per totam denique speciem* de vostre corps, je vous prie & supplie » traduit *per quelle ubere tractabili, & pecto intuibilissimo, per totam denique spetiem del tuo corpo, rogo obsecroque* (IV, 11). Ici, en particulier, nous avons un exemple de la tradition italienne du langage pédantesque.

Les vulgarités des valets n'iront pas jusqu'à frôler l'indécence italienne, et, de même que dans *Les Esprits*, ni leurs jurons, ni leurs propos ne seront de nature blasphématoire ou anti-religieuse. Larivey ne manque pas ainsi de gommer l'allusion anti-cléricale de Medusa *E bona, ma è molto migliore quella di Cottogne, di sorbole, & di peri strangola preti*, qui devient « Elle y est bonne, mais celle de coings, de nesples, & de poires de grain, est encor meilleure » (II, 10). Quand Meduse lie Fortuné à Victoire dans la scène d'envoûtement, là où une traduction littérale du *letto d'ortiche & guancial di spine* du texte italien aurait pu rappeler la pratique de mortification par les orties de Sainte Asceline, nièce de Saint-Bernard bien connue en Champagne, Larivey explicite et remplace par « un lict de douleur, & un chevet

d'espines » (II, 3) qui renforce l'évocation de la figure du Christ souffrant et couronné d'épines lors de la Passion. À l'exclamation du lubrique Narciso *potta della nostra !*, Larivey préfère l'expression « vert et bleu ! » (II, 3) qui figure souvent dans son théâtre. Lorsque Narcisse jure « Mais par mon asne je t'attrapperay », notre Champenois adapte l'italien *Ma per Dio ch'io te la carico* (III, 1). Plus loin, le Narciso du *Fedele* jure encore *al corpo della nostra, oh ti venga il cancaro che ti mangi, potta che fetore*, mais celui de Larivey s'exclame : « par la mort de moy ! que le chancre te vienne & te mange le trou d'où est sortie ceste urine ! ». Aussi, « par la croix que voila » (Beatrice, III, 8) et « mort, ventre » (Brisemur, IV, 10) sont des altérations des jurons italiens *alla croce di Christo* et *per Dio*. Le pédant de Pasqualigo est-il un personnage un peu trop “païen” et anti-clérical aux yeux de notre chanoine ? La louange et l'imprécation résolument polythéiste d'Onofrio (*Ma ringratiati siano gli Dei*, I, 4 ; *I Dei vi perdano, quanti passate per questa via*, II, 2) de devenir, dans la bouche de Josse, une louange et un appel aux foudres du Dieu biblique (« Toutesfois je louë Dieu », I, 4 ; « Dieu perde tous ceux qui passent par icy », II, 2). L'unique maintien de la référence aux dieux de la part d'Onofrio se justifie par le contexte mythologique où celle-ci s'insère (III, 6).

Larivey n'hésite pas à renchérir sur le texte italien, surtout quand il peut l'agrémenter d'images plaisantes ou le vivifier. L'italien *alla barba di noi altre donne, che non habbiamo si tosto forniti i dodeci anni, che ci diamo del naso* devient ainsi « à la barbe d'entre nous autres femmes, nous n'avions pas encores douze ans, que nous donnions du cul en terre, nous laissons cheoir à la renverse » (Blaisine à Narcisse, III, 1) ; la phrase « descouvre toy Narcisse, feint de l'aimer, & si elle en est contente, contente toy aussi, & joué aux dames rabbattuës » (Narcisse, II, 7), qui rappelle le jeu du tric-trac, remplace l'italien *ne dubitare*. Alors que le Narciso italien déclare *Loda il diavolo, che ti renderà tributario il manigoldo d'una bellissima gorgiera di canape*, celui de Larivey se veut plus explicite dans cette adaptation : « Loué soit le diable, qui te rendra tributaire au boureau d'un beau collet relevé sur une peccadille de chanvre retors » (Narcisse, III, 5). Frangipietra, feignant de tuer Fidelle, déclare-t-il assez platement *tornate à dietro ch'io non vi temo una paglia, tutti in pezzi assassini da strada* ? Larivey de renchérir par une énumération qui donne plus d'emphase à la menace proférée par Brisemur et amplifie la portée comique de la mise en scène du bravache : « Tournez visage, car je ne vous crain nomplus qu'un festu. Je vous mettray tous en pieces, & vous hacheray menu comme chair de pasté, assassins, rodeurs de pavé, tireurs de layne, guetteurs de chemins ! » (IV, 10). Explicite et précis, encore, lorsqu'il traduit de manière imagée l'exclamation d'Attilia qui croit s'adresser à Narcisso (mais il s'agit du pédant travesti) *Ahi meschina me, à che passo son arrivata per compiacerti* par « Ha miserable que je suis, en quel borbier me suis je mise pour te complaire ? » (Blaisine à Josse, IV, 12). Larivey se permet parfois aussi quelques petits traits malicieux qui augmentent l'effet comique du texte d'origine. Insistant pour que son maître lui révèle ses secrets, Renato lui promet que *sarà come se fosse sottera*. René, lui, garantit : « sera ce que me direz comme s'il estoit mis sous le pied » (I, 2). Par le choix de la locution « mettre sous les pieds », qui signifie « mépriser », Larivey annonce de manière plus explicite que le processus d'inversion des rôles maître/valet qui a lieu au cours de la pièce commence ici. Soulignons encore le jeu de mot plaisant de la traduction *animula* par « amelette », que Rabelais emploie dans le sens d'« omelette ».

Par ailleurs, on retrouve toujours le bon sens populaire des premières comédies à travers des proverbes ou des formules à valeur universelle dictées par le langage des valets qui, bien souvent, se lisent comme un hymne à la vie dont Narcisse se veut le porte-parole : « Vive qui est vainqueur, jouysse qui peut, & qui ne peut demeure en paix, & soient les deslairs, & jalousies jettez aux privez & retrait » (René, I, 2) ; « une femme sans amant est comme une vigne sans pesseau » (Beatrice, I, 6) ; « Qui a le temps ne doit attendre le temps » (Narcisse, III, 1) ; « Tous les commencemens sont difficiles » (Narcisse, III, 4) ; « Qui la fera dire ou dira, de bonne mort point ne mourra » (Narcisse, III, 4) ; « On dit costumierement que la troisieme paye tout » (Narcisse, III, 4,) ; « Il vaut mieux vivre petit que mourir grand » (Narcisse, III, 4) ; « je te rendray pierre pour pain » (Beatrice à René, III, 8) ; « Qui baise deux bouches faut que l'une luy puë » (Beatrice à René, III, 8) ; « ma chemise m'est plus pres que ma cotte » (Beatrice, III, 11).

Qu'ils soient de basse condition ou d'un rang social plus élevé, les personnages de la pièce s'expriment encore dans une langue qui joue sur la veine comique des allusions sexuelles : « Je me recommande à mon petit frère, la vache est nostre ! », s'exclame Narcisse (III, 5) ; « J'estoy descendue en bas pour faire ma besongne », explique Blaisine (III, 7). La métaphore navale, chère à Josse et souvent exploitée par les auteurs de l'époque tels Ronsard ou François d'Amboise³⁷, permet en outre au pédant de jouer sur l'équivoque grivoise (I, 7 et IV, 11). Celui-ci distille enfin tout au long de la pièce de nombreux proverbes et maximes que Larivey prend soin de bien retranscrire, parmi lesquels figurent des maximes juridiques en latin (telles que *agentes & consentientes pari pena puniuntur*³⁸, IV, 2 ; et *accessorium sequitur naturam sui principalis*³⁹, IV, 9), ou des locutions latines devenues proverbiales (comme *audaces fortuna juvat, & omnia vincit amor*⁴⁰, IV, 9). Il ne faut plus douter de l'intérêt qu'ils présentent, surtout dans la poursuite d'une visée morale : leur force sera telle que John Florio n'hésitera pas à en reprendre tout une série au *Fedele* pour l'insérer dans son *Giardino di ricreazione* (1591)⁴¹.

La fantaisie verbale de Larivey n'a rien perdu de sa verve et, quand l'envie lui en prend, notre auteur sait toujours manier la plume avec le même tour heureux que celui des premières comédies de 1579. Mais ce n'est pas seulement la langue qui retient l'attention de notre auteur que ce qui fait la singularité de cette pièce italienne dont l'intérêt, multiple, concerne aussi bien le fond que la forme.

Les personnages

Il Fedele propose tout d'abord une galerie presque complète⁴² des personnages types développés par la comédie érudite qui contribue à la richesse de cette œuvre. Avec eux, c'est

³⁷ Voir N. Ordine, *Tre Corone per un re*, pp. 40-48.

³⁸ « Ceux qui agissent et ceux qui consentent doivent être punis de la même peine ».

³⁹ « L'accessoire suit le sort et la nature du principal ».

⁴⁰ « La fortune sourit aux audacieux, et l'amour triomphe sur tout ».

⁴¹ Voir l'article d'I. Caiazza, « Proverbio e sentenza in Alvise Pasqualigo (e una nuova fonte del *Giardino di ricreazione* di John Florio) », dans *Il Proverbio nella letteratura italiana dal XV al XVII secolo*, pp. 315-339.

⁴² Pas moins de dix-sept personnages sur scène.

la vie, certes immorale, qui, dans ce qu'elle a de plus fort et de plus authentique, pulse avec dynamisme au rythme de l'intrigue. Si certains font défaut, comme le vieillard amoureux, la pièce exploite largement le comique inhérent à ceux du soldat fanfaron, du pédant, du laquais, du mari trompé, des serviteurs rusés, et précise, voire même introduit, certains types. À l'instar du vantard et couard Brisemur, digne héritier du *Miles Gloriosus* de Plaute, ou de l'ingénu Cornille, tous deux jouets des calculs d'habiles personnages et véritables pions sur cet échiquier comique, le pédant outrecuidant, misogyne et ridiculement amoureux fait lui aussi rire à son insu et suscite le divertissement. Malgré son amour pour Victoire, il n'arrive pas à accéder au rang des jeunes amoureux et apparaît d'emblée comme un personnage dont le comportement et les desseins libidineux sont en décalage par rapport aux propos débités. Notons que sa passion pour sa Galatée repose plus sur un désir de satisfaction de ses pulsions sexuelles que sur un véritable amour, la jeune femme étant perçue comme une courtisane, une autre Thaïs⁴³. En endossant l'habit de mendiant que lui vante le pragmatique et fourbe Narcisse (IV, 9), il devient la victime d'une *beffa* qui le moque, créant un comique de situation, de gestes et de langage à la hauteur de son jargon et de son fair-play. Le comique de langage qu'il provoque à chaque apparition est particulièrement bien maîtrisé lorsqu'il donne la réplique à des personnages de basse condition. C'est notamment le cas avec Blaisine, véritable antithèse du pédant dont la naïveté et l'ignorance donnent lieu à une plaisante leçon de grammaire qui se veut un échec, à l'issue de laquelle, irritée par l'impertinence et l'insistance du pédant, celle-ci finit par avouer : « Je ne vous enten pas » (II, 14). Son langage agace encore Fortuné qui lui demande : « Ne sçauriez vous dire clairement ce que vous voulez, & en peu de parolles ? » (III, 6). Si Larivey parvient presque toujours à rendre compte des différents jeux de mots italiens sur les assonances ou les homophonies dont proviennent les quiproquos entre le pédant et Fortuné (*pellice/pelice*, « pellice/pelisse », III, 6), Josse et Fidelle (« Harpocrate/Hipocrate », IV, 8), ou Josse et Narcisse (*hipoteca/bottega*, « hipotecque/boutique », IV, 9), il n'hésite cependant pas à supprimer des répliques (IV, 9⁴⁴) lorsque la langue française ne lui permet plus d'en exploiter le comique (*mutuo/muto* [prêt/muet]).

Nous l'avons vu, qu'ils soient populaires ou érudits, Larivey a l'art de manier les différents registres. Les propos d'allusion sexuelle du pédant s'opposent, par l'élégance grotesque du tour qui joue sur les images parfaitement rendues par la langue de Larivey, à ceux de Narcisse, plus crus et directs. La scène où Josse, déguisé en mendiant, fait sa déclaration à Blaisine, pensant qu'il s'agit de Victoire, offre le délicieux contrepoint de celle où Narcisse fait ses avances à cette même servante (II, 7). « Mais puis que tu es refroidy, approche de ta Thays, dit le celebre Terence, car *calesces plusquam satis* », soliloque le pédant avant de s'adresser à l'objet du désir en ces termes : « qu'ayant mis à part toute honte & verecondie, digne d'un homme libre, je vien vous assaillir à l'impourveu » (IV, 11). Il ajoutera plus loin :

⁴³ « Approche de ta Thays » s'exhorte Josse en citant Térence lorsqu'il se dirige vers la maison de Victoire (IV, 11).

⁴⁴ IV, 10, dans le texte italien.

M. Josse – Donc par vos cheveux plus que dorez, par vostre front plus qu'argenté [...], je vous prie & supplie [...], que vueillez & vous disposiez d'estre contente de me recevoir en vostre giron, & entre vos membres delicats, afin que comme un marinier [...], je puisse *tandem* conduire ceste fresle nacelle au désiré port de vos amoureux bras, & luy donner fond, m'arrestant en la tranquillité de vos graces (IV, 11).

Le contraste avec Narcisse est saisissant : « Si avez besoin de moy, employez ma puissance » ; « Peut estre que je vous plairois si vous m'aviez esprouvé » (II, 7). Lorsque Blaisine lui demande de qui il est amoureux, ce dernier répond encore : « De vous, mon bien, ma vie, ma douce esperance, je ne puis faire que je ne vous baise » (III, 1). Dans la bouche de Josse fleurissent toujours de nombreuses citations latines, caractéristiques du langage pédantesque de Lucian (*Le Laquais*) ou de Fidence (*La Constance*), et substrat dans lequel les érudits trouvaient certainement matière à divertissement, surtout lorsqu'elles apparaissent fragmentées ou déformées⁴⁵ par un discours qui, tel un puzzle savant, invite à la réflexion. Provenant souvent du bagage intellectuel de tout humaniste de l'époque tels que les *Disticha Catonis*⁴⁶, elles peuvent aussi revêtir une valeur purement ornementale. Mais ce n'est pas tant son jargon pédantesque, où se mélangent latin et français, latinismes, démonstrations en forme de syllogisme, citations en tout genre, que son incapacité à mettre en pratique ce savoir, qui est souligné ici et qui ridiculise le personnage. Celui-ci constate amèrement que son érudition ne lui est d'aucun secours dans les situations qu'il traverse⁴⁷. Alors que ses tentatives de participer activement à l'action de l'intrigue semblent vaines⁴⁸ et peuvent donner l'illusion d'un rôle accessoire, *Le Fidelle* lui accorde une importance nettement supérieure par rapport à *La Constance* ou au *Laquais* et exploite toute la veine comique du personnage⁴⁹.

Si la maquerelle hante déjà le théâtre de Larivey en 1579 avec la Guillemette de *La Vefve* et est par la suite incarnée par La Gillette des *Tromperies* en 1611, la pièce du *Fedele* permet à notre Champenois une innovation de taille grâce à l'introduction du personnage haut en couleur de Meduse. En effet, hormis Régnier et sa Macette (1608), Larivey est le seul dramaturge à proposer à la scène comique française la figure d'une entremetteuse également sorcière⁵⁰. Doublée de son alter ego en puissance qui lui donne la réplique sous les traits de la

⁴⁵ Est-ce pour renforcer le comique lié au personnage du pédant que Larivey lui fait commettre une erreur grossière, facilement identifiable pour les érudits de l'époque, en lui prêtant les propos suivants : « Phedre ne trouvant le chaste privilege conforme à ses adulteres desirs, ne fit-elle pas que le propre fils procura la mort à son pere ? » (III, 6) ?

⁴⁶ Voir I. Caiazza, « Proverbio e sentenza in Alvisè Pasqualigo (e una nuova fonte del *Giardino di ricreazione* di John Florio) », dans *Il Proverbio nella letteratura italiana dal XV al XVII secolo*, p. 323.

⁴⁷ « Que me sert tous les jours lire à mes disciples le Terence, si je ne me suis souvenu du senaïre qui vole par la bouche des enfans, voire des faquins & crocheteurs : *obsequium amicos veritas odium parit* », se lamente-t-il auprès de Narcisse lorsqu'il comprend que les révélations faites à Fidelle risquent de provoquer la mort de Victoire (IV, 9).

⁴⁸ Il a été devancé par Fidelle dans son projet de révéler à Fortuné les manigances de Victoria (III, 6).

⁴⁹ En témoigne le nombre d'apparitions du personnage sur scène dans ces trois pièces : 6 scènes sur 26 et 7 scènes sur 28 pour *Le Laquais* et *La Constance*, contre 19 sur 55 pour *Le Fidelle*. Voir M. Lazard, *La comédie humaniste et ses personnages*, p. 246.

⁵⁰ Voir M. Closson, *L'imaginaire démoniaque en France (1150-1650)*, pp. 144-145. L'auteur renvoie à l'analyse de M. Lazard (*Images littéraires de la femme à la Renaissance*, p. 197) en rappelant que les trois types que sont l'entremetteuse, la courtisane et la sorcière « ont parfois tendance à n'en faire qu'un, en particulier dans la poésie

servante Beatrice souhaitant lui ressembler, celle-ci rappelle le binôme Raffaella/Margarita dans *La bella creanza delle donne* (1539) de Piccolomini. En outre « Meduse, la “magicienne” du *Fidèle* de Larivey, est la seule sorcière que la comédie montre à l'œuvre, au cours d'une conjuration au cimetière où elle se rend avec sa cliente, qui veut fléchir un insensible »⁵¹. À la croisée des chemins entre les figures de la sulfureuse Célestine, archétype de l'entremetteuse et personnage éponyme de la pièce du juriste castillan Fernando de Rojas (1499), et, nous l'avons dit, de la Raffaella de Piccolomini, Meduse évoque encore l'Alviglia de la *Talanta* de l'Arétin ou la Genebra Pereira de la *Farsa das Fadas*⁵² du portugais Gil Vicente (v. 1465-v. 1536) et participe, par ses enchantements et ses froids calculs qui charment l'âme humaine, à la création d'une atmosphère aussi sombre que séduisante, presque inquiétante, quoique caricaturale et plaisante. Dans la scène d'envoûtement, l'invocation des démons – où la sorcière reprend des noms attestés par les traités de démonologie de l'époque (tels Astaroth ou Asmodé) et les lie à d'autres issus de sa fantaisie –, participe de l'effet de vraisemblance de cette scène tout en illustrant l'imposture de ce personnage dont l'art n'est qu'un leurre qui fait sourire (III, 3). Se comparant au « fisicien » et au « chirurgien », se présentant comme le véritable médecin des tourments du « cœur ou [du] cerveau », Meduse ne cache pas à Beatrice que la fin justifie les moyens les plus surnois : « ainsi la maquerelle par le moyen de ses artifices, astuces & tromperies, reguerit l'homme & la femme de toutes les passions qu'on peut endurer à cause d'amour » (IV, 1). Comme la *parteira*, sage-femme magicienne de Gil Vicente, Meduse maîtrise l'usage des plantes, mais c'est aussi en tant qu'avorteuse qu'elle les emploie, à l'instar de la Brizida Vaz du même Vicente⁵³. Consciente que son art repose sur un mensonge, c'est elle, nous dit Victoire, qui s'enfuit la première en demandant l'aide de Dieu à la vue du pédant (qu'elle prend pour une apparition) sortant du charnier où il s'était caché pour épier les trois femmes (II, 5). Sûre de son pouvoir séducteur, Meduse parvient à créer un monde où réalité et « illusion se mêlent dangereusement et où le chrétien et même le démonologue, doublement éclairés par le savoir et la foi, sont parfois eux aussi en proie au vacillement des certitudes »⁵⁴. Associant religion chrétienne à sorcellerie, brouillant les relations entre les personnages de la pièce qu'elle manipule impunément, Meduse, en participant activement à l'*imbroglio* de l'intrigue, est également d'un intérêt et d'un comique certains.

À une moindre échelle, le spectateur peut encore rire aux dépens des jeunes amoureux, surtout lorsque les servantes et les valets qui les servent en brossent le portrait : « Ainsi les

entre 1550 et 1560 ». Dans le poème « Contre une vieille » des *Divers jeux rustiques* (1558) de Du Bellay, on trouve, ajoute-t-elle, « la description grotesque et répugnante de la vieille "sorcière et maquerelle" » (voir *L'imaginaire démoniaque en France (1150-1650)*, p. 122 et 126).

⁵¹ M. Lazard, *Les avenues de Féminie*, p. 203.

⁵² Elle est la protagoniste de cette pièce (traduite « Farce des Fées ») de date inconnue, dans laquelle le fameux *Omnia Vincit Amor* de Virgile (cité par Josse en IV, 9) réapparaît dans la bouche d'un moine. M. J. Palla met en parallèle ces deux figures dont la profession est, comme le dit Meduse, « de subvenir aux pauvres affligés d'amour » (I, 8). Voir « Magiciennes et sorcières Vicentines. La magie du verbe et le pouvoir de la parole », dans *Magie et illusion au Moyen Âge*, pp. 411-421.

⁵³ Voir M. J. Palla, « Magiciennes et sorcières Vicentines », pp. 411-421.

⁵⁴ N. Jacques-Chaquin, « Lumière noire et anamorphoses : pour une *optique* diabolique », dans *Le siècle de la lumière, 1600-1715*, p. 202.

tirades amoureuses, point comiques en elles-mêmes, prennent-elles une valeur légèrement caricaturale, quand elles sont jugées, ou commentées par la voix du bon sens »⁵⁵. Par ailleurs, la « conduite délurée et cynique de la servante Beatrice, ou la fausse ingénuité de Blaisine, [...] étroitement liées à la place que la femme occupe dans la société de son temps »⁵⁶, ne manqueront pas d'offrir des moments de légèreté et d'amusement.

Remarquons enfin que les trois types particulièrement bien développés dans le *Fidelle* que sont le pédant, la sorcière entremetteuse et le soldat fanfaron ont, par la richesse de leur potentiel comique, inspiré *l'Horribilicribrifax* de Christian Gryphius, dont la bibliothèque compte deux éditions des *Comédies Facetieuses de Larivey*⁵⁷.

Intérêt du point de vue dramaturgique

Du point de vue dramaturgique, les nombreuses informations visuelles très précises fournies par les didascalies ou le texte lui-même (mentions d'objets, indices sur la gestuelle, le physique ou l'habillement des personnages...) peuvent aider à une éventuelle mise en scène de la pièce et amplifier l'effet comique. On notera l'importance accordée au traitement de la lumière, dont les variations d'éclairage permettent à l'auteur de marquer les différentes étapes qui mènent de la fin d'une froide journée hivernale à la nuit totale nécessaire à la scène d'envoûtement, en passant par un clair-obscur qui accentue la dramatisation et frappe les esprits des spectateurs⁵⁸, tout en créant un effet de vraisemblance et un dynamisme qui, dans sa progression, suit et concentre le développement de l'intrigue. Si aucun document ne permet d'attester que la pièce fut jouée du vivant de notre Champenois, il ne fait cependant aucun doute qu'elle se prête parfaitement à la représentation⁵⁹. Jean-Marie Villégier ne s'y trompe pas et a une véritable intuition lorsqu'il décide de la mettre en scène en 1990, au Théâtre National de Chaillot à Paris.

Dimension morale de la pièce

Du point de vue du contenu de la pièce, l'intérêt n'est pas moindre. Les nombreux moments de plaisir comique, dont la pièce n'est pas exempte, sont ponctués par de longues périodes où le ton se fait plus grave, où l'auteur se permet une critique acerbe des tromperies et des ruses féminines à travers des propos d'une misogynie redondante⁶⁰, et où l'on glisse vers un pathétique et un sentimentalisme qui caractérisent, comme nous l'avons vu plus haut, les genres alors très en vogue de la tragi-comédie et du drame pastoral. Déjà exploité dans *La*

⁵⁵ M. Lazard, *La comédie humaniste et ses personnages*, p. 62. On songe par exemple à la scène 6 de l'acte I, avec le dialogue entre Beatrice et Babilie.

⁵⁶ Voir L. Zilli, « Préface », in P. de Larivey, *Le Fidèle*, op. cit., p. XVIII-XIX.

⁵⁷ Celles de Lyon (1597) et de Rouen (1601). Voir F. Gabaude, *Les Comédies d'Andreas Gryphius (1616-1664) et la notion de grotesque*, pp. 74-75.

⁵⁸ Il n'est pas difficile d'imaginer l'effet saisissant, voire inquiétant, qu'aurait pu provoquer la mise en scène de cette pièce qui, avec tout ce qu'elle a de plus sombre, est propre à toucher les consciences marquées par la peur du diable, les procès de sorcelleries, et les nombreux traités de démonologie de l'époque.

⁵⁹ I. Caiazza le prouve bien dans son *Introduzione*, pp. 62-69.

⁶⁰ Qu'ils apparaissent dans la bouche de Fortuné (« Femme, & quelle chose peut estre pire que la femme ? », III, 6), ou dans celle de Josse (*ubi mulieres, ibi omnia mala sunt*, III, 6).

Constance, le motif de la mort apparente ou fausse mort⁶¹ - mettant en émoi les personnages qui y assistent et leur inspirant des tirades au lyrisme exacerbé -, les sortilèges, l'incitation à l'empoisonnement ou au meurtre de personnages dérangeants, créent ainsi un climat de malaise qui, avec le sentiment de mal-être généré par l'épanchement des sentiments sur scène et l'invitation à rentrer à l'intérieur des maisons pour se livrer aux confidences⁶², reflète le trouble d'une période tourmentée par les guerres de religion, la peste et les luttes politiques où la question de l'être acquiert une dimension nouvelle.

Lieu du spectacle des passions, de l'exhibition, du travestissement, de la concupiscence⁶³, des ruses, lieu où l'on écoute sans être vu, la ville, espace ouvert, s'oppose à la maison, lieu de l'intime par excellence où l'on commence à pénétrer et qui représente métaphoriquement l'intériorité des personnages sur laquelle la pièce concentre son attention. En s'intéressant aux mouvements de l'âme, en multipliant les représentations et les mises en exergue du moi, ce type de théâtre se veut plus introspectif et participe de l'affirmation de l'individualisme narcissique propre à l'ère baroque et sensible chez Molière. Les personnages sont centrés sur eux-mêmes⁶⁴ (à l'instar de Méduse ou de Brisemur qui vantent leur personne) et livrent volontiers leurs états d'âme (tels Josse ou Fortuné dans leurs monologues). Avec un goût pour l'obscur, ce spectacle reflète parfois les souffrances de la condition humaine. Est-il alors possible d'exorciser le mal par sa représentation ?

La dégradation morale des personnages, remplis de haine et de pulsions meurtrières, confère un aspect tragique à la pièce qui atteint presque son paroxysme quand s'y ajoute le sadisme d'un Fidelle jouissant de la douleur de Victoire :

Fidelle – Une seule chose est cause qu'en ma vengeance je ne sens une telle allegresse que je devroy, qui est que si celle cy meurt sans sçavoir l'occasion, elle ne sentira la douleur qu'elle souffriroit si elle sçavoit que moy qui suis son tres-cruel & plus que mortel ennemi, luy ay procuré la mort. Je voudroy luy faire sçavoir, mais en temps qu'elle ne s'en peust fuir, ny se sauver en quelque façon que ce soit,

déclare-t-il seul à seul, avant que Beatrice ne vienne le chercher sur ordre de Victoire (V, 1). On ne peut s'empêcher de songer aux *Histoires tragiques* de François de Belleforest.

⁶¹ Au sujet des sources narratives médiévales ou contemporaines du motif de la mort apparente dans la comédie italienne du XVI^e siècle, voir l'article de P. De Capitani, « *La mort apparente* et ses modèles romanesques dans les comédies italiennes du XVI^e siècle », dans *Seizième Siècle*, pp. 107-125.

⁶² Fidelle invite Cornille à se rendre chez lui afin de lui faire des révélations sur le comportement de sa femme : « Ces discours ne se doivent faire en la ruë, partant allons en ma maison & vous entendrez le tout » (III, 10). Tout comme la Célestine, Méduse explique comment elle parvient à rentrer dans les maisons (« quand j'ay à parler à quelque dame, ou damoiselle, j'empty ce mien petit satchet de collets de fine toille [...] & vas seulement frapper à sa porte, & comme celle qui vend à bon marché, & a tousjours quelque chose de beau, je suis reçuë » et à pénétrer l'âme humaine en persuadant « une femme de bien à mal faire » (III, 11).

⁶³ Voir l'article de G. Oiry, « Paris, XVI^e - XVII^e siècles : urbanisme et érotisme », dans la revue *Urbanités*.

⁶⁴ Pratiquement toutes intéressées et unilatérales, les relations qui se tissent entre les personnages donnent lieu à de savants calculs de leur part. Hormis Narcisse, seul à exprimer un sentiment de dévotion à Fidelle, tous sont exclusivement centrés sur eux-mêmes. En témoigne l'absence du sentiment d'amitié dans la pièce. Même celle au nom de laquelle Fidelle entend révéler à Cornille que sa femme le trompe est factice et purement intéressée. Voir Fr. Romana de' Angelis dans son introduction au *Fedele* de Luigi Pasqualigo, p. 13.

Au sentiment religieux, qui parcourt le texte du début à la fin et auquel notre chanoine n'était certainement pas insensible, s'oppose le comportement débridé et immoral des personnages criblés de vices et de travers, dont l'exposition de manière presque caricaturale au grand jour contribue à la morale, apparemment absente mais en réalité bien présente, de la pièce. La période de Carême-prenant, qui n'est justement pas anodine, exacerbe leur comportement en le dénonçant implicitement et violemment, voire même tragiquement. Cette comédie, miroir de la vie, rend participants les spectateurs au combat de Carême-prenant contre Carême, genre littéraire bien établi⁶⁵ qui, au XVI^e siècle, montre Carême vainqueur⁶⁶. Ici, Carême, le tant redouté, se rapproche inéluctablement. On l'entend venir à travers les nombreuses allusions au cycle de la Passion du Christ⁶⁷ qui transparaissent principalement dans les propos de Josse, contre-figure grotesque du juste souffrant⁶⁸. Mais les personnages, sourds à cet appel à la retenue, n'ont de cesse de le rejeter et se détournent constamment de l'esprit de jeûne et d'abstinence qui le caractérise. « Pource que la nuict approche, que je suis encores à jeun [...] l'appetit me gaigne, le ventre ne pouvant endurer dilation [...] & que mon estomac est autant vuyde que ma bourse », explique Josse à Narcisse lorsqu'il lui demande de l'argent (IV, 9). S'il est d'ordre physiologique, l'appétit de Josse est avant tout charnel, et c'est surtout la volonté de jouir de Victoire qui va le décider à revêtir le déguisement que lui tend le « si grand & si gros » Narcisse qui rappelle le personnage de Carême-prenant du *Procez et amples examinations sur la vie de Caresme-prenant* (1605)⁶⁹. On peut presque se demander si, en endossant cet habit, Josse ne l'incarne pas à son tour pour recevoir le châtement annoncé par Narcisse (« Si le hazard ne t'aide pedant, tu retourneras plus chargé de boys que d'argent », IV, 9) et, plus loin, par les sergents (V, 4). C'est le châtement représentatif de la fin de Carême-prenant qui, jugé et condamné, est battu avant d'être banni pour faire place à Carême. Ce n'est donc pas tant l'excès de nourriture qui intéresse les personnages de la pièce, mais un désir irréféré de satisfaire l'appétit sexuel. Et, dans un dévouement collectif typique de l'esprit carnavalesque où jaillissent une vie sans fards et un chaos renversant⁷⁰, les

⁶⁵ Voir M. Grinberg, S. Kinser, « Les combats de Carnaval et de Carême. Trajets d'une métaphore », dans *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, pp. 65-698. Voir aussi l'anonyme *Procez et amples examinations sur la vie de Caresme-prenant, dans lesquelles sont amplement descrites toutes les tromperies, [...] qu'il a commis & fait pratiquer en la présente année. Avec la Sentence, Mandement, & Bannissement général donnez & publiez contre luy, de l'Ordonnance & commission du Seigneur Caresme. Traduit d'Italien en François*, publié sans pagination ni nom d'éditeur à Paris en 1605. Il s'agit de la traduction française du *Processo ovvero esame di carnevale nel quale s'intendono tutti gl'inganni, [...] ch'egli ha fatto quest'anno 1588 nella nostra Città di Bologna. Con la sentenza e bando contra lui formata* de G. C. Croce. Nous renvoyons également à l'ouvrage de C. Bernardi intitulé *Carnevale, Quaresima, Pasqua, rito e dramma nell'età moderna (1500-1900)*.

⁶⁶ Voir M. Grinberg, S. Kinser, « Les combats de Carnaval et de Carême », p. 74.

⁶⁷ On se souviendra par exemple de l'épisode où, voyant Josse sortir du charnier où il était caché, Victoire s'enfuit en s'écriant : « En fin les morts sont ressuscitez » (II, 5).

⁶⁸ Si elles figurent en divers endroits de la pièce, elles se concentrent dans la scène 12 de l'acte IV et dans la scène 4 de l'acte V, dans laquelle, entre autres, Josse renvoie au livre de Job de la Vulgate (*Veteris Testamenti*, Job, XIX, 21) en implorant : *Miseremini mei, miseremini saltem vos amici mei*.

⁶⁹ Voir note 65, p. 544, *Procez et amples examinations sur la vie de Caresme-prenant*.

⁷⁰ Beatrice explique à Blaisine que l'inversion de son rôle avec celui de Victoria a eu lieu au moment où celle-ci s'est confiée à sa servante : « Tellement que je suis maintenant sa Maistresse & m'appartient le commander » (I, 6). Le raisonnement syllogistique sur lequel il repose est complet lorsque Blaisine résume par un proverbe universellement admis : « A qui tu dis ton secret, tu donnes ta liberté. Et qui se trouve sans liberté, vit en une serve aspreté » (I, 6). Les rapports dominé/dominant fonctionnent bien selon ce principe dans la pièce. C'est le

personnages se livreront jusqu'au bout au déferlement des passions et à la satisfaction des plaisirs charnels et matériels. Dès le début de la pièce, René donne bien le ton en déclarant : « Mais que mon maistre jouisse à son plaisir du fruit de ces siennes amours, j'en jouyray au moins de l'escorce comme je fais maintenant de ceste cy que j'ay en main » (I, 1). Cependant l'annonce de Carême-prenant n'est pas immédiate, et, s'il fournit au fil du texte quelques éléments qui pourraient permettre de situer temporellement l'action⁷¹, l'auteur maintient le suspens pratiquement jusqu'à la fin de la pièce. C'est Josse qui renseigne, justifiant ainsi son déguisement⁷², « Partant en ce temps de caresme prenant, jours de recreation, j'alloy paisiblement desguisé » (V, 5). Cette révélation accentue d'autant plus le côté dramatique de la pièce qu'elle n'apparaît qu'à la scène 5 de l'acte V, n'ayant offert jusqu'à présent que le spectacle d'une antithèse de Carême, et semble donner l'une de ses clés d'interprétation en dévoilant alors tout l'enjeu moral de cette comédie somme toute assez sombre. Que penser en effet de ces personnages qui, ayant « perdu [leur] droit chemin », se livrent sans état d'âme à leurs passions les plus coupables et n'ont aucun désir de jeûne ?⁷³

Pièce cynique que celle du *Fidelle*, au rire grinçant et à l'humour franc que contrastent des moments de tension dramatique liés aux amours contrariés des personnages et à l'expression de leurs sentiments les plus intimes, pièce oscillant entre l'immoralité de comportements condamnables et une morale qui se laisse voir à travers les proverbes et les maximes éparées au fil du texte doublées d'allusions religieuses et de renvois à l'*Ancien* et au *Nouveau Testament*, notamment au cycle de la Passion du Christ, émanant subrepticement, en filigrane : difficile de ne pas lire le texte comme un rébus que Carême-prenant pourrait résoudre. Il est assez évident que l'on ne se trouve plus dans le rire débridé et spontané, quoique toujours mesuré, des premières comédies (le prologue le souligne bien). La pièce est empreinte d'un sérieux qui la rapproche plus du “rire-sourire” fin de siècle dont Sforza degli Oddi a jeté les bases dans sa *Prigione d'Amore*, et de la *commedia lacrimevole* typique des comédies de Giovan Battista Della Porta. Le *Fedele* de Pasqualigo, œuvre d'une singulière

cas avec René qui incite son maître à lui « révéler ces secrets qu'à moy mesme, si je pouvoy, je tiendroy cachez. promettant & sera ce que me direz comme s'il estoit mis soubz le pied » (II, 2). Le vêtement de mendiant dont Narcisse se sépare nuit à Josse et le dégrade (IV, 9). Voir aussi note 21, p. 528.

⁷¹ L'évocation de Méduse à la scène 1 de l'acte IV ne permet pas de le deviner.

⁷² Dans son chapitre consacré à Henri III, Paul de Saint-Victor dresse un portrait peu élogieux de ce roi à l'allure étrange et aux mœurs douteuses. « Il a l'air, entre le doge et le patriarche, de l'Arlequin vénitien inaugurant solennellement le carnaval de la République. Ce fut, en effet, un carnaval qu'il inaugura dans son nouveau royaume [...]. Sa vie fut une double orgie sacrée et profane », dit-il. Il cite par ailleurs Lestoile en rapportant l'anecdote selon laquelle, le jour de carême-prenant, « le roi et Monsieur allèrent de compagnie, suivis de leurs mignons et favoris par les rues de Paris, à cheval et en masque, desguizés en marchans, prestres, avocats, et en toute autre sorte d'estat, courans à bride avallée, renversans les uns, battans les autres à coups de basions et de perches, singulièrement ceux qu'ils rencontroient masqués comme eux ; pour ce que le roi vouloit seul avoir, ce jour, privilège d'aller par les rues en masque » (*Hommes et dieux*, chap. XIV, pp. 205-218).

⁷³ Saint François de Sales déplore l'esprit de débauche qui caractérise cette période. « “Plein de douleur” au début de son épiscopat, “de voir que tant de devotion se perd,... que tant d'ames se relaschent” et que les Communions diminuent “de la moiytié” pendant le carnaval, l'homme de Dieu aura ensuite la consolation de constater que la piété augmente un peu à Annecy, et deux ans après (1610) il pourra écrire : “Que je suis content que nous avons retranché les aisles a Caresme prenant en cette ville et qu'on ne le connoist presque plus! Quelles congratulations en fis-je Dimanche a mon cher peuple, qui estoit venu en nombre extraordinaire pour ouyr le sermon sur le soir et qui avoit rompu toutes conversations pour venir a moy !...” C'était le dimanche de la Quinquagésime ». Voir *Œuvres de Saint François de Sales*, chap. 4 « Consolations et souffrance », p. 69.

richesse, a certainement su retenir l'attention de Larivey par ses divers niveaux de lecture, où le mariage entre le doux et l'amer peut conduire à un enseignement moral en ramenant l'homme à la gravité de l'existence et de la condition humaine. Elle semble presque taillée sur mesure pour le projet de renouveau de la comédie tel qu'il est souhaité et proposé par Larivey dès 1579, et tel qu'il est rappelé dans ces trois dernières pièces, pour un théâtre « sentant sa vérité » et vivant, qui évolue avec son temps et reflète la réalité de son époque tout en proposant, en contre-point, une valeur didactique et morale. Une fois de plus, Larivey délecte et séduit par une plume toujours alerte et précise, par un langage imagé et inventif, plein de verve, dans une traduction parfaite qui fait oublier son modèle, et invite d'entrée de jeu à regarder sous l'écorce⁷⁴ dont René se contente, porte d'accès à la substantifique moelle si prisée des humanistes de la Renaissance.

Les citations tirées de la pièce italienne renvoient à l'édition de B. Zaltieri (1576).

⁷⁴ Par son appartenance au genre comique, le fameux *Le Balet comique de la Royne* (1581) dont Baltasar de Beaujoyeux avait été chargé par Henri III est emblématique de cet exercice qui consiste à chercher les trésors cachés sous la superficie des choses. Les vers suivants de Volusian qui précèdent les pages destinées au *Lecteur* soulignent très bien, affirme N. Ordine, que le *delectare* devient ainsi le « guscio che al suo interno nasconde le cose migliori » : *Finement tu nous as monstré / Dessous cette plaisante escorce, / Que le vice n'a plus de force / Estant de vertu rencontré* (voir *Tre Corone per un re, l'impresa di Enrico III e i suoi misteri*, p. 53).

ÉTABLISSEMENT DU TEXTE

Les critères de transcription utilisés pour l'établissement du texte correspondent à ceux énoncés par Luigia Zilli dans le premier tome du *Théâtre complet* de Pierre de Larivey paru chez Garnier en 2011¹. Si ses propos concernent les six premières pièces de 1579, nous les reproduisons intégralement afin que les choix adoptés pour l'édition de 1611 trouvent leur explication :

« L'édition de 1579, sur laquelle nous avons établi notre texte, a été revue de la main de Larivey lui-même, qui a dressé un *errata* dont nous avons tenu compte. Cet *errata* est important sous deux points de vue : il nous offre un texte définitif, revu et amélioré par l'auteur lui-même ; il invite le lecteur à rétablir tout seul la bonne ponctuation, lourdement négligée par les compositeurs. Aucune allusion n'y est faite au jeu incohérent des majuscules, ni surtout aux nombreuses graphies fantaisistes parsemant les pièces, comme, par exemple, *caractaires, enffans, j'alle, je jugey, je mangerey, je diffinisse, etc.*

Les rééditions de 1597 et de 1601 (qui n'ont pas tenu compte de l'*errata*) corrigent souvent des fautes d'orthographe, modernisent la graphie par ci, par là ; différencient, presque toujours, *la* et *là*, *ou* et *où* ; rétablissent avec régularité la bonne voyelle désinentielle de la première personne du passé simple des verbes de la première conjugaison (leçon que nous avons adoptée pour l'édition imprimée, dans le but de rendre la lecture plus aisée) et du présent du verbe *aller* (nous avons en revanche gardé *je vas*). Le texte que nous avons établi n'adopte pas toutes ces améliorations, qui en bouleverseraient trop la réception (où s'arrêter, surtout devant une graphie fantaisiste partagée par les trois éditions ?), et signale au fur et à mesure toutes les corrections que nous y avons introduites.

Quant à la ponctuation, nous avons deux options, à la lumière de la remarque faite par l'auteur lui-même : ou bien la remanier en profondeur, enfermant la lecture à l'intérieur de critères modernes ; ou bien lui garder son anarchie. Nous avons choisi de la rétablir, à peu d'exceptions près, sur les éditions de 1597 et de 1601, qui sont toutefois lourdement fautives. Cette solution laisse donc au lecteur le soin de retrouver la suite d'une pensée qu'une virgule ou un point semblent interrompre sans aucun motif apparent, et d'ajouter virtuellement les pauses supplémentaires qu'il ressent comme nécessaires. Notre texte garde ainsi les traces des incertitudes orthographiques des compositeurs, de leur fatigue (il y a des passages où les signes de ponctuation se font inexplicablement rares...), mais aussi la vitesse d'un débit oral dont les hésitations ne correspondent pas toujours aux règles de la grammaire. Il nous semble que la mobilité qui en découle n'entrave jamais le sens, la langue de Larivey étant particulièrement immédiate, simple et claire.

Pour ne pas surcharger notre appareil de notes répétitives, nous avons renoncé à signaler des choix lexicaux qui représentent une constante de l'édition de 1579, comme *oyr* pour *ouir* ; *oy* pour *oui* ; *veulle* pour *veuille*, etc., et l'emploi de *je vas*, que les éditions de 1597 et de 1601 modernisent en *je vay*.

¹ *Théâtre complet*, t. I : *Les six premières Comédies facecieuses (Le Laquais, La Vefve, Les Esprits)*, éd. L. Zilli, Paris, Garnier (« Bibliothèque du théâtre français »), 2011.

Nous avons aussi renoncé à signaler les choix grammaticaux et syntaxiques suivants, qui sont typiques du registre familier de la langue de Larivey :

- les formes de l'adjectif et du pronom démonstratif du type *cel-* et du type *cet-*, de même que celles, plus rares, à *i-* initial (voir Gougenheim, *Grammaire*, p. 75) ;
- la forme archaïque de 3^e personne du singulier sans *e* final dans les formules de souhait et d'imprécation, comme *Dieu gard* (voir Gougenheim, *Grammaire*, p. 115) ;
- la répartition incertaine des adjectifs à double forme pour le masculin, comme *fou, fol, beau, bel*, etc. (voir Gougenheim, *Grammaire*, p. 52) ;
- la forme *enverrai/envoyrai* pour le futur du verbe *envoyer* (voir Gougenheim, *Grammaire*, p. 114) ;
- le manque d'article partitif, dont la théorie de l'usage n'est fixée qu'au début du XVII^e siècle par le grammairien Maupas (voir Brunot et Bruneau, *Précis*, p. 226) ;
- le manque du pronom personnel sujet atone devant le verbe (voir Gougenheim, *Grammaire*, p. 68) ;
- le manque de l'antécédent du relatif renvoyant au contenu d'une proposition et d'un nom particulier. La langue actuelle a gardé cette construction pour la locution figée *qui pis est*, mais partout ailleurs on reprend l'idée devant le pronom relatif à l'aide du démonstratif *ce* (voir Gougenheim, *Grammaire*, p. 96) ;
- l'utilisation de *comme* à la place de *comment* dans l'interrogation directe et dans l'interrogation indirecte (voir Gougenheim, *Grammaire*, p. 207) ;
- la présence de *ne*, seul, sans *pas, point* ou mot grammatical analogue, devant une forme verbale (voir Gougenheim, *Grammaire*, p. 240) ;
- l'utilisation de *qui* employé sans antécédent, lorsqu'on veut donner une valeur générale (voir Brunot et Bruneau, *Précis*, p. 477) ;
- l'emploi de *que* dans les fonctions de complément de manière et de complément de temps (voir Gougenheim, *Grammaire*, p. 94) ;
- l'usage de *ni (ne)* dans certains types de phrases positives où nous mettrions *et* ou *ou*, dans le second terme d'une comparaison d'inégalité (voir Gougenheim, *Grammaire*, p. 246-47) ;
- le manque de *s* à la première personne singulière du présent de l'indicatif ne terminant pas par un *e* (voir Gougenheim, *Grammaire*, p. 112) ;
- la flexion, au moins en nombre, du gérondif, à cause de la confusion entre participe présent et gérondif (voir Gougenheim, *Grammaire*, p. 118) »².

² Voir L. Zilli, « Établissement du texte », in P. de Larivey, *Théâtre complet*, t. I : *Les six premières Comédies facécieuses (Le Laquais, La Vefve, Les Esprits)*, éd. L. Zilli, Paris, Garnier, 2011, pp. 32-34.

LE
FIDELLE,
COMEDIE.

Par Pierre de Larivey

Champenois.

A TROYES,
Par PIERRE CHEVILLOT,
l'Imprimeur du Roy.
Et se vendent à PARIS,
Chez NICOLAS ROUSSET.

M. DC. XI.

[f. 2r^o] PROLOGUE.

Je ne pense pas, nobles spectateurs, qu'il soit besoin me beaucoup travailler¹ pour vous monstrier quel grand contentement apporte la souvenance des travaux & des miseres passees² à^a celui qui arrivé à bon & assuré port, par la benignité des cieux^b, ne craint plus la malignité de fortune, pource qu'estans les choses d'icy bas ainsi disposees par le souverain facteur, qu'elles³ sont, & demeurent tousjours en un continuel moment⁴, ne se trouve aucun⁵ qui ne soit peu ou beaucoup agité de ce continuel flux & reflux, & qu'à cette occasion, il n'en ait ample cognoissance. De là advient, que chacun au mieux que⁶ [f. 2v^o] luy est possible, s'efforce le manifester⁷ à autrui, & s'en trouve d'autres qui taschent d'en faire couler la memoire jusques à l'aage futur. Mais jaçoit qu'en tous se trouve ce desir de toutes les choses comme je croy, sans plus grande comparaison, j'estime^c qu'il se demonstre és fortunes d'Amour, puis qu'elles, tant pour les bonnes affaires que pour les mauvaises, s'approuvant en icelles, nous laissent un bien large champ, & qui⁸ le diroit infiny, peut estre ne se tromperoit pas. Dequoy mes belles & gracieuses dames^d, je vous veux rendre un meilleur tesmoignage, estant certain, que par espreuve vous cognoistrez quelles & combien grandes sont les flammes d'Amour, & les travaux qu'on en r'emporte. Ceste mesme cause a esmeu⁹ un certain personnage à com- [f. 3r^o] poser ceste comedie^{e10}, intitulee le Fidelle, par ce qu'un sien¹¹ amy¹² ayant par sa mauvaise fortune esté induit à aymer une, qui sous l'apparence d'un

¹ D'après Gougenheim, « On trouve employés à la voix pronominale un certain nombre de verbes qui ne possèdent plus cette voix » (*Grammaire*, p. 124). Voir prologue du *Morfondu*, vol. II, note f. 167r^o. Aussi, « On trouve souvent l'infinitif sans la préposition *de*, servant d'indice d'infinitif où elle serait nécessaire aujourd'hui » (Gougenheim, *Grammaire*, p. 137).

² « La règle de l'accord des participes passés conjugués avec *avoir* a été formulée par Marot », rappelle Gougenheim (*Grammaire*, p. 151-52), avant d'ajouter que si l'accord est souvent fait, on trouve aussi l'absence d'accord et des accords en dehors de la règle. Voir *Les Esprits*, vol. I, note 3, p. 389.

³ Dans l'orthographe du temps, il y a souvent confusion entre « qu'il » et « qui » (Gougenheim, *Grammaire*, p. 90). Voir *Le Laquais*, vol. I, note 6, p. 95.

⁴ Le texte italien dit simplement *che stanno sempre in continuo moto*.

⁵ Nous avons déjà rappelé (*Le Laquais*, vol. I, note 2, p. 144) qu'« *Aucun*, pronom, peut avoir le sens général de *personne* » (Gougenheim, *Grammaire*, p. 85).

⁶ Voir note f. 2r^o.

⁷ *Ibidem*.

⁸ « Dès l'ancien français, le relatif sans antécédent exprime une hypothèse généralisée : *qui* se traduit alors par *si* *quelqu'un*, *quel qu'il soit*, *si l'on*, etc. Le mode employé après *qui* peut être l'indicatif, le subjonctif, le conditionnel » (Brunot et Bruneau, *Précis*, p. 478). Voir *Le Laquais*, vol. I, note 3, p. 162.

⁹ Comprendre « incité, poussé », selon la définition « mettre en mouvement » de Littré pour « émouvoir » (*Dictionnaire*).

¹⁰ Le passage italien correspondant propose : *Ne di questo belle & gratiosissime donne miglior testimonio di voi mi sia bisogno adurre, poi che per prova, quali, & quante siano le fiamme d'amore, e i travagli, che ci recano, son certo, che conoscete questa medesima cagione ha spinto un gentil'huomo à comporre la presente Comedia*.

¹¹ « Jusqu'à la fin du XVI^e siècle, le possessif accentué pouvait être précédé d'un démonstratif, de l'article défini [...], ou de l'article indéfini. Il nous reste de ce dernier emploi quelques expressions archaïques et plaisantes : *un mien cousin, un mien ami* » (Brunot-Bruneau, *Précis*, p. 239-40). Voir *Les Jaloux*, vol. II, note f. 232r^o.

¹² Dans le texte italien, l'auteur (*un gentil'huomo*) s'inspire de l'échec d'une relation amoureuse qu'il a lui-même vécu : *questa medesima cagione ha spinto un gentil'huomo à comporre la presente Comedia, intitolata il Fedele, però che havendolo la sua malvagia fortuna indotto ad amore una, che sotto bellissimo corpo teneva nascosto uno spirito uscito forse dello inferno*.

beau corps, tenoit caché un esprit peut estre sorty d'Enfer, où^f l'on croit qu'ores il y soit retourné, ne se contentant de luy avoir desrobé son cœur, & oubliant sa longue servitude, & l'amour qu'il luy portoit, prenant occasion d'un bref esloignement, ceste bonne creature¹³ se donna en proye à Fortuné^{g14}, & ainsi perfidement, abandonnant^h celuy qui tant l'aymoit¹⁵, se mit àⁱ aymer un, qui non seulement l'avoit en horreur, mais sembloit estre né ennemy de toutes les femmes, de façon, que sa mauvaise langue deschiroit continuellement leur sexe. De ceste tant cruelle Victoire (car tel estoit¹⁶ son nom) advint que le pauvre & miserable [f. 3v^o] Fidelle, esmeu de rage, communiqua le tout à Cornille mary d'elle¹⁷, puis ne pouvant souffrir qu'icelle à son occasion¹⁸ endurast la moindre peine du monde, fit tant que son mary luy pardonna, & cela luy semblant peu, pardonna encores à Fortuné qui l'avoit tant offensé, & refusa l'amitié de Virginie noble¹⁹ Damoiselle, laquelle par le moyen de Meduse enchanteresse, fut deceue²⁰ par iceluy Fortuné, puis apres avoir appaisé le pere d'elle²¹, l'accorda à luy²², & se l'osta à soy mesme²³. Or puis qu'il a pleu à la souveraine bonté, de l'adresser à meilleur chemin, pour son enseignement & celuy d'autrui, je^j vous vas ores représenter tout le succez de ces divers accidens²⁴. Doncques²⁵ si quelqu'un est icy venu en intention^k de rire, esperant veoir représenter la simplicité d'un vieil- [f. 4r^o] lard & ancien marchand, les sottises d'un nyais varlet²⁶, les gourmandises & deshonestetez d'un escornifleur²⁷, & l'immondicité d'un yvrogne, choses^l à mon jugement vergongneuses²⁸ à représenter à tous nobles & sublimes esprits²⁹, je le prie³⁰ s'en aller³¹ ailleurs, pour ce que

¹³ Si *dieda la buona donna in preda di Fortunio*, lit-on dans le prologue de Pasqualigo. Le rappel du sujet déjà mentionné renvoie à la règle énoncée par Gougenheim concernant le pronom sujet atone : « La langue du XVI^e siècle emploie fréquemment le pronom sujet atone de la 3^e personne de façon pléonastique, pour reprendre devant le verbe un sujet nominal qui en est séparé par une apposition, une subordonnée circonstancielle, une subordonnée relative, etc. » (Gougenheim, *Grammaire*, p. 69).

¹⁴ Adaptation de l'italien *non bastando à tenergli il core, nè la sua lunga servitù, ne grand'amore, ch'egli le portava, prendendo occasione da una sua breve lontananza, si diede la buona donna in preda di Fortunio de' gentili*.

¹⁵ Pasqualigo ajoute & *offerendo la propria vita in premio della morte del misero abbandonato*.

¹⁶ L'auteur italien s'exprime au présent : *che tale è il nome suo*.

¹⁷ « Les pronoms personnels construits avec *de* comme un substantif complément font concurrence au déterminatif possessif » (Gougenheim, *Grammaire*, p. 81).

¹⁸ Comprendre « à cause de lui ».

¹⁹ Larivey ne rend pas compte du superlatif italien *nobilissima donzella*.

²⁰ « Decevoir » a ici le sens de « tromper, abuser » (Huguet, *Dictionnaire*).

²¹ Voir note f. 3v^o.

²² « Le XVI^e siècle n'emploie pas le datif du pronom complément atone, mais la forme accentuée précédée de *à* » (Gougenheim, *Grammaire*, p. 73).

²³ « Depuis les plus anciens textes le pronom accentué non réfléchi s'emploie, pour renvoyer au sujet, en concurrence avec le pronom accentué réfléchi » (Gougenheim, *Grammaire*, p. 74).

²⁴ Adaptation de l'italien & *per suo, & per altrui ammaestramento posto insieme il successo di così strano caso ve lo rappresenta hora dinanzi à gli occhi*. Notre auteur ne traduit pas la phrase italienne qui lui fait suite et renseigne sur l'espace scénique : *Questa, che voi vedete qui, è la Città di N. questa la contrada di N. questa la casa di Vittoria, questa di Fedele, quella di Virginia, & quell'altra di Fortunio*.

²⁵ Traduction de l'italien *Hora*.

²⁶ Autre graphie possible pour « valet » (Nicot, *Thrésor de la langue françoise*, 1606).

²⁷ Adaptation de l'italien *ò vero antico Venetiano, le sciochezze d'un facchino, overo le dishonestà d'un parasito*.

²⁸ Italianisme pour « honteuses » (*vergognose*).

²⁹ Simplification de l'italien *à nobili spiriti, & à sublimi ingegni*.

ceste comedie^m differente, quasi de toutes les autres, & assez longue, ne represente rien de tout cela, & ce qui importe le plus, c'est qu'elle, estantⁿ enfantee d'un juste desdain³², a^o peut estre plus d'ennuy & de fascherie, que d'allegresse & recreation³³. Partant^p sortez d'icy je vous en prie de rechef. Mais je regarde de tous costez³⁴, & ne voy aucun³⁵ qui se bouge pour s'en aller. Si estes resolu^q de demeurer au moins par courtoisie, soyez paisibles. Et vous mes dames^{r36} preparez vous aussi, avec bonne pa- [f. 4v^o] tience, de recevoir³⁷ les coups que vous donneront les poignantes³⁸ langues des personnages de la scene^{s39}, & s'il vous semble que l'auteur^t n'a trop bien fait de publier ces menteries, qu'à vostre prejudice & deshonneur de vostre sexe, Fortuné a prins plaisir de dire, ayez^u le pour excusé, pource qu'iceluy voulant raconter la verité du succez luy a esté aussi necessaire de faire ainsi. Mais soyez asseurees que tout ce qu'à vostre blasme il pourra dire⁴⁰, sera seulement dit au deshonneur de celles qui operent aussi meschamment comme a fait Victoire. Car en l'esgard de vous autres anges^v terrestres, ès faces desquelles se voyent la pitié, l'amour, & la chasteté aller de rang⁴¹, combien que occasionnez infinis^w dommages aux jeunes amans, on ne peut dire autre chose que bien. Prenez donc le tout en [f. 5r^o] bonne part, & pardonnez à l'auteur^x ceste honneste faulte, si faulte y a^{y42}. Et d'autre part demeurez contentes des louanges qu'il vous donne, lesquelles d'autant plus vous devront rendre satisfaites de luy, qu'elles luy ont esté dictées par la verité, & puis le blasme qui naist simplement d'une aspre passion, qui, luy^z offusquant la

³⁰ Le sujet de la phrase de Pasqualigo, initialement un singulier (*Hora s'alcuno di voi*), devient par la suite une deuxième personne du pluriel de l'impératif présent (*partitevi vi prego, & andate altrove*).

³¹ Nous avons déjà rappelé (*Prologue du Laquais*, vol. I, note 3, p. 61) que, pour l'infinitif objet, « la construction caractéristique du XVI^e siècle est la construction sans préposition, peut-être sous l'influence du latin » (Gougenheim, *Grammaire*, p. 165).

³² Pasqualigo (traduit presque mot à mot par Larivey dans ce passage) fait une subtile allusion aux événements autobiographiques narrés dans ses *Lettere Amorse* (1563), précisément les *Seconde Amorse*, qui l'ont conduits à mépriser le sexe féminin. Elle est, dans sa dédicace *Al Clarissimo Messer Aluigi Georgio*, beaucoup plus explicite : *dentro vi ritrovate concetti simili a quelli delle lettere ch'io diedi alla stampa o in quelle che sono ancora appresso di me [...] le quali [...] scrissi ad altri soggetti [...] essendo esse lettere corse ne' miei amori secondo gli avvenimenti della mia fortuna e avendo io intenzione di far rappresentar la sudetta comedia alla presenza non solo di questa gentilissima creatura, ma di tutte quelle che m'hanno delle loro bellezze scaldato, ho voluto porvi non solo i concetti, ma le medesime parole ed effetti tra noi passati*. Sur l'influence des déboires amoureux de l'auteur sur sa production littéraire, voir I. Caiazza, *Introduzione all'opera di Alvise Pasqualigo*, p. 33-48.

³³ La fin de cette phrase est adaptée de l'italien *percioche questa Comedia diversa quasi da tutte l'altre, è composta in una sola lingua, & è assai lunga, & quello che più importa, è questo, ch'ella partorita da un giusto sdegno ha forse in se più parte di mestitia che d'allegrezza*.

³⁴ Ajout de Larivey. L'italien dit simplement *Io non veggio ch'alcuno si muova per partire*.

³⁵ Voir note f. 2r^o.

³⁶ Adaptation de l'italien *bellissime madonne*.

³⁷ « *De* se rencontre en particulier avec la voix pronominale de verbes tels qu'*offrir* qui aujourd'hui se construisent avec *à* à la voix pronominale et avec *de* à la voix active (Gougenheim, *Grammaire*, p. 168).

³⁸ D'après Furetière (*Dictionnaire*), « poignant » se dit de ce « Qui est bien aigu, bien piquant. Il n'est gueres en usage qu'au figuré. [...] On dit aussi, que des injures sont bien *poignantes*, quand elles sont fortes et piquent jusqu'au vif ».

³⁹ Périphrase pour l'italien *recitanti*.

⁴⁰ Dans le texte italien, la tournure est impersonnelle et ne renvoie qu'implicitement aux propos de Fortunato : *si dirà*.

⁴¹ Traduction de l'italien *andar del pari*.

⁴² Variation de l'italien *se pur fallo si può chiamare*. Pasqualigo ajoute *che ne io, ne egli lo crediamo*.

lumiere de l'intellect, le transporte⁴³ (& peut estre contre sa volonté) à dire choses desquelles il sent & sentira tousjours un extreme repentir. Soyez donc attentives, si ne voulez que quelque mauvaise langue, ou quelque compagnon de Fortuné, dise que^{aa44} vous n'avez peu vous taire, pource qu'avez esté picquees jusques au vif, & qu'il vous fait trop mal d'avoir entendu dire la verité⁴⁵. Mais voicy René, serviteur de Fortuné qui sort dehors^{bb}, escoutez-le.

⁴³ Pasqualigo s'exprime au passé simple : *trasportò*.

⁴⁴ *Dica poi che*, lit-on dans le prologue du *Fedele*.

⁴⁵ Adaptation de l'italien & *troppo vi doleva l'udire la verità*.

[f. 5v^o] Entrepailleurs.

FIDELLE,	amoureux ^a .
NARCISSE,	son serviteur.
M. JOSSE,	pedant ^b .
FORTUNÉ,	amoureux ^c .
RENÉ,	son serviteur.
CORNILLE,	mary de Victoire.
MARCEL ^d ,	despensier.
VICTOIRE,	femme de Cornille.
BEATRICE,	servante.
BLAISINE,	servante.
OCTAVIAN,	pere de Virginie.
VIRGINIE,	damoiselle. ^e
SAINTE,	nourrisse.
BABILLE,	servante.
BRISEMUR,	soldat ^f .
MEDUSE,	magicienne. ^g
CAPITAINE,	& sergens ^h .

[f. 6r^o] ACTE I.

SCENE I.

René serviteur seul.

Je ne sçay que je doÿ dire de la Fortune, cognoissant en effet cestuy mon maistre n'estre d'aucun merite, & ne puis attribuer ceste sienne¹ aventure, à autre chose qu'au defaut du sexe fœminin, lequel a tousjours accoustumé se prendre au pire², & ceste là, est la consolation que j'ay de me veoir mesprisé de toutes les femmes. Mais^a que mon maistre jouisse à son plaisir du fruit de ces siennes³ amours, j'en^b jouyray au moins de l'escorce⁴ comme je fais maintenant de ceste cy que j'ay en main⁵, & si pour toutes les femmes qu'il s'acquiert, je suis habillé tout à nœuf, comme il m'a promis, je seray brave & auray des habits à rechange! ô que je seray heureux! ô combien ce nom de Fortuné qu'il porte, luy conviendra bien! Mais le voicy [f. 6v^o] qui vient, je luy veux un peu gratter les oreilles⁶, à fin que par ce moyen j'en puisse tirer quelque profit, comme souvent ont accoustumé faire les fins & rusez serviteurs, & puis ce ne nous est que tourment, nous attendre à⁷ l'esperance de nostre maudit salaire⁸.

ACTE I^a.

SCENE II.

Fortuné maistre^b. René serviteur.

¹ « Jusqu'à la fin du XVI^e siècle, le possessif accentué pouvait être précédé d'un démonstratif, de l'article défini [...], ou de l'article indéfini. Il nous reste de ce dernier emploi quelques expressions archaïques et plaisantes : *un mien cousin, un mien ami* » (Brunot-Bruneau, *Précis*, p. 239-40). Voir *Les Jaloux*, vol. II, note f. 232r^o.

² D'après Godefroy, s'il est réfléchi, « prendre » a la signification de « s'accrocher, s'attacher » (*Complément du dictionnaire*).

³ Voir note f. 6r^o.

⁴ Adaptation de l'italien *ch'io mi goderò la scorza, com'ora faccio questa, ch'io hò intorno* (I, 1) qui renseigne sur le caractère de ce valet concupiscent et pragmatique. « Mieux vaut engin que force, et bois qu'escorce », lit-on dans le *Recueil de sentences notables* de G. Meurier. Or ici, René est prêt à se contenter de l'escorce dont Furetière atteste l'emploi figuré en Morale : « Les ignorants ne veulent point penetrer dans le fonds des sciences, ils s'arrestent à l'escorce » (*Dictionnaire*).

⁵ Grandjean donne pour « avoir à la main, ou entre les mains » l'explication suivante : « Il vaut mieux tenir qu'attendre, il vaut mieux tenir que courir. Ici courir est pour quérir, c'est-à-dire demander. Les anciens disaient : "Mieux vaut aujourd'hui l'œuf, que demain la poule". Mieux vaut l'espoir » (*Dictionnaire*, t. II, p. 488).

⁶ Bien que cette expression ne figure dans aucun des dictionnaires de la langue du XVI^e siècle consultés, la signification suivante est celle qui semble s'en rapprocher le plus : « On dit, qu'Une chose chatouille, flatte, charme l'oreille, pour dire, qu'Elle fait plaisir à entendre » (*Le Dictionnaire de l'Académie française*, 5^e éd.). *Voglio grattarli un poco l'orecchie*, déclare Renato dans la pièce italienne. Pour les deux sens « fargli cosa gradita, arrecargli piacere, diletto » et « ossequiarlo, blandirlo » de l'expression *grattare gli orecchi a qualcuno*, voir I. Caiazza qui, dans ce contexte, préfère plutôt celui d'*adulare* (*Introduzione*, p. 318).

⁷ « S'attendre à » signifie « compter sur, se fier à », déclare Huguet dans son *Dictionnaire*. Le Renato de la pièce italienne affirme : *che guai à noi se stessimo alle speranze del nostro mendico salario*.

⁸ Allusion (par la traduction de l'italien *mendico* par « maudit ») à la chute de l'homme dans le jardin d'Éden où Dieu le condamne à gagner son pain à la sueur de son front et à vivre cent vingt ans (*Ancien Testament*, Genèse, III, 17-19 et VI, 3), et au *Nouveau Testament* (Épître aux Romains, VI, 23) : « Car le salaire du péché est la mort ».

FORTUNE

René que fais tu là seul? avec qui parlois tu?

RENE

Je discourroy en moy mesme de vos adventures, & considerant ores le merite de vos grandes beautez, & de tant d'autres graces & vertus qui sont en vous, je me suis resolu de croire qu'à la parfin les femmes se jetteront par les fenestres⁹ pour l'amour de vous.

FORTUNE

Ce ne seroit pas grand¹⁰ mer- [f. 7r°] veille, jointct que j'en ay veu plus d'une, faire pour moy des choses estranges, mais^c laissons cela à part & escoute, car je te veux dire chose de tres grande importance.

RENE

Monsieur dictes ce qu'il vous plaira, & vous fiez¹¹ en moy comme je merite. Car vous sçavez bien que je vous suis fidele.

FORTUNE

Et pource que je te cognoy tel, je te veux descouvrir ces secrets qu'à moy mesme, si je pouvoy, je tiendroy cachez¹², & que je ne descouvriray jamais à aucun autre: car encores qu'on ait accoustumé de dire, que difficilement on peut tenir caché le secret de celuy qui ne l'a peu celer à soy-mesme, ce^d n'est pourtant à dire que je me dissuade te le descouvrir, estimant cela estre dit par des hommes de peu de foy, veu que par longue experience je te cognoy fort secret & fidelle.

RENE

Croyez aussi que jamais ne vous trouverez trompé, de la bonne opinion qu'avez de moy, &^e sera ce [f. 7v°] que me direz comme s'il estoit mis sous le pied¹³.

FORTUNE

Tu sçais que cest esté, nous^f estant au village^g, sortit hors sa maison Madame Victoire, jeune femme, accomplie en toute beauté comme on peut veoir, laquelle devint tellement amoureuse de moy, que sans ma veuë tout autre^h plaisir luy apportoitⁱ matiere de plaintes, tellement¹⁴ qu'elle fut contrainte m'escrire & en descouvrant son amour, me pria d'avoir pitié d'elle, & de l'aymer. J'en^j fus content, & ayant mis bon ordre à nos affaires, ne se

⁹ Employée à des fins comiques et burlesques, cette image de la littérature italienne se rencontre dans le « Capitolo de' ghiozzi » des *Rime* de Berni (25-30) ou encore dans *La Cortigiana* de l'Arétin (voir Caiazza, *Introduzione*, p. 319).

¹⁰ « La langue du moyen âge connaissait toute une catégorie d'adjectifs ayant la même forme au masculin et au féminin. [...] Celui de ces adjectifs qui est resté le plus longtemps fidèle à la forme commune est *grand*. Le féminin *grand* est très fréquent chez Clément Marot [...]. On en trouve des exemples jusqu'à la fin du siècle », renseigne Gougenheim (voir *Grammaire*, p. 46). Voir également *Les Escolliers*, vol. II, note **f. 290r°**.

¹¹ « Si l'impératif n'était pas en tête de phrase [...] le pronom complément, à la forme atone, précédait l'impératif » (Gougenheim, *Grammaire*, p. 73). Voir *Le Laquais*, note 5, p. 66.

¹² Ce paradoxe du secret caché à soi-même se retrouve dans *Gl'intricati* de Pasqualigo (III, 4) et, sans doute de manière fortuite puisqu'il s'agirait d'un cas isolé, dans la *Calandria* de Bibbiena (II, 9), explique Caiazza (*Introduzione*, p. 319).

¹³ Alors que l'italien *sarà come se fosse sottera* (I, 2) correspond en français à l'expression moderne « être muet comme une tombe », la traduction de Larivey donne subtilement une idée des liens qui unissent René à son maître, la locution « mettre sous les pieds » signifiant « mépriser » (voir Oudin, *Curiositez*, p. 419).

¹⁴ « *Tellement* a le sens qualitatif de "de telle façon" » (Gougenheim, *Grammaire*, p. 209).

passerent beaucoup de jours qu'ensemble nous prinsmes nostre plaisir, avec un tres grand contentement. Or estant de retour en ceste ville^k, j'ay appris que Fidelle que tu cognois, lequel je sçay que dès long temps l'a fort^l aymée, la sert maintenant plus que jamais, desirant entrer en ses bonnes graces. C'est pourquoy, je crain cognoissant que toutes les femmes sont vollages, que [f. 8r^o] ceste cy ne se retire de moy, & se donne à luy, vaincuë ou par son service, ou du desir que peut naistre en elle, d'esprouver choses nouvelles, ou par quelqu'autre occasion, ce qui me donne tant de douleur, que je n'ay jamais bien. A^m ceste cause, j'ay recours à toy, afin que tu me conseilles & aydes¹⁵.

RENE

Encores que je sois d'un bas entendement, mal apte à conseiller un homme de telle prudence que vous. Toutesfois, puis que me demandez mon advis, je diray ce que j'en sentiray, vous cueillez les roses entre les espines, si pourtant les roses peuvent naistre des orties¹⁶.

FORTUNE

Dy ce qu'il te plaira, je t'escouteray volontiers, m'assurant que si tu ne m'aydes beaucoup, qu'au moins tu me donneras un fidel conseil.

RENE

Je dy qu'en façon quelconque, ne devriez sentir une si grande passion, pource qu'icelle s'estant d'elle mesme donnée à vous, & mise en [f. 8v^o] vostre puissance, & si ores elle s'en retire, vous en devriez prendre une pareille douleur, que de la chose renduë, de laquelle par emprunt on aⁿ long temps jouy.

FORTUNE

O René, le long usage se convertit en nature, & les choses de nature ne se peuvent ainsi changer à nostre volonté¹⁷. Par^o longue possession, je l'ay renduë mienne, & si je la perdois il m'en feroit grand mal.

RENE

Comme est il possible, Monsieur, que soyez jaloux du Seigneur Fidelle, & qu'à ceste occasion vous en tourmentiez tant, si n'avez aucun soucy de l'amour de Madame Victoire? Je croy que vous mocquez.

¹⁵ Les termes *consiglio* et *aiuto*, que Larivey traduit littéralement par « conseil » et « aide », sont souvent mis côte à côte dans certains proverbes italiens (voir Caiazza, *Introduzione*, p. 320). R. Estienne donne pour l'expression « appeler aucung a son conseil et aide » la traduction latine *Advocare aliquem* (*Dictionnaire françois latin*, p. 104). Fidelle fera appel à Josse dans les mêmes termes plus loin (I, 4).

¹⁶ Cette phrase contient deux images à valeur proverbiale attestées par la tradition littéraire italienne : la première figure chez Boccace (*Decameron* I, 4 et V, 5) ou encore Pétrarque (*Canzoniere*, CCXX, 1-4) ; la seconde renvoie au proverbe italien *le ortiche e le rose non nascono dal medesimo cesto*. Notons que *discernere la rosa dall'ortica* signifie savoir faire la distinction entre l'avantage et l'inconvénient (voir Caiazza, *Introduzione*, p. 320-21).

¹⁷ Si Gougenheim rappelle qu'au XVI^e « changer à » signifie « changer contre » (*Grammaire*, p. 226) et qu'Huguet donne la définition de « changer pour, laisser pour, abandonner pour » (*Dictionnaire*), le passage correspondant de la pièce italienne & *le cose di natura non si possono, cosi à nostra voglia cangiare* permet de rétablir le sens suivant : « On ne peut, selon notre envie, changer ainsi les choses de nature ». Pour montrer son incapacité à suivre les conseils de René, Fortuné a recours dans cette réplique à un raisonnement de type syllogistique avec, comme première proposition, la reprise d'une sentence de Cicéron : *consuetudine quasi alteram quandam naturam effici* [l'habitude est comme une seconde nature] (*De Finibus*, V, 25, 74).

FORTUNE

Je dis à bon escient, je ne me tourmente pas pour l'amour que je luy porte, mais pour la crainte que j'ay que se donnant au pouvoir de Fidelle, elle me prive du plaisir que je sens de la veoir dolente, & jalouse de moy. Car tu sçais bien que je n'ay jamais fait grand fondement de l'a- [f. 9r^o] mour des femmes, lesquelles tousjours feignent d'aymer, & si elles ayment, leur amour provient de l'esperance du profit & utilité, ou de la beauté & gaillardise qui se recognoist en l'homme, tous mauvais fondemens, lesquels en fin sont cause de toute ruyne, pource que les femmes estans insatiables¹⁸, celles qui ayment pour^p leur profit, conduisent bien tost leur amant à une infinie pauvreté, puis leur tournent le dos, & l'abandonnent. Celles qui ayment pour le service qu'on tire d'un homme nerveux & robuste, le tiennent tant exercité qu'en peu de temps elles le reduisent en fumée, à raison dequoy, comme debile & impotent, elles le chassent. Apres celles qui ayment pour la beauté, ne pouvant retrouver chose tant belle, qu'il n'y en ait une plus belle, est force pour la mesme occasion, que¹⁹ si elles se sont données au pouvoir du premier amant, qu'elles²⁰ se donnent encores en la puissance du se- [f. 9v^o] cond & du tiers, de^q façon que plus aysément se conserve l'amour des animaux irraisonnables, que celui de ceste perfide espece, qui est née de nous, & nous engendre, & aussi (escoute un grand cas) eslevée par nous, & nous eslevant, nous hayt à mort, & si elles nous ayment, tel est leur amour, que la vie d'un animal effimere^f qui meurt le mesme jour qu'il prent naissance, & n'est en rien dissemblable à celle²¹ fleur nocturne²² qui és tenebres se monstre gentille, belle & odoriferante, & au lever du jour qu'on en devoit jouyr, elle se seiche, & meurt. Parquoy on peut bien croire estre vray, ce qu'escrivent les philosophes, que^s d'une mesme façon la nature engendre les femmes & les monstres, & qu'il n'y a^t autre difference entre les monstres & les femmes, que de l'imperfection venant du plus au moins, elles ont continuellement deux sortes de larmes aux yeux, dont l'une procede de rage, & l'autre^u de deception, ne [f. 10r^o] s'en trouvant aucune (selon mon opinion) qui plustost ne veuille^v faire change de dix amans le moys, que demeurer dix jours à un seul, ce qui advient, par ce que la nature des femmes desire tout ce qu'elle void²³.

¹⁸ « Parles tu à moy, sexe profane, sexe diabolique, sexe insatiable ? », demande le pédant Lucian à la servante Bellecouleur dans *Le Laquais* de Larivey (IV, 4).

¹⁹ « Force que » a ici le sens de « nécessité » [soit ici : nécessaire]. Voir Godefroy, *Dictionnaire*.

²⁰ Comme nous l'avons déjà rappelé (*Le Laquais*, note 1, p. 82), cette structure phrastique familière, avec reprise de « que », est assez fréquente dans le registre comique de Larivey (voir *Le Laquais*, I, 3 ; III, 3 ; IV, 1 ; *La Vefve*, IV, 3 ; V, 5 ; *Les Esprits*, I, 1 ; I, 2 ; II, 1 ; II, 3 ; III, 1 ; IV, 3 ; V, 1). On en trouve un exemple déjà dans *L'Eugène* de Jodelle : « Je pense que si les hauts cieux / S'appaisoyent des larmes des yeux, / Qu'Helene plus en jettera / Qu'il n'en faut, quand ell' le sçaura » (v. 1199-1202).

²¹ « Au XVI^e siècle certaines formes du type *cel-* et certaines formes du type *cet-* peuvent servir indifféremment de pronoms et d'adjectifs démonstratifs [...]. On a donc *celui*, *celle*, *celles* déterminatifs », affirme Gougenheim (*Grammaire*, p. 75).

²² Le genre botanique *Selenicereus* (« Cierge de Sélène ») et le genre *Epiphyllum oxypetalum*, tous deux de la famille des Cactaceæ, comptent des espèces respectivement appelées « Reine-de-la-Nuit » et « belle de nuit » ou « fleur de lune », en raison de leurs fleurs qui ne s'ouvrent qu'une fois, de la nuit à l'aube.

²³ Outre avoir relevé les échos aux *topoi* mysogines de l'imperfection et de l'insatiabilité sexuelle de la femme chez Boccace (*Corbaccio*) et Castiglione (*Cortegiano*, livre III, 11), Caiazza a bien mis en évidence les influences philosophiques de cette longue réplique de Fortuné, notamment d'Aristote (voir *Introduzione*, p. 322-23). L'humour misogyne qui caractérise *Le Fidelle* est loin d'être un cas isolé dans l'histoire de la littérature.

RENE

Pourquoy doncques vous plaignez vous? si^w ceste cy se gouverne à la façon feminine, si l'avez acquise par vos services ou par argent, comme la plus grand part se gaigne aujourd'huy, vous^x aurez grande raison, la perdant, de^y vous en douloir, par ce qu'aurez consommé & l'un & l'autre en vain. Mais^z ayant par hazard retrouvé ceste adventure, vous ne devez vous plaindre, si ores elle vous^{aa} eschappe des mains & un autre la prend, & d'autant plus que vostre fortune vous rend tel, qu'on peut dire que plustost les estoilles defaudent au ciel^{bb}, que les femmes vous mancquent, Monsieur n'en cherchez point d'autre. Vive qui est vainqueur, jouysse qui peut, & qui ne peut demeure en paix²⁴, & soient les [f. 10v^o] desplaisirs, & jalousies^{cc} jettez aux privez & retraits²⁵.

FORTUNE

Tu dis bien, mais ores je ne me veux ayder de ton conseil, partant trouve moy le moyen de couper chemin au mal, en sorte qu'il ne me gaigne, car m'ayant gaigné, on ne pourroit trouver medecine pour le guerir²⁶.

RENE

Qu'on en trouve si on peut, car je croy, puis que les femmes sont insatiables, qu'elles ne se contentent jamais & ont le diable à dos²⁷.

FORTUNE

Ne manquons point à nous mesmes, puis fasse le ciel^{dd}.

RENE

Molière, par exemple, l'exploite dans plusieurs de ses pièces : dans *L'École des maris* (« ce sexe trompeur », III, 9), *L'École des femmes* (« on est dupé par leurs dexteritez », I, 1 ; « Tout le monde connoist leur imperfection [...] Il n'est rien de plus foible & de plus imbecile / Rien de plus infidelle », V, 4), *Le Médecin malgré lui* (« Aristote a bien raison, quand il dit qu'une Femme est pire qu'un Démon », I, 1) ou *Le Dépit amoureux* (« La femme est [...] / un certain animal [...] / de qui la nature est fort encline au mal / [...] C'est pourquoy, le cousin Aristote souvent / la compare à la mer ; d'où vient qu'on dit qu'au monde / on ne peut rien trouver de si stable que l'onde », IV, 2).

²⁴ Traduction littérale de l'italien *viva chi vince, goda chi puote, chi non può stia in pace*.

²⁵ Adaptation de l'italien *& vadano i dispiaceri, & i martelli al chiasso*. Si *martello* a généralement le sens de « cura, pensiero, affanno, travaglio », ici Larivey lui préfère celui de « jalousie » qu'atteste le *Vocabolario della Crusca* : « Martello, lo diciamo per Gelosia, e talvolta per lo Furore cagionato da essa gelosia, o da altra veemente passione ». Quant au substantif *chiasso*, « oggi, [...] lo pigliamo per Bordello », affirme le même *Vocabolario*. Nous avons déjà rappelé (*Les Esprits*, vol. I, note 2, p. 413) que les « privez » sont les lieux d'aisance, constitués par une fosse ou un puits, d'où la possibilité de tomber dedans. Dans sa *Cosmographie* (XIV, 5), Thevet explique qu'« il resta bien peu desdits moynes et prestres qui ne fussent penduz [...] autres jettez dans les privez » (cité par Huguet, *Dictionnaire*). Le sens général de « retraits » est « lieu où l'on se retire, demeure, et, en particulier, latrines », renseigne Littré (*Dictionnaire*).

²⁶ « Couper chemin à un mal » est employé au sens figuré pour dire « En arrester le cours, empescher qu'il ne continue » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 5^e éd.). L'expression proverbiale de la dernière partie de cette réplique qui introduit la métaphore de la médecine est d'origine ovidienne : *Principiis obsta : sero medicina paratur / cum mala per longas convaluere moras* (Ovide, *Le Remède d'amour*, v. 91-92).

²⁷ Traduction littérale de l'italien *hanno il Diavolo adosso*. Huguet, dans son *Dictionnaire*, reproduit ce passage de Larivey et donne pour l'expression « avoir le diable a dos » le sens « avoir le diable au corps ». À l'entrée « dos », il explique cet italianisme par la citation suivante d'H. Estienne (*Deux Dialogues*, II, 172-73) : « Nous disons *le dos*, au lieu que nous sou lions dire *le ventre*, ou *le corps* : et ce à l'imitation des Italiens... Car au lieu qu'on diset, *Il a le diable au corps*, ou *il a le diable au ventre*, maintenant les courtisans qui veulent italianizer disent, *Il a le diable au dos*, ou à *dos* : ne plus ne moins que les Italiens, *Ha il diavolo à dozzo* ». Cette réplique d'allusion sexuelle fait écho aux propos misogynes de Fortuné qui vient de reprocher aux femmes leur insatiabilité. Voir notes f. 9r^o et f. 10r^o.

Voicy M. Josse le pedant^{ee} du Sieur Fidelle.

FORTUNE

Va executer l'affaire que tu sçais, puis retourne en la maison, & lors nous discourerons sur ce fait.

ACTE I.

SCENE III.

M. Josse seul.

Toutes & quantes fois qu'avec l'intellect speculatif je^a pese pru- [f. 11r^o] demment ces parolles du cecropien²⁸ philosophe^b: *Magnus est Deus amor, & apud Deos & apud homines mirandus toties*²⁹, je^c suis contraint croire qu'iceluy les prononçant, ne pouvoit estre sinon inspiré de l'esprit divin, pour ce que mettant les autres choses à part, tant animées que sans ame, il a cogneu qu'il peut gouverner les immortels celicoles³⁰, & les mortels terricoles à sa volonté, comme avec un frain fort & puissant. Il a fait transformer Jupiter, Mercure, Neptune, & autres Deitez, (tant *masculini* que *fœminini generis*)^{d31} en animaux & bestiales metamorfosées, il^e fit qu'Hercule se vestit de l'habit d'une femme, & qu'avec ses mains qui avoient dompté & atterré tant d'infames monstres, il print femininement la quenouille, mania le fuzeau, & fila du lin³². Il contraignit Aristote Stagirite, prince^f de l'escole peripatetique, d'aymer³³ une concubine, & luy [f. 11v^o] sacrifier³⁴. Il induisit Marc Ciceron pere de la patrie^g, & de la romaine^h eloquence, à

²⁸ De Cécrops l'autochtone, fondateur mythique d'Athènes dans la mythologie grecque, l'adjectif « Cécropien » désigne ici le philosophe Platon, auteur de cette citation (voir M. de la Porte, *Les épithètes de M. de la Porte parisien*, p. 326).

²⁹ Cette citation provient de la traduction de Ficin du *Convivium Platonis* (178, p. 401) : *Magnus Deus est amor, & apud Deos hominesque mirandus, cum propter alia multa, tum maxime propter ejus originem. cum enim ex antiquissimorum Deorum numero sit, honore dignus apparet* [C'est un grand dieu que l'Amour, et véritablement digne d'être honoré des dieux et des hommes par beaucoup d'endroits, mais surtout à cause de son ancienneté : car il n'y a point de dieu plus ancien que lui] (voir *Œuvres de Platon*, t. 6, p. 249).

³⁰ Un « celicole » est un « habitant du ciel », par opposition à l'« habitant de la terre » désigné ici par le terme « terricole », explique Huguet qui, dans son *Dictionnaire*, reproduit ce passage de Larivey.

³¹ « De genre masculin [...] de genre féminin ».

³² La Légende communément admise veut qu'après l'accomplissement de ses travaux et l'épisode du meurtre d'Iphitos, Hercule, afin d'expier sa faute, devient l'esclave de la reine Omphale durant trois années au cours desquelles il se livre aux exigences et aux fantasmes de la reine qui lui fait filer de la laine et porter des vêtements de femme. Notons qu'ici, l'amour est à l'origine de ce travestissement, non la période d'esclavage qui, selon certaines versions du mythe, lui est imposée comme punition. Au sujet de cette image antithétique des mains du héros attestée dans la littérature antique (Stace, *La Thébaidé*, X, 646-49 ; Sénèque, *Hercules Œtaeus*, II, 3) et dans les *Stanze per la giostra* de Poliziano (I, 114), voir Caiazza (*Introduzione*, p. 326-27).

³³ « Plusieurs verbes qui ont aujourd'hui leur objet construit avec la préposition *à*, se construisent avec *de* » (Gougenheim, *Grammaire*, p. 160).

³⁴ Diogène Laërce rapporte, en citant la *Sensualité antique* d'Aristippe, qu'Aristote « avait conçu une violente passion pour la concubine d'Hermias [*eunuque esclave d'Eubulus*], et que celui-ci la lui ayant accordée il l'épousa et fit à cette femme, dans les transports de sa joie, des sacrifices semblables à ceux que les Athéniens offrent à Cérès d'Éleusis » (voir « Diogène de Laerte », dans *Vies et doctrines des Philosophes*, V, I, 3 et 4, p. 214).

coucher (*ô scelus maximum*)³⁵ avec sa propre fille³⁶, & laissant plusieurs autres en arriere, poussa Palemon Venitien, splendeur de cestuy nostre ordre grammatical^l d'aymer encores une vile femmelette, & pour elle faire des choses qu'il n'eust jamais voulu entreprendre pour autruy³⁷. Ce qu'estant ainsi, quelle merveille³⁸ pourra apporter³⁹ aux erudits & sçavans hommes (je^k tien les indoctes & meschans, pour *oves & boves*)⁴⁰ que ma scientifique personne qui desormais entrant en aage meur, coustumiere d'enseigner les lettres & bonnes mœurs à la jeunesse de bonne indole^m, soit esprise⁴¹ en l'amour de ceste *speciosissime & electissime muliercule*ⁿ⁴² Victoire? Certes je ne m'en soucie point, pource que je tien fermement que les prudens & provides me voyans travaillé de ceste maladie qui les afflige, ou peut affliger, [f. 12r^o] en m'excusant, auront compassion de moy. Car me blasant, ils provoqueront plustost en eux mesmes, ce qui est comme un propre, & encores beaucoup plus propre à tous hommes, &^o par ainsi j'explique bien mon intention, parce qu'estant vray ce que le mesme philosophe a dit, *nemo^p adeo ignavus est quem amor non inflammet*, la^q consequence est vallable *a^r contrario sensu deducta*, *Ergo^s omnes navos^t amor inflammat*⁴³, sans que^{u44} mes venerables escolliers⁴⁵ entendent bien que dès le commencement, l'homme a esté créé^v hermaphrodite, à sçavoir masle & femelle. Si j'ayme

³⁵ « Ô crime le plus grand ». On trouve une allusion à la gravité du crime de l'inceste dans l'*Œdipe* de Sénèque : *Maximum Thebis scelus / Maternus amor est* [Le plus grand des crimes à Thèbes, c'est l'amour des mères pour leurs fils] (III, 1, v. 629-30).

³⁶ L'historien Dion Cassius serait l'auteur de cette terrible injure et rumeur selon laquelle Cicéron se serait livré à un commerce incestueux avec sa fille Tullia. Voir la réponse de Calénius à Cicéron dans son *Histoire Romaine* (t. 6, livre XLVI, 18, p. 41).

³⁷ Suétone accuse le grammairien Remmius Palaemon, maître de Quintilien, d'aimer les femmes *usque ad infamiam oris* [jusqu'à souiller sa bouche], locution dont Pasqualigo rend certainement compte en ces termes : & *per lei cosa fare, che per altrui non havrebbe fatto giamai* (voir « Des Grammairiens illustres », dans *Bibliothèque latine-française*, I, 23, p. 263).

³⁸ « Merveille » a ici le sens d'« étonnement » (Huguet, *Dictionnaire*).

³⁹ « Apporter » a ici le sens d'« annoncer » (Huguet, *Dictionnaire*).

⁴⁰ « Brebis et bœufs ». Le sens se rapproche de l'expression populaire italienne *cani e porci*. Josse reprendra ce même type d'insulte en II, 10, sous les termes *pecora campi*, en parlant de Méduse.

⁴¹ Traduction du latin *capto* du Fedele.

⁴² « Très belle et très exquise petite femme ». Le pédant fait certainement allusion à la même *muliercula* que celle du Mamphurio de la version française, manuscrite et anonyme du *Candelaio*, lorsqu'il se plaît à en inventer l'étymologie suivante : « C'est une petite femme {muliercula} qui veut dire par ethimologie mollis Hercules, Hercules effeminé par oppos<ition> ou mis à coté de muliercula, sexe foible, mobile, fragile et inconstant, au contraire d'Hercules ». Voir A. Preda, « edizione critica del manoscritto francese "Candelaio" », dans *Ilarità e tristezza*, p. 205.

⁴³ « N'est homme si inerte qu'amour n'enflamme [...] déduite dans le sens contraire, donc l'amour enflamme tous les diligents ». Le pédant adapte à sa convenance (en la décontextualisant) cette citation issue de la traduction du *Convivium Platonis* par Ficin : *Nec ullus adeo ignavus est quem amor non inflammet et ad virtutem divinum reddat* (voir « Convivium », 179, dans *Platonis Dialogi latine*, p. 402).

⁴⁴ La confrontation avec l'italien a permis de rétablir le sens de ce passage : *vale la conseguenza à contrario sensu deducta, ergo omnes navos Amor inflammat, senza che bene intendono i coleghi miei venerabili, che sendo l'huomo da principio stato creato hermafudito, cioè masculo, & femina, s'io amo la mia Galatea non merito esser inculpatò, ne redarguito, perch'essendo ella il mezo di me stesso per ragion di natura, che vuole ch'ogn'vn'ami se medesimo amando lei ch'è mio mezo vengo ad amar me stesso*.

⁴⁵ Larivey remplace-t-il l'italien *coleghi* par « escolliers » par respect pour une profession qu'il ne voudrait pas taxer d'ignorance ? Ou serait-ce plutôt une manière d'éviter d'associer les intellectuels de l'époque aux polémiques qui concernent la sexualité d'Henri III afin de rester irénique ? (Voir K. P. Long, *Hermaphrodites in Renaissance Europe*, p. 189-214). Dans son ouvrage *Le Fleau des démons et sorciers*, Jean Bodin écrit que les « hermaphrodites sont contre nature » (voir table des matières, lettre H).

ma Galatée⁴⁶, je ne merite estre blasmé ny reprins, pour autant qu'icelle estant la moitié de moy-mesme par raison naturelle, qui veut que chacun ayme soy mesme, ayment icelle qui est ma moitié, je vien à aymer moy mesme. Doncques si je sçay bien (pour dire vray) que par ma condi- [f. 12v^o] tion non vulgaire, par l'elegance de mes parolles^w plus que nettes, & par ceste formose⁴⁷ espece qui est digne d'un Empire, je^x merite estre r'aymé de celle qui avec les trois déesses^{y48} auroit peu contendre⁴⁹ de beauté, neantmoins^z considerant apres que *varium mutabile semper femina*⁵⁰, je^{aa} doute que Fidelle jadis mon disciple, lequel est fort amoureux d'elle, ne me diminuë ou sincope (*Sincopa enim de medio tollit*⁵¹) partie de mes contentemens, ou bien que s'interposant entre mon desir & la grace d'icelle, il ne me fasse une eclipse⁵², qui m'interdisant la lumineuse clarté de ses estincelans yeux, seroit cause que ceste mienne ame desolée, demeureroit couverte de tenebreuse obscurité. *Attamen*, il me semble qu'elle ne se monstre si privée & joyeuse qu'elle avoit accoustumé d'estre auparavant qu'il allast *Hispaniam versus*, qui me fait avoir tres-bonne esperance, & croy ferme- [f. 13r^o] ment, & pense encor qu'en plaine campagne manifestant la grandeur de mes merites, & combattant avec luy, (*signis collatis*)^{bb53} je le rompray, & l'ayant mis en fuite^{cc}, j'obtiendray la Victoire⁵⁴. Mais *lupus est in fabula, en ecce*⁵⁵, le^{dd} voicy, je le veux saluer à la ciceroniane^{ee56} & user de toute l'antiquité romaine^{ff57}. Seigneur Fidelle je vous dy *salutem*^{gg} *plurimam*⁵⁸, que faites vous ainsi affligé de douleur & tristesse?

⁴⁶ Une des nymphes (Néréides dans la mythologie grecque) : « Fille de Nérée et de Doris ; elle fut aimée de Polyphème et d'Acis », renseigne Barré (*Complément du Dictionnaire de l'Académie française*).

⁴⁷ Italianisme pour *formoso*, adjectif signifiant « beau », apparemment introduit par le baron d'Oppède dans sa traduction des six *Triumphes* de Pétrarque (fol. 49 b.), renseigne La Curne (*Dictionnaire*).

⁴⁸ Périphrase pour les trois grâces, ou Charites dans la mythologie grecque.

⁴⁹ « Contendre » a ici le sens de « rivaliser », rappelle Huguet qui, dans son *Dictionnaire*, cite ce passage de Larivey.

⁵⁰ « La femme est toujours variable et mobile de nature » est la traduction que donne le pédant Fidence dans *La Constance* (I, 1), après avoir rappelé cette citation tirée de l'*Énéide* de Virgile (livre IV, 569-70) et reprise par Pétrarque dans son *Canzoniere* (*Femmina è cosa mobil per natura*, CXXXI, 12).

⁵¹ « La syncope, en effet, enlèvement fait au milieu ». Le pédant fait référence à l'une des trois figures du métaplasme par soustraction qu'est (avec l'aphérèse et l'apocope), la syncope. Pompeius Grammaticus en donne la définition suivante : *syncope, quando de medio tollis, puta vixet pro vixisset* (*Commentum artis Donati*, IV, 1).

⁵² Le pédant joue sur le double sens de ce terme astronomique qui vient du latin *eclipsis*, désignant également l'ellipse, figure grammaticale.

⁵³ « Cependant [...] vers l'Espagne [...] dans un combat régulier ».

⁵⁴ Nous avons choisi de maintenir la majuscule du texte original en raison du jeu de mot sur le prénom Victoire. Notons qu'il est également « employé dans un sens obscène pour désigner l'acte vénérien » (L. de Landes, *Glossaire érotique*, p. 362).

⁵⁵ « Le loup est dans le discours, le voici », disent les Latins lorsque survient une personne au moment où l'on parle d'elle. En français, cette expression proverbiale se traduit plus communément par : « Quand on parle du loup, on en voit la queue » (Quitard, *Dictionnaire étymologique*, p. 506). J. de Clamorgan (*La chasse du loup*, p. 7) renseigne sur l'origine de ce proverbe qui voudrait que, d'après les *Origines* d'Isidore de Séville, « si le Loup voit l'homme avant qu'il le voye, il lui oste la voix : parce que de son haleine maligne, il infecte l'air : lequel ainsi infecté, infecte aussi l'inspiration de l'homme prochain et contigu de la dicte beste, et le prive de sa voix, dequoy parle Virgile en ses Bucoliques, *Lupi Mærim videre priores*. Dont est sorti ce Proverbe commun, *Lupus est in fabula* : c'est à dire quand on parle de quelque un, et lequel à l'instant survient, celui qui parloit se taist, comme si le survenant luy ostoit la voix et la parole. Dit davantage iceluy Isidore, que si le loup est veu de l'homme le premier, qu'il perd beaucoup de sa ferocité ».

⁵⁶ Comprendre « cicéronienne ».

ACTE I.

SCENE III.

Fidelle^a. M. Josse.

FIDELLE

Vous estes sorty de la maison sans parler à⁵⁹ moy, occasion pourquoy desirant sur tout communiquer avec vous, je vous allay chercher par toute ceste ville, & ay pensé devenir fol, ne trouvant aucun qui me sçeust dire nouvelles de [f. 13v^o] vous. Dieu soit loué que je vous ay trouvé.

M. JOSSE

Je ignoroy vostre desir, car^b *aliàs*, je n'eusse porté le pied hors le seuil de l'huys, que premierement je ne vous eusse adverty, & si un affaire⁶⁰ de petite importance ne m'y eust contrainct⁶¹. Ores que m'avez *coram*, dites^c moy tout ce que desirez que je sçache, & ne me celez la cause *ex qua accidit*, car *ex quo*⁶² que^d estes de retour des Hesperies⁶³, presque tousjours vous estes monstré triste & dolent, aux yeux des regardans.

FIDELLE

Amour, & jalousie, maladies mortelles des amans, m'ont conduit au terme que voyez, partant ne vous esmerveillez, si à present je suis pour vous descouvrir ce que j'ay tousjours tenu caché en ma poitrine, parquoy, outre ce que l'amoureuse passion m'y contrainct, vous estant sage & prudent, & ayant grande experience és choses du monde, & possedant encores infinies⁶⁴ sciences, j'es- [f. 14r^o] pere^e recevoir de vous fidelle conseil & secours opportun⁶⁵.

M. JOSSE

⁵⁷ *Io voglio salutarlo con modo Ciceroniano, & usato da tutta l'antiquità Romana*, lit-on dans le *Fedele*. La traduction du participe passé italien *usato* par l'infinitif « user » accentue l'obséquiosité du pédant.

⁵⁸ « Mille compliments ». Comprendre « je vous salue fort affectueusement ». Dans les *Epistulæ ad familiares* de Cicéron, les lettres S.P.D. sont l'acronyme de la formule de politesse *Salutem Plurinam Dixit*.

⁵⁹ « Comme objet indirect du verbe *parler*, le XVI^e siècle n'emploie pas le datif du pronom complément atone, mais la forme accentuée précédée de à », rappelle Gougenheim (*Grammaire*, p. 73). Voir *Laquais*, vol. I, note 3, p. 101.

⁶⁰ Nous avons déjà signalé (*Le Laquais*, vol. I, note 1, p. 77) que « bon nombre de noms [...] sont employés aux deux genres » (Gougenheim, *Grammaire*, p. 40). Gougenheim rappelle aussi qu'à l'origine « affaire » est masculin (*Grammaire*, p. 42).

⁶¹ D'après Gougenheim, on peut trouver l'imparfait du subjonctif dans la principale (au lieu du conditionnel présent) et dans la subordonnée (au lieu de l'imparfait de l'indicatif) ou dans seulement l'une des deux propositions. (*Grammaire*, p. 229).

⁶² « Autrement [...] devant (vous) [...] de ce qui est arrivé [...] depuis ». Dans cette réplique, Larivey ne garde que quelques-uns des nombreux termes latins de la pièce italienne.

⁶³ Dans la géographie ancienne, *Hespérie* était le « nom que les Grecs donnaient à l'Italie, et les Romains à l'Espagne, parce qu'ils avaient ces pays au couchant », documente Barré dans son *Complément du Dictionnaire de l'Académie française*. C'est bien d'Espagne que Fidelle revient (celui-ci le confirme plus loin, dans cette même scène).

⁶⁴ « *Infini* s'emploie comme adjectif épithète au sens de “une infinité de” » (Gougenheim, *Grammaire*, p. 102).

⁶⁵ Traduction littérale de l'italien *fedele consiglio, & opportuno aiuto* qui fait écho aux propos précédents de Fortuné (I, 2). Voir note f. 8r^o.

Je desire faire chose qui vous soit joyeuse & agreable⁶⁶, mais devez premierement sçavoir, que qui ne s'avance es vertus s'en recule, & partant vous trouvant en la presence de moy, qui jadis ay esté vostre precepteur, ne devriez ainsi avoir le bonnet sur la teste⁶⁷, sans me faire l'honneur que me devez. Ainsi vous estes plustost reculé qu'avancé, *in via morum*⁶⁸.

FIDELLE

La passion m'empesche de veoir & cognoistre ce que je devray faire.

M. JOSSE

Neantmoins je me resjouy grandement avec vous, qu'en me demandant advis, m'avez monstré que ores n'est esteinte en vous ceste reluisante lumiere de vostre bel esprit, lequel me fait souvenir que parmy vos condisciples de mon escolle, faisoit resplendir sa clarté, comme un soleil^f entre les menuës estoilles, & avez en implorant mon secours usé [f. 14v^o] d'une rhétoricienne façon, & captivé la benevolence de la personne de l'auditeur qui est moy, la louant de prudence & de sagesse, ne vous estes aucunement trompé, pour autant que comme il est escrit d'Ulisse, on en peut autant dire de moy. *Qui mores hominum multorum, vidit & urbes*⁶⁹. Dites donc ce qu'il vous plaira, car je vous escouteray *erectis auribus*⁷⁰.

FIDELLE

Il y a^s long temps que je devins amoureux d'une jeune dame^h plus plaisante à mes yeux que toutes les beautez du monde, & tel aⁱ esté mon amour, que ny les travaux, ny les dangers, ny toute sorte de malheurs ne peuvent jamais me desbaucher en façon quelconque, du service que je luy avois voué, laquelle en fin me fit digne d'obtenir ce qu'un jeune desir peut souhaitter, avec un mien⁷¹ contentement si^j grand que je me tenois le plus heureux jeune homme de l'Univers, croyant que [f. 15r^o] si comme adonc⁷² nos desirs estoient pareils, nos volonteiz gouvernées d'un mesme frein, nos pensers⁷³ communs, & l'amitié egalle, qu'ainsi la foy fust tousjours de durée. A ceste cause esloigné de tout soupçon, je menoy une vie heureuse. Quelque temps apres, mon destin voulut que je party d'icy, estant

⁶⁶ Traduction d'une sentence d'origine cicéronienne (*cupio aliquid agere quod tibi gratum ac jucundum sit*) qui, dans le *Fedele*, mêle le latin à l'italien : *Cupio agere cosa, che giucunda, & grata vi sia* (I, 4). Josse la reprendra en latin lorsqu'il s'adressera plus tard à Fortuné (III, 6).

⁶⁷ Au sujet de l'expression italienne *pileo in capite* traduite littéralement par Larivey, voir Caiazza, *Introduzione*, note 164, p. 332.

⁶⁸ « Dans la voie des mœurs ». Cette locution renvoie à la première phrase du prologue des *Disticha Catonis* : *Cum animadverterem quam plurimos homines graviter errare in via morum*.

⁶⁹ *Fælix, qui mores multorum vidit, et urbes, Sedibus et potuit consenuisse suis* [Heureux qui a vu les mœurs et les villes de beaucoup de peuples, et a pu vieillir dans son propre foyer], écrit Du Bellay dans la septième des huit élégies latines (*Elegiæ*) constituant le recueil des *Poemata* et intitulée "Patriæ Desiderium" (*Le Regret de la Patrie*). Écrite en 1556, soit trois ans après le début de son séjour à Rome, cette élégie d'exil fait écho aux *Tristes* d'Ovide et à deux passages horatiens : *Ulixen [...] Qui domitor Trojæ multorum providus urbes Et mores hominum inspexit* (*Épîtres*, I, 2, v. 18-20), et *Dic mihi, Musa, virum, captæ post tempora Troiæ / qui mores hominum multorum vidit et urbes* (*Art poétique*, v. 141-42).

⁷⁰ « Les oreilles dressées ». Comprendre « être attentif, attentivement ».

⁷¹ Voir note f. 6r^o.

⁷² « Adonc » signifie « alors », et « si » a le sens d'*ainsi* : avec cette valeur, il peut précéder *comme* », documente Gougenheim (*Grammaire*, p. 196-97 et 211).

⁷³ Littré affirme que « penser » signifie, dans le langage poétique et élevé, « pensée » (*Dictionnaire*).

contraint comme sçavez, d'aller en Espagne. Parquoy ayant prins congé de ma bien aimée Victoire, (car tel est son nom) dolent à merveilles, je la laissay. Les^k larmes qui furent respanduës, les soupairs qui furent jettez, les parolles qui furent dites, & les lamentations qui furent faites, je laisse à⁷⁴ les vous raconter, car vous estant sage & prudent, pouvez imaginer combien ils estoient infinis. Or tandis que j'estoy esloigné d'elle, je ne faisoy un pas que mes pensers⁷⁵ ne fussent dressez à elle, dont je me souvenoy plus que de moy-mesme. Cependant & me trouvant tout enflammé d'un ardent desir de la re- [f. 15v^o] veoir, je hastay si fort mon voyage qu'au bout de quatre mois je retournay. Ainsi esperant la retrouver de mesme volonté que je l'avoy laissée, & me consoler avec elle, je l'ay cogneuë envers moy plus froide qu'un glaçon, & pource que je sçay que je n'ay fait ou dit chose par laquelle je merite d'estre ainsi desaymé d'elle, il faut que je croye que à l'occasion de ce mien, mais bref esloignement, elle se soit pourveuë d'un nouveau amant. Et voila Maistre Josse le ver qui me ronge, me devore le cœur, & me rend tres mal'heureux⁷⁶. Qu'en dites vous?

M. JOSSE

Je me souscris¹⁷⁷ à vostre sentence & louë vostre advis, iceluy estant inefragablement⁷⁸ vray. Car *exclusio unius est inclusio alterius*⁷⁹, icelle ne vous aymant à l'accoustumé, faut par illation⁸⁰ conclure qu'elle en ayme quelqu'autre, duquel la possession pacifique des graces d'elle⁸¹ vous trouble de ceste façon⁸². Or si [f. 16r^o] voulez que je vous conseille, je vous exhorteray que laissiez ces niaiseries & estudiez aux bonnes lettres, desquelles avec ma longue & obstinée diligence, je vous rendray convenablement capable, & lesquelles, *In omni re, in omni loco, & in omni tempore*⁸³, vous pourront rendre content sans jamais vous apporter aucun desgoutement. Quittez ces petulentes amours, lesquelles sont basties sur un foible fondement. Il est force que la beauté de la femme qui passe tout ainsi que l'onde

⁷⁴ D'après Huguët, « laisser à » signifie « cesser de » (*Dictionnaire*).

⁷⁵ Voir note f. 15r^o.

⁷⁶ Traduction littérale de l'italien & questo M. Onofrio, è quel verme, che m[i] rode, & consuma il core, & mi rende infelicissimo. L'image du ver qui dévore le cœur provient vraisemblablement de la traduction de l'épître XIX de Héro à Léandre des *Héroïdes* d'Ovide de Remigio Nannini (1521-1581) : [...] e l'uno e l'altro verme / sempre mi rode e mi consuma il core (du latin : *incitatus et morsus error uterque pares*). Voir Caiazza, *Introduzione*, p. 334.

⁷⁷ Traduction de l'italien *subscribo*. Sur la signification d'« approuver, confirmer » de ce verbe et ses origines ovidiennes, voir Caiazza, *Introduzione*, p. 334.

⁷⁸ Dans son *Dictionnaire*, Huguët reproduit ce passage du *Fidelle* pour cette entrée sans toutefois le documenter. Il renvoie cependant à l'adverbe « irrefragablement », et donc à l'adjectif « irrefragable » dont Godefroy affirme qu'il signifie « qui ne peut être contredit » (*Dictionnaire*).

⁷⁹ Inversion de l'axiome juridique *Inclusio unius est exclusio alterius* [La mention de l'un équivaut à l'exclusion de l'autre].

⁸⁰ « Conséquence, induction, action d'inférer ou de déduire une conséquence d'un raisonnement antécédent » (Godefroy, *Dictionnaire*).

⁸¹ « Les pronoms personnels construits avec *de* comme un substantif complément font concurrence au déterminatif possessif » (Gougenheim, *Grammaire*, p. 81).

⁸² Renvoie au *Corpus Juris Civilis* de Justinien, précisément au titre V du livre VIII du *Codex justinianus* : *si per vim vel alio modo absentis perturbata sit possessio* [De celui qui, par la violence ou autrement, a troublé la possession d'un absent] (voir *Les douze livres du Code de l'empereur Justinien*, p. 324).

⁸³ « En toute chose, en tout lieu, et en tout temps ». Le pédant fait certainement référence au *De astronomia tractatus X* de Guido Bonati (chap. 3, « De radice electionum », p. 390) : *in omni principio, in omni itinere, in omni loco, in omni tempore, in omni re, atque in omni hora*.

d'une fontaine qui ne retourne à sa source, tresbuche un jour au peril de l'architecte & du masson, joint, mon enfant, plus grand est le nombre de ces choses qui nous apportent des incommoditez, que le plaisir de celles qui nous donnent du contentement, *unde versus: Quod juvat exiguum est, plus est quod lædit^m amantes⁸⁴*.

FIDELLE

Malaisément m'induirez vous [f. 16v^o] à croire qu'un ardant amour tel qu'a esté le sien, fust pour une si petite absence entierement esteint. Siⁿ elle brusloit en mon amour, car elle y brusloit, il est impossible que quelque scintille de^o ce feu ne soit demeurée encores vive, & si cela est vray, sera fort aisé en continuant mon service de l'enflammer de nouveau, car le bois une fois bruslé par le feu, pour peu de chose se r'allume incontinent.

M. JOSSE

S'il estoit vray, qu'elle vous aymast tant soit peu, elle le vous feroit paroistre en quelque façon, mais elle n'en monstre rien. *Ergo*, elle ne vous ayme pas, qui⁸⁵ est un fort argument, par ce que *intima per mores cognoscimus exteriores⁸⁶*. *Immo*, je^p vous dy plus, que ne vous aymant point est force qu'elle vous ait en haine, *juxta* le^q proverbe des anciens etimologiques^r, appelé le vray proverbe, *aut amat, aut odit mulier, nihil est medium⁸⁷*.

[f. 17r^o] FIDELLE

Vous me pourrez dire beaucoup de choses, mais vous ne me ferez ja⁸⁸ croire que l'amour d'elle soit si facilement & pour si legere cause converty en haine.

M. JOSSE

Je vous l'ay desja^s prouvé, la reigle dit: *Rei^t satis demonstratæ quicquid adjicitur^u superfluum est⁸⁹*. Et pour ce qu'aucun bien fait ne se devoit eslargir à^v qui refuse le recevoir⁹⁰, je m'en repen, j'ay honte, je me fasche, & suis marry d'avoir despendu & l'huyle, & la peine. En effet est bien vray ce que chante Horace. *Adultus^w juvenis tandem custode remoto, cereus^x in vitium flecti monitoribus asper⁹¹*. Je me recommande⁹², soyez heureux.

⁸⁴ « D'où le vers : les amants trouvent sur leur chemin plus d'épines que de roses ». Ce vers est tiré de *L'Art d'aimer* d'Ovide (II, v. 515). Larivey reproduit l'erreur italienne pour le verbe *ledit* (voir variante).

⁸⁵ Littré documente l'emploi archaïque de « qui » pour « ce qui » (*Dictionnaire*).

⁸⁶ « Donc [...]. Nous connaissons l'intériorité d'une personne par ses mœurs extérieures ». Ce vers léonin est enregistré par Walther (*Proverbia sententiaque*, II, 12674). Voir Caiazza, *Introduzione*, p. 335.

⁸⁷ « Non [...] suivant [...] la femme aime ou hait, il n'y a pas d'alternative ». Sénaique iambique extrait des *Sentences* de Publilius Syrus (voir *Œuvres complètes*, p. 768). On le retrouve traduit dans le *Corbaccio*, renseigne Caiazza avant d'ajouter que le thème de l'amour qui se change en haine et vice et versa apparaît plus loin dans la pièce de Pasqualigo (IV, 3 et V, 3) et figure dans l'*Orlando Furioso* (V, xxi, 5-8). Voir *Introduzione*, p. 335-36.

⁸⁸ Employé avec une négation, « ja » signifie « jamais », précise Godefroy dans son *Dictionnaire*.

⁸⁹ *Nam quidquid demonstratæ rei additur satis demonstratæ, frustra est* [Car tout ce qu'on ajoute pour désigner une chose qui l'est déjà suffisamment, est superflu], lit-on dans le *Digeste* (Livre XXXIII, titre IV, § 8).

⁹⁰ Le pédant traduit ici la citation latine *Invito beneficium non datur* qui figure dans des *Pandectes de Justinien* (titre XVII, XV, p. 18). Au sujet de l'infinitif objet, voir *Prologue* du *Fidelle*, note f. 4r^o.

⁹¹ Le pédant tire cette citation de l'*Art Poétique* d'Horace (II, 3) : *Imberbis juvenis, tandem custode remoto, / gaudet equis canibusque & aprici gramine Campi: / cereus in vitium flecti, monitoribus asper* [Un jeune homme, qui enfin n'a plus de Gouverneur, aime les chiens, les chevaux, et les exercices du champ de Mars ; il est prompt à recevoir l'impression des vices ; il s'emporte contre ceux qui lui donnent des avis, et qui le reprennent de ses défauts].

⁹² « Je me recommande » est une formule d'adieu, explique Godefroy dans son *Dictionnaire* en citant plusieurs exemples tirés du *Fidelle*.

FIDELLE

Or maintenant, je recognoy qu'entre les infinies passions des amans n'en n'y a^y point de plus grande que celle qui naist de la remembrance des douceurs passées, &^z certes si ces ardans effets pouvoient par nous estre mis en oubly, nostre vie [f. 17v^o] ne seroit sinon paisible, au moins non si fort travaillée. C'est un grand malheur, de se veoir sans sa faulte, tombé d'une grande felicité⁹³, à une infinie misere de vivre, esloigné de toute esperance de bien. Et^{aa} se souvenir du contentement & plaisir qu'on a accoustumé sentir, lors que vivant en la grace de la Dame aymée, on repaist ses yeux & son esprit de celle⁹⁴ divine semblance, nous afflige l'ame de telle façon que sommes contraints prier la mort nous retirer de telles angoisses, ce que sans cesse je desire, puis que jamais de mon foible entendement ne peut partir la beatitude de ces heures qu'astraint^{bb} & lié de ses bras, je ne portois envie à la felicité⁹⁵ des bien-heureuses ames, lesquelles en cela seulement surpassent ma jouissance, car leur beatitude est ferme, assurée, & eternelle, & ma gloire a esté comme encores on void à present, brefve, fresle, & caduque.

[f. 18r^o] ACTE I.

SCENE V.

Victoire amoureuse. Fidelle.

VICTOIRE

O Miserable Victoire, puis qu'ores par une vieille accoustumance tu es contraincte de te presenter à ces fenestres, desquelles^a tu avois si souvent accoustumé veoir ton doux Fortuné, jadis l'esprit de ton ame, & maintenant la mort de ceste tienne miserable vie.

FIDELLE

O amour effet⁹⁶ vrayement insatiable, passion qui te haulse d'autant plus que^b plus on cherche de t'abaisser & mettre à^c fond. Tu devrois ores estre saoul⁹⁷ de tourmenter un miserable amant tel que je suis.

VICTOIRE

Sera il possible que cet ingrat Fortuné ne prenne pitié de ma langueur & ne cherche à m'aymer, cognoissant que sans sa grace mon ame peu à peu s'en va exhallant en souspirs, & distillant en pleurs?^d

[f. 18v^o] FIDELLE

⁹³ Italianisme pour « bonheur ».

⁹⁴ Voir note f. 9v^o.

⁹⁵ Voir note f. 17v^o.

⁹⁶ Larivey traduit par « effet » le terme *affetto* que la langue italienne distingue très clairement d'*amore*, considéré comme supérieur (voir N. Tommaseo, *Nuovo Dizionario*, p. 23). Les dictionnaires de la langue française du XVI^e siècle consultés n'attestent pas le sens de l'italien *affetto* pour « effet » qui, comme le rappelle Godefroy, signifie « produit d'une cause, exécution d'une chose » (*Dictionnaire*). Cette préférence et précision lexicale trahirait-elle la volonté de notre auteur de se démarquer de son modèle en évitant de mettre l'amour sur le même plan qu'« affect » (qui, d'après le *Dictionnaire* de Godefroy, signifie « affection, sentiment, passion, désir » ou encore « disposition, situation, état bon ou mauvais, effet produit par l'impression des choses extérieures ») ?

⁹⁷ « Saoul » a ici le sens de « Rassasié à l'excès, fatigué » (Huguet, *Dictionnaire*).

Ces tristes & dolens accens, ces moites & ameres larmes, & ces miens ardans souspirs, auront-ils si peu de puissance, qu'estans ouys & veuz par elle, ne destrampent au moins la glace qui environne son cœur?^e

VICTOIRE

La souvenance de nos embrassemens passez, le redoublement des baisers à la departie, les parolles souvent interrompuës, & les non longs^{f98} souspirs, & les chaudes & humides larmes qui coulans de nos yeux, ont^g esté recueilliës de nos amoureuses levres, devroient renouveler ceste douceur en luy, & l'enflammer entierement d'un nouveau desir.

FIDELLE

Helas j'ay tousjours possédé sa grace, avec une fort grande crainte de la perdre, car ne pouvant un bien infiny estre de longue durée⁹⁹, l'amitié que desmesurément elle me portoit, n'estoit qu'un vray presage de ma soudaine & infinie ruine. Mais voicy la cruelle que j'ayme plus que mon cœur & mon ame, celle par la- [f. 19r°] quelle toute autre chose me desplaist fors que le mourir¹⁰⁰.

VICTOIRE

Voicy le perturbateur de ma paix, voicy celuy que j'ay en horreur plus que l'infirmité, & en hayne plus que la mort¹⁰¹.

FIDELLE

Moy miserable! qui en fin à la façon du moucheron amy de la chandelle suis contraint courir à ma mort¹⁰².

VICTOIRE

Je veux veoir si je pourray trouver quelques occasions de l'abandonner, & excuser mon peu d'amitié par son defaut simulé, de façon qu'il n'ait plus de hardiesse de se trouver jamais devant moy. A Dieu Seigneur Fidelle.

FIDELLE

Dieu vous fasse la plus contente femme de tout le monde, comme il luy a^h pleu vous faire la plus belle. Et Amour vous rende plus douce envers moy, ou la mort m'oste de tant de peines, car je vy trop miserablement en cet estat.

VICTOIRE

⁹⁸ L'original « & non les longs souspirs » est une coquille que la comparaison avec l'italien (*le voci rotte da spessi, & non lunghi sospiri*) a permis de corriger. Il n'y aurait en effet aucune raison pour que notre auteur altère la proposition italienne et lui préfère un contresens illogique vu le contexte. Ce passage fait écho au *Trionfo d'Amore* de Pétrarque (fin du chap. 3, v. 68-72) : *Ch'un poco dolce molto amaro appaga : / E so i costumi, e i lor sospiri, e canti, / E' l parlar rotto, e 'l subito silenzio, / E'ò brevissimo riso, e i lunghi pianti ; / E qual è 'l mel temprato con l'assenzio.*

⁹⁹ Cette expression proverbiale figure dans le *Curculio* de Plaute (I, 3, v. 197) : *Nulli est homini perpetuum bonum.*

¹⁰⁰ Nous avons déjà rappelé (*Le Laquais*, vol. I, note 5, p. 133) que « tout infinitif peut être substantivé » (voir Gougenheim, *Grammaire*, p. 138). « Uses [...] hardiment de l'infinitif pour le nom, comme l'*aller*, le *chanter*, le *vivre*, le *mourir* », conseillait J. Du Bellay dès 1549 (*Deffence*, II, chap. ix, p. 160). H. Estienne explique cet usage par une influence de la langue grecque (*Traicté de la conformité*, p. 113).

¹⁰¹ *Ella l'ha in odio, e l'odio è di tal sorte, / che più tosto che lui vorria la morte*, lit-on dans l'*Orlando Furioso* (II, 2).

¹⁰² *Misero me, che pure à guisa di farfalla vago di lume, convengo correre alla mia morte*, déclare le Fedele italien.

Voicy grand cas¹⁰³, que tousjours vous plaignez de moy qui ne vous [f. 19v^o] ay offensé, si ce n'est en vous ayant trop cordialement aymé. Je croy que le faites pour trouver sujet de m'abandonner, & que la passion que demonstrez en vos yeux (chose propre à vous autres, trop avides de vostre honneur) naist à l'occasion de quelqu'autre Dame, qui me fait d'avantage assurer que ne m'aymez pas.

FIDELLE

Si Amour ne m'affligeoit plus pour vous que pour une autre, je serois heureux, mais il est bien raisonnable que si m'aymez par feintise, vous me deceviez à bon escient, car vous n'estant mienne, & moy estant vostre, le pouvez faire.

VICTOIRE

Vous me picquez¹⁰⁴.

FIDELLE

Je ne vous picque point, je deffen ma cause, & me plains de ce qui est raisonnable, car vous m'estes plus cruelle que n'est pas un tygre¹.

VICTOIRE

Les grandes courtoisies dont j'ay usé envers vous, meritent elles à ceste heure que m'ayez en si mauvaise opinion? Je n'attendoy cela de [f. 20r^o] vous, ingrat que vous estes.

FIDELLE

Infinies m'ont esté les courtoisies que m'avez faites, mais elles ont esté semence de douleur, & les ayant achetées au prix de mes larmes, je ne vous en doy aucunement estre obligé, & toutesfois je suis content de vous en estre tousjours redevable.

VICTOIRE

Pourquoy doncques vous plaindez¹⁰⁵ vous?

FIDELLE

Je ne me plains pas, mais je lamente ma triste fortune, qui me prive de vostre amour.

VICTOIRE

Je vous ay trop aymé, & vous ayme encores, & suis pour vous aymer eternellement, qu'ainsi m'aymassiez vous.

FIDELLE

Doncques tant de tourmens que j'ay soufferts pour vous, ne vous ont encores assurée de mon amour? Je suis en mauvais predicament¹⁰⁶ avec vous, & atten vainement vostre pitié, s'il faut que je meure pour vous assurer de ma foy.

VICTOIRE

¹⁰³ « Grand cas », qui selon Huguet (*Dictionnaire*) signifie « chose surprenante, extraordinaire », apparaît plusieurs fois dans le théâtre de Larivey (*la Vefve*, III, 2, *le Morfondu*, V, 3, *Les Jaloux*, I, 2). Fr. d'Amboise l'utilise aussi dans ses *Neapolitaines* (I, 4 ; II, 4 ; II, 8 ; V, 3).

¹⁰⁴ Comprendre « vous m'offensez ».

¹⁰⁵ « Dans les verbes à voyelle nasale +dre, on trouve encore des formes en -d-, bien que les formes en -gn- l'emportent dans les verbes *atteindre*, *peindre*, *plaindre*, *poindre*, *teindre* : *paintant* » (Gougenheim, *Grammaire*, p. 112).

¹⁰⁶ Dans son *Dictionnaire*, Furetière affirme qu'« on dit proverbialement, qu'une personne est en un bon, ou mauvais *predicament*, selon qu'elle s'est mise en bonne, ou en mauvaise reputation ».

Si m'eussiez aymé, vous ne fus- [f. 20v^o] siez¹⁰⁷ party contre ma volonté. Ne vous dy-je pas que le commencement de vostre esloignement seroit la fin de ma vie?

FIDELLE

Vous me le distes.

VICTOIRE

Pourquoy donc partistes vous? Vous me monstrastes bien que ne m'aymiez gueres, ou au moins que ne vous souciez pas beaucoup que je mourust pour vous.

FIDELLE

Je party pour donner tel ordre à mes affaires, qu'aucun accident ne peust à l'advenir me destourner de ma servitude encommencée. Vous en fustes contente, & partant ne deviez en estre fâchée.

VICTOIRE

Puis que je n'avoy peu empescher vostre partement, je monstray en fin m'en contenter, & n'en estre marrie, mais^l je priay Dieu qu'il me delivrast d'un si douloureux pensement, afin que je n'eusse à mourir desesperée.

FIDELLE

Injuste fut la priere, puis que ce fut la priere de ma mort.

VICTOIRE

Elle fut juste, puis que n'aviez soucy de ma vie.

[f. 21r^o] FIDELLE

Sçachez Dame Victoire, que la douleur & l'ire¹⁰⁸ ostent souvent à autruy, l'usage de la droite raison.

VICTOIRE

Souvenez vous Seigneur Fidelle que peu de raison a^k de se plaindre, celui qui est cause de son tourment¹⁰⁹.

FIDELLE

Doncques il faut que je meure desaymé de vous, & sans vostre grace?

VICTOIRE

Ains de vivre tousjours en ma pensée.

FIDELLE

D'où vient donc, que ne voulez plus que je sois avecques vous?

VICTOIRE

De la promesse que j'ay faite à Dieu, de ne plus pecher¹¹⁰.

FIDELLE

¹⁰⁷ Voir note f. 13v^o.

¹⁰⁸ « Ire », qui signifie généralement « colère », a aussi le sens de « chagrin, douleur, tristesse », souligne Huguet dans son *Dictionnaire*.

¹⁰⁹ Expression proverbiale traduite littéralement de l'italien *poca ragione hà di dolersi, chi è stato cagione del suo tormento* [correspond au plus actuel *chi è causa del suo mal pianga se stesso*].

¹¹⁰ Le texte joue très probablement sur la double signification du verbe « pécher » qui peut également être « employé dans un sens obscène pour désigner l'acte vénérien » (L. de Landes, *Glossaire érotique*, p. 277).

Si luy avez promis cela, pourquoy luy manquez vous, & voulez estre homicide, non seulement de moy, qui me suis transformé en vous, mais de vous mesme, que je porte vive en mon cœur, vous semble il que cela ne soit point peché?

VICTOIRE

Ce seroit peché, si ce que vous dites estoit vray, mais ce sont parolles trouvées par vous autres hommes, pour rendre beau & pi- [f. 21v°] toyable vostre parler¹¹¹, & non que ce soit aucune chose¹¹² en effet. Vous¹ feignez aymer pour donner une fin à un seul vostre desir, & quand n'arrivez à ce but où^m vous tendez, que tant vous souhaitez, & qui est la cause du service que nous faites, ne vous souciez d'autre chose. Ce qui me semble une tres-grande discourtoisie.

FIDELLE

Celuy ne peut estre appellé discourtois qui pour estre tousjours serf, se donne soy-mesme. Et par là se cognoist que nous miserables aymons beaucoupⁿ plus sincerement. Mais puis qu'il est difficile gagner son seigneur à plaider, il me faut avoir patience.

VICTOIRE

Vous me faites en mesme temps desplaisir & compassion, desplaisir pource que ne voulez croire que je vous ayme, & compassion pour le tourment que dites que vous endurez. Dieu sçay que si je sçavois comme vous en delivrer, je le ferois volontiers.

[f. 22r°] FIDELLE

Faites que je sois avecques vous, car par ce moyen vous vous despouillerez de peine & de doute tout ensemble.

VICTOIRE

Puis que pour vous assurer de mon amour, il ne reste que cela, je vous veux satisfaire, partant revenez à ce soir¹¹³.

FIDELLE

Je vous mercie de toute l'affection de mon cœur. Je reviendray.

VICTOIRE

Je me recommande.

FIDELLE

Ores que je devois d'une telle esperance, ains d'une si certaine promesse prendre vigueur, je sens mon ame se charger d'une douleur mortelle. C'est grand chose, que je tremble en allegresse, & crain que sous le miel ne soit caché le poison¹¹⁴. Dieu vueille que ces craintes soient vaines, & que bien tost je puisse jouyr de ma douce Victoire.

[f. 22v°] ACTE I.

¹¹¹ Voir note f. 19r°.

¹¹² L'adverbe *così*, que l'on retrouve dans l'original italien de 1576 et dans l'édition de 1589 (& *non perche sia così in effetto*), subit une déformation et devient *cosa* dans les éditions de 1579 et 1606. Il ne fait aucun doute que Larivey traduit l'erreur italienne du texte de 1579.

¹¹³ En accord avec l'unité de temps d'Aristote, le prochain rendez-vous des jeunes amoureux est fixé au soir même, mais la rencontre aura lieu de manière fortuite à la scène 12 de l'acte II.

¹¹⁴ Cette image fait écho à l'élegie VIII des *Amours* d'Ovide : *Impia sub dulci melle venena latent* [la douceur du miel couvre le poison subtil] (voir *Œuvres complètes*, p. 111).

SCENE VI¹¹⁵.

Beatrice servante de Victoire.

Babille servante de Virginie.

BEATRICE

J'y vas, je prendray toute peine de le trouver au plustost. En somme tous les proverbes sont vrais: la^a femme est une chose mobile de nature¹¹⁶. Ce docteur^b l'entendoit fort bien.

BABILLE

Beatrice où^c vas-tu?

BEATRICE

Chercher une sorciere pour ma maistresse^d qui meurt en l'amour du seigneur Fortuné.

BABILLE

Et que veut-elle de ceste femme?

BEATRICE

Qu'elle fasse des sorcelleries qui le contraignent à l'aymer. Et toy où^e te laisses-tu aller à ceste heure ainsi seule? Sers tu encores Virginie?

BABILLE

Ouy, je suis tousjours à son service, & vas tout maintenant cher- [f. 23r^o] cher le seigneur Fidelle pour le supplier de sa part qu'il la vienne trouver, pour ce qu'elle desire luy dire deux ou trois mots.

BEATRICE

Et quoy les damoiselles^f deviennent-elles amoureuses?

BABILLE

Elle est amoureuse de telle façon, qu'elle ne fait autre chose que se plaindre & soupirer. Et ce cruel la repaist de belles parolles & se mocque d'elle.

BEATRICE

Tu ne t'en dois esmerveiller, car c'est une usance commune, de courir apres ce qui s'enfuit, & de fuir ce qui poursuit¹¹⁷. Madame Victoire ma maistresse^g en fait de mesme, elle ayme le Seigneur Fortuné qui ne se soucie point d'elle, & fuit le seigneur Fidelle qui l'adore.

BABILLE

Elle fait un grand mal, tous les deux devroit^{h118} aymer, tenir conte¹¹⁹ de soy mesme, chercher son plaisir, & en fin estre dameⁱ des amoureux, sans se rendre serve^{j120}, & sentir

¹¹⁵ Cette scène correspond à la scène 7 du *Fedele*, Larivey ayant entièrement supprimé la courte scène 6 (de six répliques) du texte italien qui, on en conviendra, ne fait nullement progresser l'action : alors que Panfila, servante de Virginia, se rend chez Fedele pour lui parler, c'est son valet Narciso qui la reçoit et lui apprend que son maître se trouve sur la place. Panfila décide d'aller le retrouver.

¹¹⁶ Fait écho au vers de Virgile cité auparavant par Josse (monologue I, 3). Voir note f. 12v^o.

¹¹⁷ C'est encore un topos littéraire que l'on retrouve chez Horace (*Satire*, I, 2), Pétrarque (*Canzoniere*, CV, 27-29) ou l'Arioste (*Orlando Furioso*, II, 1).

¹¹⁸ Coquille ou problème de traduction pour « tous les deux devroient aimer » (voir variante) ? L'adjectif numéral *amendue* (qui a le même sens que *ambedue*) a pu être compris comme une allusion à Virginie, mentionnée plus haut, et à Victoire. Cependant, il n'est question que de Victoire dans cette réplique. Notre intervention respecte la logique de la suite de ce passage (avec, plus loin, la présence du complément « pour acquérir leur graces ») et le

une telle passion, qu'elle soit contrainte d'avoir recours aux sorcelle- [f. 23v^o] ries pour acquérir leur graces, par ainsi elle viendroit à conserver son honneur¹²¹. Penses tu pas qu'elle n'ait encores du regret de son temps perdu? Ouy, ouy. Ses cheveux qui ores semblent estre de fin or, deviendront d'argent, ses temples s'avalleront, ses yeux s'enfonceront dans la teste, ses jouës deviendront plattes & riddées, son nez s'allongera, sa bouche grandira, ses levres deviendront pasles, son estomach se fera creux, & ses tetons verdelets qu'elle porte sur son sein deviendront mols & flestris. Alors^k les graces du ciel^l luy manqueront, comme aussi la faveur des personnes. Adonc s'apercevant de son erreur, elle plaindra son temps consommé en vain, & se lamentera jusques à la mort, d'avoir perdu les plaisirs de plusieurs pour jouyr d'un seul¹²².

BEATRICE

Cela est tout certain, car le repentir des femmes ne naist sinon au temps que le repentir ne sert plus de rien. Je te dy ma chere sœur, que [f. 24r^o] c'est chose fort perilleuse n'en aymer qu'un seul, aussi^m dit-on qu'un ne fait nombre¹²³.

BABILLE

Et quelle autreⁿ chose nous donne plus de plaisir au goust, sinon la varieté des viandes? Benistes soient ces femmes qui sont de si tendre complexion, & de si douce nature, que ne pouvant souffrir veoir mourir^o les hommes pour leur amour, se laissent gagner par leurs argumens & raisons, ce que j'ay tousjours fait, & te puis dire que je n'ay pas perdu mon temps.

BEATRICE

Babille m'amy, si tu n'as perdu ton temps, je n'ay pas despendu le mien en vain, j'ay esté jeune & belle, combien que tu me voyes un peu changée maintenant, & croy qu'en mes jeunes jours j'ay eu quelque peu de bon temps. J'ay couru beaucoup de pays, pratiqué¹²⁴ & hanté avec diverses personnes, & ay encores aymé quelqu'un, neantmoins je n'ay jamais senty aucune passion pour estre abandonnée, car pour te [f. 24v^o] dire la verité, aussi tost

sens du texte de Pasqualigo : *Ella fà un gran male, dovrebbe amar amendue, haver cara se stessa, cercar il suo diletto, & al fine esser Signora degli innamorati, & non farsi loro serva, & sentir tanta passione, che s'induca à far malie per acquistare la gratia loro. à questo modo ella verrebbe à conservar il suo honore, non credi tu ch'ella habbia ancor da dolersi del tempo perduto ?*

¹¹⁹ D'après La Curne, « conte » est une graphie possible pour « compte » (*Dictionnaire*).

¹²⁰ Le contexte et la confrontation avec le texte italien (*serva*) a permis de rétablir le sens de cette phrase dont le début, au pluriel, pourrait faire penser qu'il est question de Victoire et Virginie. Voir variante pour les deux coquilles et note f. 23r^o.

¹²¹ « Honneur », traduit littéralement de l'italien *onore*, a le sens de « réputation », atteste Huguet dans son *Dictionnaire*.

¹²² Célèbre *topos* littéraire du *carpe diem*, à travers lequel Babille exhorte à profiter du moment présent et à cueillir les fruits de la jeunesse. Si la dernière partie de cette réplique fait un temps songer aux paroles de l'Écclésiaste sur la vanité des vanités (*Ancien Testament*, Ecclésiaste, I, 2), ce n'est pas à la vertu que Babille fait allusion mais bien à une vie de débauche qui mènerait à la jouissance des plaisirs terrestres.

¹²³ *Compagnia d'uno, compagnia di niuno*, dit un proverbe toscan dont le sens se rapproche de celui du texte de Pasqualigo (*un non fa numero*). Dans un autre contexte, Castiglione écrit : *una non fa numero* (*Cortegiano*, III, p. 147).

¹²⁴ Dans son *Dictionnaire*, Huguet donne pour « pratiquer [avec une femme] » et « se pratiquer » le sens « avoir des relations sexuelles [avec elle] », et pour « hanter avec » la définition de « vivre habituellement avec ». De manière parodique, puisque c'est une servante qui parle, cette phrase fait à nouveau écho aux propos du pédant, qui, citant Horace, déclarait auparavant : *qui mores hominum multorum vidit et urbes* (I, 4). Voir note f. 14v^o.

que j'estois laissée d'un amoureux, aussi tost j'en trouvois deux ou trois, & ainsi me donnois du plaisir. Mais^p sçais tu ce que je croy?

BABILLE

Nenny.

BEATRICE

Que les travaux de nos maistresses^q naissent de leur peu de jugement, & de ne sçavoir se resoudre incontinent¹²⁵ & tout en un coup.

BABILLE

Je n'en doute pas, pource^r que ces damoiselles^s tiennent leur gravité¹²⁶, & ont quasi honte que nous autres (qui manions toutes leurs ordures) sçachions qu'elles sont autant sujettes au plain & au renouvellement de la lune^{t127} que nous autres, & neantmoins veullent faire l'honneste. Et si nous leur disons quelque petit mot d'amour, elles nous crient & nous menassent de nous faire mourir, & ne s'apperçoivent pas que ne se voulans fier à une seule servante, est cause que toutes les autres de la maison les descouvrent, ce qui advient pour ce que plaines [f. 25r^o] de despit, s'accordans ensemble, elles les espient tant qu'elles les prennent sur le fait, & puis en tiennent leurs contes¹²⁸ de tous costez.

BEATRICE

Je te jure par ceste benoiste ame de ma mere, qu'oncques de ma vie je n'euz plus grande rage, que celle qui me consommoit lors que Madame Victoire ne se vouloit fier en moy. Je l'espiay tant & si souvent, qu'une nuit je la surprins au lict couchée avec le seigneur Fidelle, tellement¹²⁹ qu'incontinent apres qu'il fut party, je me retournay devers elle en colere luy disant: est ce là^u la foy que vous gardez à vostre mary? Est ce là^v l'honneur que vous luy faites? Je luy veux descouvrir le tout. Je ne veux plus demeurer avec ceste charge de conscience, ny endurer qu'on puisse jamais dire que j'en sois consentante, non non, ne le pensez pas. Je le veux faire sçavoir à tous vos parens. De façon que la pauvre dame^w toute estonnée, en souspirant, & les larmes luy tombans des yeux, [f. 25v^o] commença me prier, supplier, & conjurer que je n'en dist mot. Et en fin tantost par un petit present, & maintenant par un autre m'induisit à estre le premier instrument de l'affaire. Tellement¹³⁰ que je suis maintenant sa maistresse^x & m'appartient le commander¹³¹.

BABILLE

¹²⁵ Traduction littérale de l'italien *risolversi tosto*.

¹²⁶ « Tiennent leur gravité » signifie « se contiennent, restent graves », en référence à l'italien *stanno sul grave, sul continente*.

¹²⁷ Comprendre « grossesses et cycle menstruel ».

¹²⁸ *Et poscia ne tengono tenzone in ogni loco*, lit-on dans le *Fedele*. D'après Godefroy qui, dans son *Dictionnaire*, cite ce passage de Larivey, « faire, tenir son conte d'une chose » signifie « y compter ». Nous retiendrons toutefois le sens que donne La Curne (*Dictionnaire*) pour l'expression « tenir compte » également employée pour « faire des contes, des railleries ». L'expression « en tenir leur conte partout » a cette signification dans la traduction de Larivey des *Facecieuses Nuicts de Straparole* (t. II, p. 218).

¹²⁹ Voir note f. 7v^o.

¹³⁰ Voir note f. 7v^o.

¹³¹ Voir note f. 19r^o.

Il n'est besoin en dire d'avantage. Les proverbes sont vraiz. A qui tu dis ton secret, tu donnes ta liberté¹³². Et qui se trouve sans liberté, vit en une serve aspreté.

BEATRICE

Il est vray. O comme elles jouyroient des plaisirs du monde, si elles se sçavoient resoudre incontinent. Mais^y comme elles se voyent aymées, se repaissent de certaines fleurettes¹³³ qui s'empuantissent en peu de jours, elles prennent plaisir d'entretenir leurs amoureux d'esperance, & ce afin d'estre tousjours servies. Elles tiennent à grand honneur qu'on dise: un^z tel seigneur se pasme pour l'amour d'une telle, & cet autre gentil-homme meurt & [f. 26r^o] brusle pour une telle dame. Et^{aa} infinies¹³⁴ autres font tant les succrées¹³⁵ & s'esloignent tant de leurs conclusions, que les pauvres amans desireux de venir au point¹³⁶, servent assiduëment & deviennent importuns, car les esperances qu'on leur a^{bb} données les rendent tels, qu'aujourd'huy par un, & demain par un autre, avec^{cc} longueur de temps elles viennent à estre descouvertes à tous. Apres, quand elles se voyent entrées en soupçon des voisins, des parens & du mary, & s'apperçoivent avoir à ceste occasion perdu grande partie de leur liberté, alors elles entrent en rage & en desespoir, alors prennent resolution de faire tout mal, alors & deussent elles mourir, elles veulent complaire à leurs amans, sans avoir esgard ny au lieu, ny au temps, ny à la raison, ny à l'honesteté¹³⁷, pource qu'il leur semble se vanger, ne se souciant d'autre chose, pourveu qu'elles prennent leur plaisir. Et de là proviennent toutes les ruines qu'on [f. 26v^o] void tous les jours. Et bien que dis tu de toutes ces choses?

BABILLE

Tu parles en habille femme, mais adjoustes y encores ceste autre. Que quand elles craignent que leur mary leur fasse perdre la vie, elles rejettent toutes leurs fautes sur leurs amans, & leur reprochent¹³⁸, disans: vous^{dd} avez descouvert nos affaires, pour vous complaire j'en recevray la mort en recompense, mon mary a sçeu le tout, il me veut tuer. Je sçay bien qu'on luy a apporté du poison. C'est à vous à y pourvoir, ma vie est vostre, si vous m'aymez retirez moy de ce danger. Et^{ee} par ainsi esguillonnet tant leurs amans^{ff} que souvent les pauvres marys sont massacrez sans avoir failly. Car si elles prevoyoient

¹³² L'adage populaire « tu te rendras esclave de celui à qui tu dis ton secret » correspond au proverbe italien *servo d'altri si fa chi dice il suo segreto a chi nol sa*. D'après Grandjean, « Notre secret est un esclave, qui devient notre maître en nous échappant » est une citation de Louis XI (*Dictionnaire de locutions proverbiales*, t. II, p. 424). Dans *La Célestine* (1527), Parmeno (Corneille, dans la version de Lavardin) déclare : « a qui tu dis ton secret tu donnes ta liberté » (acte II).

¹³³ Employé ici au sens figuré de « propos galant », le texte joue sur le sens littéral de ce terme « fleurette » qui est aussi le diminutif de « petite fleur » (Littré, *Dictionnaire*). Associée au verbe « repaistre », qui figure déjà au début de la scène et signifie « se rassasier en mangeant » (Godefroy, *Dictionnaire*), cette syllepse de sens permet à Beatrice d'associer Victoire et Virginie à des ruminantes.

¹³⁴ Voir note f. 13v^o.

¹³⁵ « Faire la succrée » signifie « faire la modeste, la retenuë », renseigne Oudin (*Curiositez françoises*, p. 516).

¹³⁶ Traduction de l'italien *venire al caso*. D'après le *Dictionnaire de l'Académie française* (8^e éd., 1935), « venir au point » se dit « de ce qu'il y a d'important, de principal dans une affaire, dans une question, dans une difficulté ». Toutefois, l'expression est ici d'allusion sexuelle. L. de Landes (*Glossaire érotique*, p. 287) explique en effet que « point » est utilisé « dans un sens obscène pour désigner l'acte vénérien [...], le clytoris », et cite cet emploi qu'en fait Marot : « Venons au point, au point qu'on n'ose dire ».

¹³⁷ Comprendre « réputation ». Voir note f. 23v^o.

¹³⁸ Comprendre « les accusent ».

incontinent resolution, les affaires se passeroient secrettement, & leur jouissance seroit
eternelle. N'est-ce pas assez qu'un homme serve un mois?

BEATRICE

Huict jours, & c'est encores trop, car cet amour qui ne se co- [f. 27r^o] gnoist qu'en une
semaine, ne se cognoistra pas encores en cent ans. En mon esgard¹³⁹ quand un jeune
homme me plaist je me resouz en deux jours.

BABILLE

La foy est la plus belle chose du monde, il n'y faut tant de façons ny de conjurations.
C'est assez qu'on dise j'ayme. Ma chere sœur il faut croire, que qui ne croit merite qu'on ne
croye point en luy¹⁴⁰.

BEATRICE

Laissons tout cela. Combien as tu d'amoureux?

BABILLE

Laisse moy aller.

BEATRICE

Respond moy.

BABILLE

Je m'en retrouve sans, en la mal-heure. Car je ne te le veux pas dire, tant j'ay honte.

BEATRICE

J'ay un estallon d'ordinaire & encores deux autres amoureux¹⁴¹.

BABILLE

Bon prou te fasse, je me recommande.

BEATRICE

Va en paix, & te souvien qu'une femme sans amant est comme une vigne sans^{gg}
pesseau¹⁴². Mais voicy mon doux René.

[f. 27v^o] ACTE I.

SCENE VII.

¹³⁹ Comprendre « en ce qui me concerne ».

¹⁴⁰ Larivey traduit littéralement de l'italien *chi non crede, merita, che neanche a lui sia creduto*, expansion du
proverbe *se non credi non sei creduto* qui tire son origine de l'*Enfer* de Dante (*cred'io ch'ei credette ch'io
credesse*, XIII, 25) ou encore de l'*Orlando Furioso* (*Io credea e credo, e creder credo il vero*, IX, 23, 7). Voir
Caiazza, *Introduzione*, p. 344.

¹⁴¹ Adaptation de l'italien *Et io hò un drudo, & due amanti*. L. de Landes affirme qu'« étalon » est « employé
dans un sens obscène pour indiquer un homme faisant l'acte vénérien » et cite ce passage de Larivey (*Glossaire
érotique*, p. 141).

¹⁴² Nous n'avons pas trouvé de correspondance française pour ce proverbe que Larivey traduit littéralement de
l'italien *una Donna senz'amante è come una vite senza palo*. Cette reformulation, à connotation obscène, du
dicton italien *ogni vite vuole il suo palo* se retrouve également dans la réplique d'Orsolina de la comédie *Il Barro*
de P. Foglietta (s. d.) : *O Dio ? Son pure stata giovane anch'io e innamorata, perchè invero una donna
senz'amante è come una vite senza palo* (II, 2). Dans son *Dictionnaire*, Godefroy donne pour « paissel » (dont «
pesseau » est l'une des différentes graphies possibles), la définition d'« échalas », et l'illustre par ce passage du
Fidelle. Or, employés dans un sens obscène, « échalas » et « vigne [du seigneur] » signifient respectivement le
membre viril et la nature de la femme (voir L. de Landes, *Glossaire érotique*, p. 123 et p. 362).

Beatrice. René. M. Josse.

BEATRICE

Mon bien que fait-on?

RENE

Hé Beatrice, si j'estois ton bien, tu consollerois souvent mon ame & toy aussi en satisfaisant à¹⁴³ mon desir.

M. JOSSE

*Ipsissima est*¹⁴⁴, c'est elle mesme. O meretricule¹⁴⁵, je veux ouyr ces colloques, pource que paraventure par là j'entendray aysément quelque chose.

BEATRICE

Ha petit ingrat, quand t'ay-je jamais refusé chose que m'ayes demandée? Ne sçais tu pas que moy, pour^a estre servante, ne^b te puis complaire à toute heure? Mais puis qu'à present j'ay un peu de loisir de parler avec toy, fay^c que d'icy à une heure tu te trouves à l'accoustumée cy autour de la maison, & je te monstreray comme à tort tu te plains [f. 28r^o] de moy, mais desguise toy & change d'accoustrement, pource qu'il fait clair de lune^d, car tu pourrois estre cogneu.

M. JOSSE

Si je ne me deçoy, cecy sera l'occasion que je pourray jouyr de mes desirs.

RENE

Va, car je te viendray retrouver sans faute, fay que la porte soit ouverte.

BEATRICE

Cela sera fait, je me recomande.

RENE

Va à la bonne heure. Par ma foy Beatrice, si tu veux jouyr d'un tel homme que moy, il te coustera chèrement, & si ne me donneras rien du tien, tu^{e146} desroberas celui de tes maistres^f. Atten moy tant que tu voudras, tu n'es pas pour me veoir si tost.

M. JOSSE

O quel Trason¹⁴⁷, ô quel *Miles gloriosus*¹⁴⁸, je le prens en la mauvaise part¹⁴⁹, pource qu'il se peut dire *utroque^g modo*¹⁵⁰.

¹⁴³ Employé intransitivement, « satisfaire » a le sens de « donner satisfaction » (Huguet, *Dictionnaire*).

¹⁴⁴ « C'est elle-même ».

¹⁴⁵ Latinisme (*Meretricula*) employé par plaisanterie, explique Huguet en citant, dans son *Dictionnaire*, deux passages du *Fidelle* (I, 7 et IV, 12). Barré ajoute que c'est un « Diminutif de *Mérétrice*, Courtisane. On le trouve dans Rabelais » (*Complément du Dictionnaire de l'Académie française*).

¹⁴⁶ La confrontation avec l'italien & *se non havrai da donarmi del tuo, ti converrà rubare di quello de i patroni* a permis de rétablir le sens de ce passage.

¹⁴⁷ Francisation du nom italien *Trasone*. Dans l'*Eunuchus* de Térence, Thrason représente le type même du soldat fanfaron qui sollicite vainement les grâces de la courtisane Thaïs. Les noms des personnages de la pièce du *Fedele* sont souvent connotés (voir Caiazza, *Introduzione*, p. 345). Ici, le nom latin *Thraso* qui désigne ce soldat bravache vient du grec *θρασύς* signifiant « hardi, vaillant, présomptueux ».

¹⁴⁸ « Soldat fanfaron ». L'évocation du *Miles gloriosus* renvoie à la comédie éponyme de Plaute que Lodovico Dolce adapte dans sa comédie *Il Capitano* (publiée à Venise en 1545), en se contentant simplement de rajeunir le personnage et de le vêtir à la mode de son temps (voir F. Verrier, *Les armes de Minerve*, p. 30).

¹⁴⁹ Dans le *Fedele*, Onofrio déclare : *O che Trasone, ò che milite glorioso in malam partem dico, perche utroque modo si può dire*. Larivey traduit l'expression latine *in malam partem*, dont on trouve de nombreuses attestations chez Cicéron ou Sénèque, par « prendre [quelque chose] en mauvaise part », soit : « s'en offenser ».

RENE

Je me suis monstré jaloux de [f. 28v°] ceste cy, pour la mettre en appetit, mais si elle veut contenter sa volonté¹⁵¹, il faudra qu'elle despende. En deux ans que je l'ay en ma puissance¹⁵² je ne me suis jamais saoullé¹⁵³. J'espere^h me paistre de plus delicate viande. Tout aussi tost que mon maistreⁱ laissa son amoureuse, ou pour mieux dire, à l'heure mesme, m'en^j vint l'occasion. Je veux entrer en possession, car je commettroy une trop grande faute, de perdre un si bon morceau¹⁵⁴.

M. JOSSE

O meschant, ô^k *furcifer*, ô *cornufex*¹⁵⁵ *pro carnifex*¹⁵⁶ à l'antique!^l

RENE

Je veux aller en la maison pour le trouver.

M. JOSSE

Comme avec un vent prospere, les cieus soufflant¹⁵⁷ les larges & amples voiles de ce mien¹⁵⁸ negoce amoureux, pour en fin me faire surgir au tranquile & désiré port¹⁵⁹ de la grace de ma tres aymée Victoire, ainsi selon mon desir m'est arrivé ce que je pouvois mieux desirer. [f. 29r°] J'ay entendu le stratageme du serviteur & de la servante. Et pource que René a dit qu'il ne vouloit aucunement l'aller retrouver, je veux me desguiser & aller veoir ceste Beatrice, laquelle pensant que je sois¹⁶⁰ René m'ouvrira la porte, & moy pource

¹⁵⁰ « D'une autre façon ».

¹⁵¹ Allusion sexuelle. Employées dans un sens obscène, les expressions « contenter (l'envie) » et « souler la volonté » signifient faire l'acte vénérien, explique L. de Landes (*Glossaire érotique*, p. 85 et p. 335).

¹⁵² « Avoir une personne, une chose en sa puissance » signifie « En être le maître, le possesseur, en pouvoir disposer à son gré » (voir *Dictionnaire de l'Académie française*, 8^e éd., 1935).

¹⁵³ *In due anni ch'io l'hò in potere, mi son satiato, di più gentil vivande spero io di pascermi*, lit-on dans le *Fedele*. La traduction de l'affirmation du Renato italien *mi son satiato* (permettant une syllepse de sens, puisque l'une des significations possibles pour *satiato* est « lassé, fatigué, ennuyé ») par « je ne me suis jamais saoullé » insiste sur le fait que René n'a jamais été rassasié par sa relation charnelle avec Beatrice, « rassasié » étant (avec « contenter » et « satisfaire ») l'une des significations possibles pour « saouller », d'après le *Dictionnaire* d'Huguet (voir aussi note f. 28v°). Cela renvoie à ce que dit G. Bruno sur la volupté de Vénus dont le désir, qui ne peut être assouvi, est source de souffrance et produit la lassitude (voir *Des liens*, p. 44-45). Aussi cette réplique joue-t-elle sur le champ lexical de la nourriture, si représentative des valets, et la traduction du terme *vivande* par « viande » accentue le caractère irrespectueux et obscène des propos de René. Si celui-ci, dans cet *a parte*, livre son dessein libidineux de faire la cour à Victoire, cette autre intrigue ne sera pas développée dans la pièce (voir à ce propos Caiazza, *Introduzione*, p. 345).

¹⁵⁴ *Tosto che'l mio padrone lassi la sua innamorata, ò per dir meglio, quanto prima me ne venga l'occasione, voglio io entrar in possesso, che troppo grand'errore commetterei à perder cosi buon boccone*, lit-on dans l'édition italienne de 1589. Les autres éditions écrivent *grav'errore*. Employé dans un sens obscène, « morceau » désigne la nature de la femme (L. de Landes, *Glossaire érotique*, p. 251).

¹⁵⁵ *Carnufex*, lit-on dans le texte de Pasqualigo.

¹⁵⁶ « Coquin [...] vaurien pour pendard ».

¹⁵⁷ Huguet documente l'emploi transitif du verbe « souffler » dans le sens de « pousser par un souffle » (*Dictionnaire*).

¹⁵⁸ Voir note f. 6r°.

¹⁵⁹ Comme nous l'avons déjà souligné (*Les Escolliers*, vol. II, note f. 287v° et note f. 292r°), les métaphores guerrières et navales sont un lieu commun des tirades amoureuses de la comédie de l'époque. Voir, par exemple, Fr. d'Amboise, *Les Neapolitaines*, III, 13, Odet de Turnèbe, *Les Contens*, III, 2. Josse la reprendra plus loin en insistant davantage sur la charge érotique de l'image (IV, 11). « Port » est en effet « employé dans un sens obscène pour désigner la nature de la femme » (L. de Landes, *Glossaire érotique*, p. 289).

¹⁶⁰ « Aujourd'hui l'indicatif est de règle dans les subordinées dépendant des verbes signifant « croire » au positif. Au XVI^e siècle les deux modes sont en concurrence. L'indicatif exprime l'opinion pure et simple [...]. Le

que *Amor non fit nisi coitus gratia*¹⁶¹, avec ma loquence & eloquence, la fleschiray à mes desirs, lesquels ô cieux^m, je vous prie prosperement seconder, pource que je me dispose à un tel jour donner à mes escolliers campos & licence de se joüer, fermer mon escolle, & celebrer *singulis annis*¹⁶², la memoire d'un si grand benefice.

ACTE I.

SCENE VIII.

Meduse sorciere. Beatrice. Victoire.

MEDUSE

J'ay le tout bien entendu, mais si tu ne m'eusse ren- [f. 29v^o] contrée qu'eust fait¹⁶³ la pauvrete?

BEATRICE

Elle eust eu la patience jusques à demain. En somme il faut que vous resolviez l'ayder, vous sçavez bien ce que je vous ay dit. Tic, toc.

MEDUSE

Laisse m'en le soin, & ne te soucie que de bien dancier¹⁶⁴.

BEATRICE

Madame, voicy qui vous peut ayder en vostre necessité. Je luy ay tout raconté.

VICTOIRE

Dame Meduse, je me jette entre vos bras, aydez moy.

MEDUSE

Je ne suis venuë pour autre chose que pour vous donner secours, car c'est ma principale profession que de subvenir aux pauvres affligez d'amour.

VICTOIRE

Et je vous recompenseray si bien qu'en demeurerez contante.

MEDUSE

subjonctif marque une nuance de doute ou d'ironie » (Gougenheim, *Grammaire*, p. 131). Voir *Les Esprits*, vol. I, note 1, p. 448.

¹⁶¹ « L'amour ne peut naître sans acte vénérien ». Josse reprend la célèbre sentence d'Aristote : *Amor nec coitus gratia fit, nec sine eo*.

¹⁶² « Chaque année ».

¹⁶³ Voir note f. 13v^o.

¹⁶⁴ « Dancier » est « employé dans un sens obscène pour faire l'acte vénérien » (L. de Landes, *Glossaire érotique*, p. 104). Dans son *Dictionnaire*, Huguet illustre le sens figuré de ce verbe par une citation de la traduction de Larivey des *Facetieuses Nuits* (VI, 1) de Straparole : « Ne vous souciez que de bien dancier ». À l'entrée « dancier », La Curne (*Dictionnaire*) cite également le proverbe « qui mal danse, bien triomphe » des *Facetieuses Nuits* (t. I, p. 401), qu'il accompagne de l'explication « Car "jamais danseur ne fust bon clerc" de Le Roux de Lincy (*Le Livre des proverbes*, p. 77). Larivey remplace ainsi l'injonction *è peccato ch'io habbia à morire* du texte italien qui, par le double sens de *peccato*, permet à Medusa de déplorer le *memento mori*, tout en blasphémant par l'association subtile de Dieu au péché. Soucieux de ne pas mêler le christianisme à la sorcellerie, notre auteur atténue la noirceur de la Medusa italienne en prenant soin d'attribuer un discours conforme à la nature obscure de ce personnage. En l'exhortant à bien dancier, Meduse entraîne Beatrice dans sa toile et l'éloigne résolument des vertus chrétiennes. Contentée-toi d'être païenne, pourrait-on presque lire.

Or escoutez bien. Car je vous veux monstrier quelques secrets, & vous dire leur vertu, afin que puissiez choisir celuy qui vous sera plus agreable.

VICTOIRE

Dites ce qu'il vous plaira, je vous escouteray volontiers.

[f. 30r°] MEDUSE

Voicy un œuf de poulle noire, & cecy est une plume de corbeau. Qui^a avec ceste plume escrit quelques lettres sur l'œuf, & dit dessus aucunes¹⁶⁵ parolles, fait que l'homme s'encline à aymer la Dame, que dites vous? Cela vous plaist-il?

BEATRICE

Ma maistresse^b veult autre chose qu'estre aymée, on ne tire point de jus d'un amour simple.

VICTOIRE

Tay toy sottte, & vous, poursuyvez, & me monstrez¹⁶⁶ quelqu'autre secret, car apres je prendray celuy que¹⁶⁷ plus me plaira.

MEDUSE

En ceste phiolle est du laict de la mere & de la fille, lequel incorporé avec farine en faut faire un tourteau, & iceluy faire cuire soubz les braises¹⁶⁸, ayant premierement escrit d'un costé Cupidon & Venus & de l'autre le nom de celuy qu'on aymer, puis le bailler manger¹⁶⁹ à l'amoureux. Il a^c force de¹⁷⁰ le tellement lier, qu'il ne se peut plus deslier.

BEATRICE

Cestuy là n'est pas bon, que voulez vous qu'elle face d'un homme lié?

[f. 30v°] VICTOIRE

Tu ne l'entend¹⁷¹ pas, elle dit lié en servitude d'amour, & non par les pieds, les mains, ou autre membre, pource qu'autrement ce seroit un amant de mocquerie.

MEDUSE

Voicy deux cœurs, l'un d'un chat noir, & l'autre d'un pigeon blanc¹⁷². En^d ceste phiolle est le fiel de ces deux animaux. Cecy est de la cire neuve, & voicy une febve renversée¹⁷³.

¹⁶⁵ « Comme déterminatif *aucuns* signifie souvent "quelques" » (Gougenheim, *Grammaire*, p. 85).

¹⁶⁶ Voir note f. 7r°.

¹⁶⁷ « L'ancien français avait une forme *qui*, primitivement datif, mais dont l'usage s'était étendu à l'accusatif. Cette forme qui aurait pu devenir la forme unique du relatif a été éliminée avant le XVI^e siècle. On la rencontre cependant au début du siècle à la place de *que* » (Gougenheim, *Grammaire*, p. 91).

¹⁶⁸ « Tu ne feras pas cuire un chevreau dans le lait de sa mère », lit-on dans l'*Ancien Testament* (Exode, XXIII, 19).

¹⁶⁹ Voir *Prologue* du *Fidelle*, note f. 4r°.

¹⁷⁰ Comprendre « il a le pouvoir de ». Bien que l'usage de l'article défini se développe au cours de la seconde moitié du siècle, une certaine indifférence règne à cet égard et il n'est pas rare qu'il soit oublié, renseigne Gougenheim (*Grammaire*, p. 64).

¹⁷¹ « Entendre » a ici le sens de « comprendre » (Huguet, *Dictionnaire*).

¹⁷² L'enchantement proposé ici par Meduse fonctionne selon la loi de la ressemblance détaillée dans le *De occulta philosophia* de Cornelius Agrippa : « quand on veut donc travailler à donner quelque propriété, ou quelque vertu il faut chercher des animaux, ou autres choses dans lesquelles cette propriété se trouve plus excellentement, & il en faut prendre une partie dans l'endroit, ou cette propriété est plus en vigueur, comme quand on veut se faire aimer, il faut chercher quelque animal de ceux qui aiment le plus, comme sont la colombe, la tourterelle, le passereau, l'hirondelle, & la branle ; il en faut prendre un membre, ou les parties dans lesquelles l'appétit venerien domine le plus comme sont le coeur, les testicules, la matrice, la verge, le sperme, & les regles

Toutes^e ces choses incorporées ensemble, ont la force de rendre invisible celui qui les porte sur soy.

VICTOIRE

En voilà un beau, mais il ne me duit¹⁷⁴ pas, pource que si me presentant à luy je le voyois, & que je ne fusse¹⁷⁵ veuë ny aymée de luy, dequoy me serviroit-il?

BEATRICE

Madame cela ne vous est pas bon, pource que s'il vous sentoit & ne vous voyoit pas, il se pourroit pasmer de pœur, & demeurer perclus de quelque membre, chose qui ne vous seroit agreable, puis que l'aymez tant.

[f. 31r°] VICTOIRE

Tu dis vray. Dame Meduse trouvez en un meilleur.

MEDUSE

Ma chere Dame, voicy plusieurs choses qui ont la puissance de forcer les hommes à aymer, & leur donner martel en teste¹⁷⁶. C'est à sçavoir, la cervelle d'un chat, la corde d'un pendu, escrire de la plume d'un pigeon, d'un corbeau, ou d'une aigle¹⁷⁷ sur du parchemin vierge de veau ou de chevreau certains noms, & caracteres, former quelques lettres sur la main senestre¹⁷⁸ avec du sang d'un oyson, ou d'une chauve-soury, ou d'un lezard. Façonner un cœur de paste & le transpercer à travers d'un cousteau au manche noir. Faire bouillir en de l'huylle des cheveux & du cambouy des cloches¹⁷⁹. Tourmenter les grenouilles, principalement les vertes¹⁸⁰. Conjurier les rats & souris, & les nourrir de miel, & infinité d'autres choses¹⁸¹. Mais pource que ces operations ne se peuvent faire sinon au jour de

ou mentruës, & il faut que cela se fasse lorsque ces animaux sont plus chauds, ou plus portés au coit, car pour lors ils excitent & portent d'avantage à l'amour » (I, XV, p. 43).

¹⁷³ Les dictionnaires de la langue du XVI^e siècle consultés ne documentent pas l'expression « febve renversée » que Larivey traduit littéralement de l'italien *fava inversa*. En italien, ce nom fait en revanche référence à une plante utilisée en médecine aux pouvoirs hallucinogènes que l'on rencontre sous les appellations *anagiride fetida*, *fagiolo della madonna*, *fava lupina*, *anagyris fœtida*. Cette dernière désigne l'anagyre ou anagyris, qui, explique Littré (*Dictionnaire*) « est un arbrisseau de la famille des légumineuses, dont les feuilles sont purgatives, et dont le bois et l'écorce sont fétides (*anagyris fœtida*, L.) ; dit vulgairement bois puant ».

¹⁷⁴ Un des sens de « duire » est « convenir, être utile » (Huguet, *Dictionnaire*).

¹⁷⁵ Voir note f. 13v°.

¹⁷⁶ *A dar loro martello*, lit-on dans le texte italien. D'après Caiazza, *martello* est le nom technique désignant l'envoûtement amoureux (voir *Introduzione*, p. 347). Le sens de « Martel » est ici le même que dans *Les Neapolitaines* de Fr. d'Amboise (I, 3 et II, 3), à savoir, d'après Huguet, « Tourment, souffrance, souci, mécontentement, colère » (*Dictionnaire*). Dans *L'explication des proverbes et mots difficiles* qui fait suite à l'édition de 1626 des *Desguisez* d'Odet de Turnèbe, Ch. Maupas donne encore à l'expression « Martel en teste » la signification de « jalousie » (p. 8). Nous avons déjà rappelé (*Prologue des Jaloux*, vol. II, note f. 228r°) que dans ses *Deux Dialogues*, H. Estienne (cité par Huguet, *Dictionnaire*) tient cette expression pour un italianisme.

¹⁷⁷ Dans son *Dictionnaire*, La Curne rappelle combien il a été difficile de convenir du genre de l'aigle : « il est enfin décidé masculin, dans le sens propre, et féminin en termes d'armoiries et de devises ». Voir note f. 13v°.

¹⁷⁸ Italianisme signifiant « gauche ». À l'époque de Larivey, la signification latine de ce mot, signalée par Ch. Marty-Laveaux dans *La Langue de la Pléiade* (dans *La Pléiade française*, t. I, p. 169), est désormais perdue. Voir *Les Jaloux*, vol. II, note f. 245v°. La main gauche est traditionnellement celle du diable.

¹⁷⁹ *Far bollire oglio, capelli, corde di campanella*, lit-on dans le texte de Pasqualigo.

¹⁸⁰ « Principalement les vertes » est une précision de Larivey.

¹⁸¹ S'appuyant sur l'ouvrage de Centini (*Le bestie del diavolo*), Caiazza explique que l'ensemble des symboles et pratiques mentionnés par Meduse renvoient à des traditions et à des superstitions populaires dont certaines perdurent encore aujourd'hui. Le chat, surtout s'il est noir, est un objet de superstitions en lien avec les hérésies, et *mangiare il cervello della gatta*, approprié au *martello*, signifie *impazzire*. Que ce soient des rapaces ou des

Mercure ou de Venus, la lune^f croissant à une [f. 31v^o] bonne heure avant le coucher du soleil^g, ou si tost qu'il sera levé, il faut avoir patience. Si quelqu'un de ces autres vous plaist, commandez car je vous feray veoir des miracles.

VICTOIRE

Dame Meduse trouvez moyen que cestuy là^h m'ayme, & vous [serez] payéeⁱ¹⁸².

MEDUSE

Je le trouveray, mais il ira de la despense.

VICTOIRE

Ne sçavez vous que les Dames amoureuses ne regardent à l'argent?^{j183}

MEDUSE

C'est une figure de cire vierge fabriquée au nom du commun¹⁸⁴, laquelle estant picquée & eschauffée au feu, au nom de vostre amant, vous le fera venir plus doux qu'un aigneau.

VICTOIRE

O ma mere que beniste soyez vous, je veux cela. Souffrez que je vous baise.

MEDUSE

Allons en la maison, j'accommoderay les choses comme il faut, & puis au sombre¹⁸⁵ de la nuit nous [f. 32r^o] mettrons le tout en effect. Allons, car il est tard.

animaux nocturnes (reliant au surnaturel), les oiseaux évoqués ont tous des liens très anciens avec la magie. La blancheur de la colombe, symbole de pureté, s'oppose à la noirceur du corbeau, symbole de mort. Appartenant au monde souterrain et symbolisant l'âme des morts, la souris est l'instrument du démon. Aussi, le fait de nourrir les animaux avec des aliments particuliers est d'usage dans les pratiques magiques et la composition de filtres dont la grenouille et le lézard peuvent faire partie. *Olio et corde di campanella* (traduit « cambouy des cloches » par Larivey) figurent dans un enchantement rapporté lors du procès pour sorcellerie décrit par M. Milani (*Il caso di Emilia Catena*), qui fait encore allusion aux cartes du tarot auxquelles appartient celle du pendu. Le parchemin de chevreau est fait à partir du fœtus de l'animal et figure dans le *Decameron* (IX, 5) (voir *Introduzione*, p. 347-48). Les enchantements énumérés ici par Meduse fonctionnent tous selon le principe de similitude (magie sympathique). Notons que Larivey, qui améliore la syntaxe de la réplique italienne, ne retient pas celui qui consiste à *trafigger con aghi delle rondine*.

¹⁸² La confrontation avec l'impératif italien *pagatevi* a aidé à rétablir le sens de ce passage.

¹⁸³ Caiazza note que le thème de la générosité des femmes amoureuses vis-à-vis de ceux qui les aident à atteindre leur but apparaît également dans le *Corbaccio* (voir *Introduzione*, p. 349).

¹⁸⁴ L'envoûtement par la figurine de cire repose sur le principe de la "magie sympathique", selon lequel le semblable appelle le semblable (loi de similitude), et qui « consiste à agir sur un être par des pratiques exercées sur un être différent, qu'on suppose être en relation mystique avec le premier » (voir TLF). Il est d'usage d'inscrire le nom du sujet représenté, « nom du commun », sur ces images de cire afin de tisser un lien direct avec lui. On trouve de nombreuses attestations de cette pratique à l'époque de notre auteur (voir le fol. 108 du manuscrit italien 1524 conservé à la BNF et cité par J.P. Boudet dans *Entre science et nigromance*, p. 366). Catherine de Médicis y recourait, grâce à son fidèle conseiller florentin Cosme Ruggieri qui lui confectionnait des figures d'envoûtement (voir P. Villette, *La Sorcellerie et sa répression*, p. 103). Très contestée, cette pratique causera à l'astrologue italien de nombreux déboires avec l'église et la justice (voir complot de la Mole et Coconas). Les propos de Meduse font fortement songer au passage suivant de la traduction française, manuscrite et anonyme du *Candelaio* de G. Bruno, dans lequel Scaramurè déclare (III, 3) : « Comment quelque chose ? Voyla icy l'image de cire vierge faite en son nom, voycy les cinq eguilles que vous devez luy planter dans les cinq parties de sa personne, celle cy particulièrement plus grande que les autres luy piquera la mamelle gauche, prenez garde de l'enfoncer trop avant parce que fous feriez mourir la patiente » (voir A. Preda, « edizione critica del manoscritto francese "Candelaio" », dans *Ilarità e tristezza*, p. 233). La même mise en garde quant à une mort pouvant être causée par une aiguille enfoncée trop profondément figure plus loin dans notre pièce (II, 3).

¹⁸⁵ « Dans la langue poétique l'adjectif substantivé, complété par un nom, s'emploie avec la valeur d'un nom abstrait » (Gougenheim, *Grammaire*, p. 54).

ACTE II.

SCENE I.

M. Josse seul desguisé en serviteur.

Il me semble (& cela soit dit sans philastie¹⁸⁶ & vaine gloire) que je suis tresbien en cet habit, par ce que non seulement je pourroy tromper Beatrice, mais encores entrer en la maison, & me jetter au champ¹⁸⁷ fleury des graces de ma tres-precieuse amante & amiable Victoire, cueillir le fruit¹⁸⁸ tres-desiré & tres merité de mon amour. Cependant qu'adonc je sentiray entre ses precieuses perles¹⁸⁹ begayer ses parolletes dulciuscules¹⁹⁰, je ne desireray ouyr les concerts & accords harmonieux des spheres celestes, lesquelles comme on dit, attendrissent les substances abstractes¹⁹¹ des esprits bien-heureux. Tandis^a qu'elle m'embrassera [f. 32v^o] doucement, & me donnera large tribut¹⁹², & encores plus grand nombre de mellifluz¹⁹³ baisers que Catulle n'en desiroit de sa Lesbie¹⁹⁴, j'estimeray^b, ô Jupiter, ma douceur beaucoup plus grande que n'est pas la tienne, lors que tu bois & savoures le nectar qui t'est versé par Ganimede¹⁹⁵. Mais *hei mihi!*^c Je voy Fidelle, s'il m'aperçoit *perit*^{d196}, je suis ruiné, que doy je faire?

ACTE II.

¹⁸⁶ Cette autre graphie du substantif « philautie », du latin *philautia* (*communis philautia*, lit-on dans les *Epistulae ad Atticum* de Cicéron, XIII, 13, 1), signifie « égoïsme, amour de soi », déclare Huguet qui, dans son *Dictionnaire*, cite ce passage de Larivey.

¹⁸⁷ « Champ » est « employé dans un sens obscène pour désigner la nature de la femme » (L. de Landes, *Glossaire érotique*, p. 65).

¹⁸⁸ « Cueillir le fruit » est « employé dans un sens obscène pour ôter la virginité » (L. de Landes, *Glossaire érotique*, p. 99).

¹⁸⁹ Métaphore pour désigner les dents.

¹⁹⁰ *Dulciuscule* est un diminutif de « doux », explique Huguet (*Dictionnaire*) en citant cet extrait du *Fidelle*. Cette image apparaît dans le sonnet CCXX de Pétrarque (v. 5-6) : *onde le perle, in ch'ei frange et affrena / dolci parole, oneste et pellegrine ?*

¹⁹¹ Cet italianisme, si l'on peut dire, pour *substantie abstracte* du texte italien, à son tour latinisme pour *substantiæ abstractæ*, soit « substances abstraites », figure à l'entrée « abstract, acte » du *Dictionnaire universel françois et latin* (p. 55) et désigne « un terme de philosophie. [...] Ce qu'on détache par la pensée de toute autre chose, afin d'en avoir une connoissance simple, et par lui-même ».

¹⁹² Dans le langage de la galanterie, « hommage amoureux » (Littré, *Dictionnaire*).

¹⁹³ Du latin *mellifluus*, signifiant « d'où coule le miel », l'adjectif « melliflu » est employé au sens figuré de « doux, harmonieux », rappelle Huguet qui, dans son *Dictionnaire*, reproduit ce passage du *Fidelle*. On le retrouve plus loin, toujours dans la bouche du pédant (IV, 11), et dans la pièce du *Laquais* (I, 4).

¹⁹⁴ Le célèbre poète romain est connu pour sa passion dévorante pour sa muse Lesbie, de son vrai nom Clodia, à laquelle il dédie plus de la moitié de ses cent dix-huit poèmes. Josse fait ici référence au cinquième *carmen* de Catulle (v. 7-9) : *Da mi basia mille, deinde centum, / dein mille altera, dein secunda centum, / dein usque altera mille, deinde centum* [Donne-moi donc mille baisers, puis cent, puis mille autres, et encore cent et encore mille, et cent autres encore].

¹⁹⁵ Dans la mythologie grecque, Ganymède est le « fils de Tros, roi d'Ilium, et de Callirhoé, fille de Scamandre. Jupiter l'enleva et lui donna dans l'Olympe les fonctions d'échanson, en remplacement d'Hébé » (Huguet, *Dictionnaire*). L'une des interprétations du mythe voulant que son ravisseur ait eu pour lui une passion homosexuelle, il est probable que l'évocation de Ganymède soit une allusion à l'homosexualité typique des pédants de comédie.

¹⁹⁶ « Hélas, à moi [...] je suis perdu ».

SCENE II.

Fidelle. Narcisse^a serviteur.

Et M. Josse.

FIDELLE

Narcisse^b sors, que fais-tu?

NARCISSE

Je pren l'espée & la cappe.

FIDELLE

Je t'atten icy dehors.

M. JOSSE

Je veux entrer en ce sepulchral charnier¹⁹⁷, auquel estant je pourray sans estre veu, veoir si Fidelle entrera en la maison de Victoire, & peut estre entendray-je encor quelques propos.

[f. 33r°] FIDELLE

Voicy grand cas que je ne me puis resjouyr, je vas pour embrasser Victoire, & je me sens un certain defaillement du cœur, comme si j'estois empoisonné, ou si j'allois à la mort. Et me semble que ces heures s'en sont fuies en un moment, & beaucoup plustost¹⁹⁸ que je n'eusse voulu, chose certes bien estrange, & contraire à un amant. Je ne sçay d'où cela procede.

NARCISSE

Hé Monsieur. Ces vostres¹⁹⁹ amoureuses passions vous pressent trop. Vous devriez aimer par jeu, & procurer la jouissance comme on dit²⁰⁰, mais^c vous faictes le contraire, vous aimez à bon escient, & jouissez en mocquerie. Allez joyeusement, dequoy craignez vous? Voicy l'heure par nous tant désiré²⁰¹, en laquelle cognoistrez combien vous estes aimé de vostre Dame.

FIDELLE

Helas ces siennes²⁰² glacées demonstrations me tiennent en un tel espouventement, que je crain tousjours. Je prie Dieu m'oster de ceste [f. 33v°] si grande passion & faire que je la trouve autant amoureuse que ma servi[tu]de^d le merite.

NARCISSE

¹⁹⁷ Traduction de l'italien *Io voglio entrare in questo sacrofago* (soit *sarcofago*). « Charnier » peut être « employé dans un sens obscène pour désigner la nature de la femme », affirme L. de Landes en citant l'expression « je veux de la chair en mon charnier » des *Facétieuses Nuicts de Straparole* traduites par Larivey (*Glossaire érotique*, p. 67).

¹⁹⁸ Le *Dictionnaire de l'Académie française* (6^e éd.) rend compte de l'usage de « plustost » comme adverbe de temps.

¹⁹⁹ Voir note f. 6r°.

²⁰⁰ Adaptation de l'italien *& procurare di goder, come si deve*.

²⁰¹ « La règle de l'accord des participes passés conjugués avec *avoir* a été formulée par Marot », rappelle Gougenheim (*Grammaire*, p. 251-52), avant d'ajouter que, si l'accord est souvent fait, on trouve aussi l'absence d'accord et des accords en dehors de la règle. Voir *Les Esprits*, vol. I, note 3, p. 389.

²⁰² Voir note f. 6r°.

Allez Monsieur, allez allegrement, & ayez bonne esperance, car souvent l'opinion conduit les choses à leur fin, non qu'elle puisse alterer la verité, mais parce qu'elle regit & gouverne nostre entendement.

FIDELLE

Tout le corps me tremble. Vien t'en avec moy jusques là, car ta compagnie & tes propos me donnent grande consolation.

NARCISSE

Vous estes desormais proche de la maison, il n'est pas mauvais que je me retire.

FIDELLE

Caches toy icy derriere, jusques à ce que je sois entré, & puis tu t'en iras.

NARCISSE

Aussi feray-je.

Fidelle^e siffle, Victoire se presente à la fenestre, jette une lettre, puis se retire.

FIDELLE

Helas quelle nouveauté est ceste-cy?^f

[f. 34r^o] *Fidelle lit la lettre à la clarté de la lampe qui brusloit au cymetiere^{g203}, dont la teneur s'ensuit.*

Ma mauvaise fortune m'a fait arriver chose qui²⁰⁴ me seroit beaucoup meilleur n'avoir jamais esté née. Je suis marrie de ne vous pouvoir tenir promesse, mais beaucoup plus faschée que la commodité de vous veoir m'est ostée. Partant si m'aymez, ne venez jamais plus par deça, pource que seriez cause de ma ruine.

FIDELLE

Ha chetif que je suis, hélas comme soudainement ma crainte s'est convertie en desespoir. En fin je suis tombé au plus profond²⁰⁵ des miseres, de façon qu'autre remede ne me reste desormais que la mort.

NARCISSE

Monsieur que vous est-il arrivé, pourquoy vous plaignez vous?

[f. 34v^o] FIDELLE

Ly & tu verras le bon recueil & les faveurs que je reçoÿ de Victoire. Ha tres ingrat Amour!^h Est ce la recompense que tant de fois tu m'as offerte? Fortune, ô fortune! tuⁱ me fais ores cognoistre à mes despens, qu'entre les miserables, celuy se peut vrayement dire

²⁰³ *Che sta acesa nel sacrato del tempio*, lit-on dans les éditions italiennes de 1576, 1579 et 1589. Celle de 1606 censure en supprimant *nel sacrato del tempio*. Après avoir remarqué que, plus que « cimitero » ou « interno di una chiesa », le *sacrato* indique communément un lieu extérieur à l'église (devant la façade principale ou tout autour de l'édifice) autrefois considéré comme un endroit sacré où il était possible de trouver des sépultures, Caiazza montre qu'il est peu probable qu'il puisse désigner ici l'espace en face de l'église, certains éléments du texte indiquant notamment que la rue près de la maison de Vittoria est sans issue et qu'il n'y passe personne (III, 10). En outre, c'est dans le *sacrato* que se trouve le *sarcofago* dans lequel s'est glissé Onofrio (II, 2) et qui, plus tard, servira à Medusa pour jeter les chandelles (II, 3), avant de redevenir un lieu de cachette pour Onofrio et Fedele lorsqu'ils voudront épier Vittoria (II, 9). Le *sacrato* a donc ici la fonction scénique précise de « punto di osservazione dei personaggi » et représente un espace « esterno attiguo all'edificio sacro, in cui è posto un monumento sepolcrale, che si potrebbe trovare al centro della scenografia, tra le quattro case indicate nel Prologo ». Voir *Introduzione*, p. 353-54.

²⁰⁴ Comprendre « une chose telle qu'il me serait ». Voir *Prologue* du *Fidelle*, note f. 2r^o.

²⁰⁵ Voir note f. 13v^o.

heureux qui moins t'a esté amy, par^j ce que s'il advient que tu le prennes à desdain²⁰⁶, ne^k l'ayant pas enrichy, tu ne le peux apauvrir. A ceste cause iceluy ne pouvant penser à ce qu'il n'a jamais cogneu en sa vie, ny en sa mort, se peut dire heureux.

NARCISSE

Je suis tout estonné.

FIDELLE

Il n'est pas possible que ceste cy ne soit amoureuse de quelqu'autre, pource que si elle m'aymoit, elle ne me fuyroit pas & ne me tromperoit comme elle fait ordinairement par ses faulses demonstrations.

NARCISSE

Monsieur, ne vous laissez vaincre au desespoir, pour ce que je mettroy les mains au feu²⁰⁷, qu'elle vous est tres fidelle & vous aime de [f. 35r^o] tout son cœur. Voulez vous que tant de sermens qu'elle vous a faits de vous aimer, ayent esté faux? Et que tant de larmes qu'elle a^l respanduës pour^m vostre amour ayent esté feintes?

FIDELLE

Je croy encores pis, pource que je sçay fort bien que jusques aux larmes elles s'estudient à dissimuler²⁰⁸. Narcisse²⁰⁹ lesⁿ larmes és yeux d'une femme²¹⁰ cachent mille meschancetez, & les font par artifice tomber quand & comme il leur plaist. Voy donc maintenant si j'y doy adjouster foy.

NARCISSE

C'est le propre à²¹¹ ceux qui aiment, de tousjours douter, qui me fait penser que ce n'est grand miracle si vous arrestez & croyez encores au pire. Il me semble qu'avez tort de croire qu'une damoiselle^o de si bel esprit puisse commettre un acte des-honneste.

FIDELLE

Je ne sçay ce que j'en doy croire. Je sçay bien qu'il est force que ceste cy soit amoureuse de quelqu'un, [f. 35v^o] mais m'en vengeray ou je mourray en la peine²¹².

²⁰⁶ Huguët donne pour « prendre à desdaing » la définition de « dédaigner » (*Dictionnaire*).

²⁰⁷ Larivey renchérit sur les propos du valet italien, prêt à mettre *la mano nel fuoco*, et sur la locution proverbiale traditionnellement admise « j'en mettrais la main au feu », une des formes d'ordalie attestée par Méry, ce qui renforce l'aspect comique de cette scène (voir *Histoire générale des proverbes*, p. 173).

²⁰⁸ Le sens de ce verbe est identique à celui de l'italien *simulare*, à savoir « simuler, feindre » (Huguët, *Dictionnaire*).

²⁰⁹ Dans l'édition de Chevillot, ces deux dernières phrases de Fidelle forment une nouvelle réplique attribuée à Narcisse, comme l'atteste la présence de la lettre N. renvoyée à la ligne après « dissimuler ». L'édition de Viollet-Le-Duc les sépare en deux répliques dont le locuteur de la première est Narcisse, et celui de la deuxième, Fidelle. Or dans le texte italien, c'est bien Fedele qui déclare : *Io credo ancor peggio, perche sò molto bene che fino alle lagrime s'ingegnano à simulare. Narciso le lagrime ne gli occhi delle Donne tengono nascosto mille inganni, & con arte cadono là oue sono sospinte, hor guarda s'io debbo prestar lor fede*. La caractéristique typographique du retour à la ligne (pour *Narciso le lagrime...*) des éditions de 1576 et 1579 peut certes prêter à confusion (ce n'est en revanche pas le cas pour celles de 1589 et 1606), mais le sens du texte ôte le doute et notre intervention (voir variante) tient compte de ces éléments. Larivey aurait-il été influencé par l'agencement typographique du texte de l'édition italienne de 1576 ou de 1579 ? Il semble plus probable que le compositeur ait été induit en erreur par le prénom de Narcisse, certainement écrit en entier et à la ligne dans le tapuscrit (conformément aux éditions italiennes de 1576 et 1579), et l'ait pris comme l'indication d'un changement de locuteur.

²¹⁰ Adaptation de l'italien *delle Donne*.

²¹¹ Comprendre « c'est le propre de ».

NARCISSE

Vous pourrez vous tromper. Partant ne courez à la vengeance, qu'auparavant ne cognoissiez l'ennemy.

FIDELLE

Je m'en esclaireiray bien tost, demeure icy, caches toy, espie bien. Si tu verras^p entrer ou sortir quelqu'un de la maison de Victoire, va apres, tasche à le cognoistre, & s'il parle pren garde à entendre ce qu'il dit, & n'y^q faux pas.

NARCISSE

Laissez m'en le soin, je me veux cacher cy derriere.

M. Josse hausse la teste pour sortir du charnier ou monument²¹³, & voyant Narcisse aller celle²¹⁴ part, se retire & dit:^f

M. JOSSE

Dieu perde tous ceux qui passent par icy²¹⁵.

[f. 36r^o] ACTE II.

SCENE III.

Meduse. Victoire. Beatrice. Narcisse.

Elles sortent toutes trois de la maison, vestuës en accoustremens de servantes, portans des chandelles allumées. Et Narcisse estant à quartier, void & oyt tout, & parle à^{a216} soy-mesme.

BEATRICE

S'en²¹⁷ puissent-ils aller à la male heure²¹⁸. Or il n'y a^b plus personne, on ne void ame vivante.

MEDUSE

Ceste premiere heure de la nuict est fort propre à contraindre les esprits.

VICTOIRE

Allons donc.

²¹² La locution « j'en mourray à la peine » signifie « je feray tous mes efforts afin de me vanger, ou pour obtenir ce que je desire », renseigne Oudin (*Curiositez françoises*, p. 362). D'après R. Estienne, elle tire son origine du latin *vitam relinquam potius quam illas deseram* (*Dictionnaire françois latin*, p. 320).

²¹³ La pièce italienne ne mentionne que le *monumento*.

²¹⁴ Voir note f. 9v^o.

²¹⁵ Simplification de l'italien *I Dei vi perdano, quanti passate per questa via*. Notons que Larivey remplace l'imprécation païenne d'Onofrio, résolument polythéiste, par un appel aux foudres du Dieu biblique.

²¹⁶ Voir note f. 13r^o.

²¹⁷ Voir *Le Laquais*, vol. I, note 2, p. 161.

²¹⁸ Autre graphie de « malheure ». « Les locutions *envoyer à la malheure, aller à la malheure*, employées jusqu'au commencement du XVII^e s. répondent aux locutions actuelles *envoyer, aller au diable* », affirme Godefroy qui, dans son *Dictionnaire*, donne également pour « A la mauvaise heure, à la male heure », la définition de « malheureusement ». Si cette dernière phrase adverbiale a vieilli, « on dit encore, *À la bonne heure*, pour dire, Heureusement », tandis qu'« *À la maleheure*, s'emploie substantivement dans le vieux proverbe, *Va-t-en à la maleheure*, comme pour dire, Vas-t-en maudit, vas chercher ta potence. Il est populaire », ajoute le *Dictionnaire de l'Académie française* (5^e éd.).

NARCISSE

Quel diable²¹⁹ sont ces femmes, que vont-elles faire avec ces chandelles allumées? O quel rang de vaches!^{e220}

[f. 36v°] BEATRICE

Madame prenez bien garde à vous, car si quelqu'un nous voyoit, il nous pourroit ruiner.

VICTOIRE

Il croiroit que nous fussions²²¹ de ces devotes, & qu'allons faire quelques prieres.

MEDUSE

Allons au cymetiere^{d222}, & n'ayez point de doute, car nous feindrons dire nos patenostres²²³.

NARCISSE

Au cymetiere^{e?} par le corps de ma barbe²²⁴ ce sont des sorcieres.

VICTOIRE

Dame Meduse vous estes ma vie.

NARCISSE

Le chancre vous vienne²²⁵ ribaudes, asnesses de bastonnades!^{f226}

BEATRICE

Dame Meduse despechez vous, il ne faut pas perdre temps²²⁷.

MEDUSE

Ayez patience si tu veux.

NARCISSE

Et qui est ce miserable, qu'elles veulent tourmenter? Si Amour fait faire de ces traits, je incague²²⁸ tous les amoureux qui se puissent trouver.

²¹⁹ *Che diavolo sono queste Femine*, lit-on en italien.

²²⁰ *O che cricca di Vacche*, s'exclame Narciso dans le *Fedele*. Cette injure triviale à connotation dépréciative se rencontre chez l'Arétin (*La Cortigiana*, V, 15). Elle s'adresse à des femmes aux mœurs immorales et licencieuses (voir Caiazza, *Introduzione*, p. 353). Narcisse l'emploiera encore en s'adressant à Blaisine (III, 6).

²²¹ Voir note f. 13v°.

²²² Dans la pièce de Pasqualigo, la conjuration a lieu *in sacrato*. Voir f. 34r°.

²²³ « Se dit [...] de toutes sortes de prières » (Furetière, *Dictionnaire*).

²²⁴ Les dictionnaires de locutions proverbiales consultés ne renseignent pas sur cette expression que Larivey traduit littéralement de l'italien *Al corpo della barba mia*. D'après le *Dictionnaire* d'Huguet, qui cite un passage des *Jaloux* (V, 6), « par le corps » est le début d'un juron pouvant s'achever par « bieu » ou « saint Jambon ». Ce type de formulation évite ainsi le blasphème, sévèrement réprimé par la législation royale de l'époque de Larivey. Les ordonnances de Charles IX, Henri III, Henri IV, Louis XIII et Louis XIV ont été particulièrement dures à ce sujet. Pour plus de détails, voir É. Belmas, « La montée des blasphèmes à l'âge moderne du Moyen Âge au XVII^e siècle », dans *Injures et blasphèmes*, p. 15.

²²⁵ « Te vienne le chancre » est une sorte de malédiction (Huguet, *Dictionnaire*) qui revient souvent dans le théâtre de Larivey. « Chancre » désigne un petit « ulcère qui a de la tendance à s'étendre et à ronger les parties environnantes ». Il a également le sens figuré de « vice, fléau, plaie qui ruine, qui détruit » (Littré, *Dictionnaire*).

²²⁶ Larivey supprime la fin de la réplique, très vulgaire, du Narciso italien qui déclare : *ti pare che siano in frega* ?

²²⁷ La construction sans article partitif est attestée par R. Estienne qui, à l'entrée « temps » de son *Dictionnaire françois latin*, donne pour la locution « perdre temps » la traduction latine *ludere operam*.

²²⁸ Italianisme pour *incaco* (du verbe *incacare*). Trouvant sa place dans la littérature française du XVI^e siècle (J. Grévin, *Les Esbahis*, III, 3, p. 165 ; J. de la Taille, *Le Courtisan retiré* ; Rabelais, *Quart Livre* ; nombreuses attestations dans la traduction de Folengo), le verbe familier « incaguer » a le sens de « souiller d'ordure » et signifie, au sens figuré, « traiter avec mépris », renseigne Huguet en citant ce passage de Larivey (*Dictionnaire*).

MEDUSE

Ceste eau & ceste huille²²⁹, sont conjurez au nom des esprits qui sont escrits sur la figure²³⁰, reste d'y [f. 37r°] mettre le nom de vostre amoureux, & puis le contraindre & le conjurer. Comme a-il nom?

VICTOIRE

Fortuné.

NARCISSE

O vert & bleu²³¹, cestuy est le rival de mon maistre, & ceste là est sa chere Victoire!⁸ Je la cognois. Que maudites soyez vous!^h

MEDUSE

Vostre nom est escrit en la poitrine, & le sien au front. Regardez.

VICTOIRE

Je voy bien, poursuivez.

MEDUSE

Or je veux commencer la conjuration.

BEATRICE

Despesciez vous, à la bonne heure.

MEDUSE

Je te conjure & adjure, image de cire, par le fecond ventre de Venus, qui a enfanté Cupidon dieuⁱ d'Amour²³², que tu sois efficace au nom de Fortuné. Je te conjure Fortuné par tous tes membres, teste, yeux, nez, bouche, oreilles, mains, pieds, poitrine, cœur, foye, poulmon, ratelle, roignons, veines, boyaux, nerfs, entrailles, os, moüel- [f. 37v°] les, & tout ce qui est en toy, qu'à ceste heure & soudainement tu t'enflames en l'amour de Victoire de telle sorte, que sans elle, tu ne puisses jamais prendre repos, ny veillant, ny dormant, ny mangeant, ny beuvant, ny autre chose faisant. Et que jamais sa memoire ne sorte hors de ton entendement ny de ton cœur, mais soit tousjours de toy désirée sur toute autre Dame.

²²⁹ Les symboles et pratiques propres au christianisme évoqués ici subissent une désacralisation emblématique de l'art de la sorcière qui mélange sacré et profane (cette scène en donne plusieurs exemples). Dans le *Nouveau Testament*, le baptême d'eau est pratiqué au nom de Jésus Christ (Actes, X, 47-48), et les malades peuvent être oints d'huile au nom du Seigneur en vue de la guérison (Épître de Jacques, V, 14).

²³⁰ Il s'agit de la « figure de cire vierge fabriquée au nom du commun » que Meduse a montrée précédemment à Victoire (I, 8). Cette réplique diffère quelque peu de celle du *Fedele* : *Quest'acqua, & quest'oglio è congiurato, i nomi delli spiriti sono scritti sopra la figura, resta scriver il nome del vostro innamorato, & poi costringerla, & congiurarla. che nome è il suo ?*

²³¹ Exclamation courante au XVI^e siècle qui revient souvent dans les pièces de Larivey. Voir *La Vefve*, vol. I, note 1, p. 254. On la retrouve aussi dans *Les Escolliers* (V, 5). Ici, elle remplace l'expression italienne *Oh, potta della nostra !* Le terme *potta*, synonyme de « vulve », a inspiré à l'Arétin des vers bien grivois dans ses *Sonetti lussuriosi*.

²³² La sorcière de Pasqualigo fait-elle réellement allusion à Cupidon lorsqu'elle déclare : *per lo fecondo ventre di Venere, laquale partorì il nostro Signore Amore ?* Il est en effet possible de voir derrière ces paroles une allusion blasphématoire qui ferait de Vénus la génitrice du dieu d'Amour des chrétiens. Sa fécondité soulignée ici s'oppose en outre à la chasteté de la Vierge Marie (dans la tradition catholique). Quoiqu'il en soit, elle le reconnaît comme son seigneur, contrairement à la Meduse de Larivey qui, dans cette adaptation de l'italien, ôte toute ambiguïté en évitant de mêler le sacré au profane. Pour un autre exemple illustrant le renversement des pratiques et des formules sacrées de cette scène, voir note f. 36v°.

Et tout ainsi comme ceste image s'eschauffe à la clarté de ces chandelles, ainsi ton cœur²³³ s'eschauffe à la clarté de ses beaux yeux. Tellement²³⁴ que tu n'ayes jamais repos jusques à ce que tu te joignes à elle & faces sa volonté²³⁵. Amen. *Fiat, fiat, fiat*²³⁶.

NARCISSE

J'ay clairement le tout entendu. O mon pauvre maistre, ô meschante femme digne du feu! travaille^k toy²³⁷ Fidelle, aime, sert, despend, met ta vie en danger pour luy complaire, & tu gaigneras sa grace, ouy, ouy, autant que tou tou²³⁸. Que le feu descende du ciel²³⁹, & brusle toutes [f. 38r^o] telles femmes qui sont au monde!^m

VICTOIRE

Vous avez achevé, & ne vient pas pourtant, que voulez vous dire?

MEDUSE

Je n'ay encores fait, prenez garde si le verrez venir²⁴⁰.

NARCISSE

O perfide, ingrante, ribaude, assassine, vilaine, meschante traistresse & enragée! Siⁿ ce n'estoit que je reserve ceste vengeance à mon maistre je voudroy dès maintenant t'esventrer de mes mains²⁴¹.

MEDUSE

Je te oing de l'huile²⁴² d'une lumiere vierge, qui est²⁴³ efficace au nom de Fortuné, &^o par ainsi je te signe & marque en son nom, au nom de Venus, d'Amour & de ses flesches. Amen²⁴⁴.

²³³ Larivey renonce à traduire la référence à l'âme de la réplique de Medusa (soit *anima*, que l'on retrouve de nombreuses fois dans la pièce et que Larivey traduit souvent par « esprit »). Alors que chez Pasqualigo Medusa veut que l'image de Vittoria soit gravée dans le cœur, l'âme et l'entendement de Fortunato (*et ch'ella non si parta mai dalla tua mente, ne dal tuo cuore [...] cosi si scaldi il tuo cuore, & la tua anima*), la sorcière de Larivey ne garde que la dichotomie cœur/entendement. La traduction de Larivey laisse-t-elle à supposer que, pour lui, l'âme ne peut être le siège du sentiment amoureux ?

²³⁴ Voir note f. 7v^o.

²³⁵ « Joindre (se) » et « Faire sa volonté » figurent parmi la liste d'expressions enregistrées par L. de Landes exprimant la perpétration de l'acte vénérien (*Glossaire érotique*, p. 155). Voir aussi note f. 28v^o.

²³⁶ « Ainsi soit-il ». Ces dernières paroles renvoient au christianisme. *Fiat*, que l'on rencontre dans la Vulgate, signifie « Amen ». Voir notes f. 36v^o et f. 37r^o. Caiazza note le caractère vraisemblable de cette invocation, très proche de la formule magique tirée d'un manuscrit conservé à l'Archivio di Stato de Venise et transcrit par M. Milani (« Il caso di Emilia Catena », dans *Museum Patavinum* (p. 85, n. 24) (voir *Introduzione*, p. 356).

²³⁷ Pour « se travailler », voir *Prologue* du *Fidelle*, note f. 2r^o.

²³⁸ Rajoutée par Larivey, l'expression ironique « tou tou (autant que) » est employée pour « pas du tout » (Huguet, *Dictionnaire*).

²³⁹ Dans l'*Ancien Testament*, le feu est l'instrument de la colère et du jugement de Dieu sur Sodome et Gomorrhe (voir Genèse, XIX, 24).

²⁴⁰ La réplique de Meduse se veut plus menaçante que celle du texte italien (*vedrete bene s'io lo farò venire*).

²⁴¹ Larivey pousse le trait, et les paroles de Narcisse ont plus de force que celles du Narciso de Pasqualigo (*hor ora vorrei svenarti con questa mano*).

²⁴² Voir note f. 36v^o.

²⁴³ Il faut bien comprendre que Meduse est ici en train de verser de l'huile sur la figure de cire mentionnée plus haut. Tandis que Pasqualigo emploie un subjonctif, qui semble être une exhortation (*io t'ungo con l'oglio di Lucerna vergine, che sii efficace nel nome di Fortunio*), la Meduse de Larivey s'exprime de manière assurée par un présent de l'indicatif.

²⁴⁴ Le signe de croix sur lequel s'achève cette onction n'est pas fait au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit, comme lors des onctions chrétiennes, mais au nom d'une trinité typique des invocations démoniaques de l'époque qui ici est de nature mythologique. Voir notes f. 36v^o, f. 37r^o et 37v^o.

VICTOIRE

Est ce fait?

MEDUSE

Non Madame, attendez un peu, il la faut eschauffer, la picquer, & contraindre les esprits escrits au dessus, & puis ce sera fait.

NARCISSE

Hé qu'il ne t'ennuye pas d'attendre mulle Espagnolle²⁴⁵. Que le diable te puisse oster la rage avec une fourche à fumier!^{p246}

[f. 38v°] VICTOIRE

Despeschez vous je vous prie.

MEDUSE

Je vous conjure ô Demons²⁴⁷, qui estes escrits sur ceste image. A sçavoir, Nettabor, Tentator, Vigilator, Somniator, Astarot²⁴⁸, Berligue, Buffon, Amachon, Suchon, Sustain, Asmodeus²⁴⁹.

²⁴⁵ Traduction littérale de l'italien *Dhe non t'incresca aspettare Mula spagnola* qui, par cette insulte, rappelle que l'Espagne est encore un sujet de raillerie. Comme l'écrivent Baumgartner, Fiorato et Redondo dans l'introduction à *Problèmes interculturels en Europe XV^e- XVII^e siècles* (p. 7), « la fluctuation des moments historiques et des contextes culturels précis provoque des acceptations mais aussi des rejets des normes liées à la puissance dominante, l'Espagne en l'occurrence [...]. Le modèle espagnol (honneur, vaillance, titres, luxe, appareil), d'abord suivi, est ensuite objet de moquerie, de dérision et de satire lorsque la présence hispanique devient par trop pesante ». Voir *La Vefve*, vol. I, note 4, p. 314. Dans *Les Neapolitaines* de Fr. d'Amboise, l'Espagne est moquée à travers le personnage de Dieghos.

²⁴⁶ Traduction littérale du texte italien correspondant : *che'l Diavolo ti cavi la rabbia con una forca da fieno*.

²⁴⁷ L'italien dit : *Io scongiuro, & abgiuro voi Demoni*.

²⁴⁸ Nous avons déjà rappelé (*Le Morfondu*, vol. II, note f. 220r°) qu'Astaroth est un nom très ancien de diable que l'on retrouve aussi dans la Bible. Au XVI^e siècle, il est cité dans de nombreux *Grimoires*.

²⁴⁹ Les noms des esprits de la pièce italienne sont, à peu de chose près, les mêmes : seule la graphie de certains change. *Temptator* devient « Tentator », *Berliche* devient « Berligue », *Amacon* devient « Amachon », *Sucon* devient « Suchon », *Sustaim* devient « Sustain ». Leurs consonances rappellent celles de noms français. Notons le caractère hétéroclite de cette énumération que l'on peut découper en deux, avec d'une part un groupe de quatre noms se distinguant par leur suffixe en *-or* et se rapprochant des démons des quatre points cardinaux que l'on peut rencontrer dans la liste du *Livre des esperitz* et de la *Pseudomonarchia* de J. Wier, ou « lors d'une conjuration visant à provoquer l'amour, dans le livre I, chapitre 6 de la fameuse *Clavicula Salomonis* » (voir J. P. Boudet, « Les who's who démonologiques de la Renaissance et leurs ancêtres médiévaux ») ; et d'autre part, un deuxième groupe de sept noms - qui ne figurent pas dans ces listes mais dont les sonorités les en rapproche - encadrés par les démons Astarot et Asmodeus que l'on trouve dans ces ouvrages. Dans la première série, Nettabor est formé de *net*, qui signifie « pur, innocent, à qui la conscience ne reproche rien », et de *abor*, qui renvoie à « abhorrer » (« Prononcez *aboré*, ce mot signifie détester, avoir en horreur », note P. Richelet dans son *Dictionnaire*). En latin, Tentator désigne le séducteur et Somniator le rêveur (soit celui qui dort). Vigilator est l'impératif futur (2^e et 3^e pers. du sing.) du latin *vigilare* qui signifie « être vigilant, veiller ». Ces quatre noms renvoient à deux épisodes du *Nouveau Testament* évoqués durant la vigile pascale : la parabole des dix vierges (Matthieu, XXV, 1-13) et, dans le cycle de la Passion, au moment où Jésus, dans le jardin de Gethsémani, dit aux disciples qu'il trouva endormis : « réveillez-vous et priez, pour ne pas être mis à l'épreuve. L'esprit est prompt et la chair est faible » (Matthieu, XXVI, 41). Dans le second groupe, « Asmodeus [Asmodé], c'est à dire, l'esprit, ou le Dieu d'aveuglement, destructeur, dissipateur, abondance de forfaits, abondant en péché, ou mesurant le feu : en Tobie troisième chapitre » (voir *L'imposture des diables* de J. Wier, livre I, p. 42) est un chérubin avant sa révolte contre Dieu. Il préside au péché de luxure et serait le serpent qui séduisit Ève. Voir chap. 6 du *Traité de l'Enfer* de Sainte Françoise Romaine (1384-1440). La francisation de Larivey de la dernière série de noms, fruit de l'imagination fantaisiste de la sorcière, renforce l'aspect comique et vraisemblable de cette liste. D'autant que Berligue fait songer à « berlingue » qui, en argot, a désigné le membre viril puis le clitoris (A. Rey, *Dictionnaire*). En grec, *Amakon* signifie « invincible, insurmontable ».

NARCISSE

Ho, qui²⁵⁰ vous puisse porter en un precipice!^{q251}

MEDUSE

Je vous conjure ministres de Sathan, par l'espouventable vertu d'Amour, par la tres-grande puissance de Venus, par l'arc, par les traits, par le bandeau, & par les ailes de son enfant²⁵², par les allegresses & par les douleurs, par les haines & par les amitez, par^r les larmes & par les souspirs, par^s les ris²⁵³ & par les desirs des femmes amoureuses, qu'alliez tout à ceste heure²⁵⁴ trouver Fortuné, & que ne cessiez de le contraindre & tourmenter jusques à ce qu'il vienne icy. Faictes luy un lict de douleurs²⁵⁵, & un chevet d'espines²⁵⁶, de sorte qu'il ne prenne jamais repos, jusques à ce [f. 39r°] qu'il ait fait la volonté²⁵⁷ de Victoire. Amen.

VICTOIRE

Avez vous fait?

MEDUSE

Il ne faut plus que picquer l'esguille à l'endroit du cœur, car tant plus elle entrera avant, tant plus luy fera sentir de passion. Voulez vous que je la picque bien avant?^t

VICTOIRE

Tant qu'il vous semblera estre assez.

BEATRICE

Tant qu'il en creve²⁵⁸.

MEDUSE

Si je traverse le cœur je le tueray²⁵⁹.

VICTOIRE

²⁵⁰ Voir *Prologue* du *Fidelle*, note f. 2r°.

²⁵¹ Chez Larivey, cette réplique laisse sous-entendre que Narcisse songe au diable. Dans le texte italien, Narciso fait référence aux démons invoqués par Meduse à travers l'exhortation *O vi possano portar in precipitio*. Ce passage illustre le renversement du pouvoir sur les forces démoniaques dont Jésus triomphe dans le christianisme : ici, ce n'est plus Jésus qui chasse les démons d'un homme qui, par le biais des pourceaux, finissent dans un précipice, mais c'est au diable que Narcisse fait appel pour châtier ces femmes qui pratiquent la magie (voir *Nouveau Testament*, Marc, V, 1-13). Voir aussi II, 3, notes f. 36v°, f. 37r°, 37v° et 38r°.

²⁵² Ajout de Larivey. L'italien écrit simplement *per l'ali*.

²⁵³ *Per lo riso*, lit-on simplement dans le texte italien.

²⁵⁴ « A cette heure, tout à cette heure » a le sens de « tout à l'heure, il n'y a qu'un instant, ou bientôt, selon qu'il s'agit du passé ou du futur », renseigne Godefroy qui, dans son *Dictionnaire*, cite deux exemples tirés du théâtre de Larivey (*Les Esprits*, V, 2 et *Les Escolliers*, V, 3).

²⁵⁵ Adaptation de l'italien *fategli letto d'ortiche, & guancial di spine*. Il est possible que Larivey ait renoncé à conserver le lit d'orties de son modèle en raison d'un épisode tout champenois qui devait encore résonner dans les mémoires de certains. En effet, Sainte Asceline (1121-1195), nièce de Saint Bernard et abbesse de Boulancourt en Champagne, « se jeta toute nue dans des orties piquantes pour se mortifier & dissiper ces pensées » (J. Ch. Courtalon-Delaistre, *Topographie historique de la ville et du diocèse de Troyes*, livre III, p. 66).

²⁵⁶ L'image du chevet d'épines se retrouve dans le poème intitulé « La prière du soir » d'Agrippa d'Aubigné (voir « Poésies religieuses et vers mesurés », dans *Œuvres complètes*, t. 3, p. 300)

²⁵⁷ Voir note f. 37v°.

²⁵⁸ Dans la pièce de Pasqualigo, cette réplique est de Narciso et précède celle de Vittoria (*Tanto che vi paia, che stia bene*).

²⁵⁹ Larivey supprime la réplique *Spingetelo tutto* que la Beatrice de Pasqualigo dit juste avant et répète plus bas. « Prenez garde de l'enfoncer trop avant parce que fous feriez mourir la patiente », déclare Scaramuré dans la version française et manuscrite du *Candelaio* de G. Bruno. Voir note f. 31v°.

Retirez-la.

BEATRICE

Mettez la toute dedans.

MEDUSE

S'il n'a quelque grand empeschement, comme il pourra avoir, il viendra veritablement, mettons luy le feu aux pieds, & reschauffons les os de ces morts qui sont icy enterrez. Jettez les chandelles en ce monument.

VICTOIRE

Pensez vous qu'il me viendra trouver?

MEDUSE

Ouy, je le croy, il est vray qu'il faut que.

[f. 39v^o] *Cependant M. Josse sort du charnier*²⁶⁰ *avec les chandelles au poing, & en criant espouvente les femmes & Narcisse, parquoy tous s'enfuyent appellant Dieu à leur ayde.*

ACTE II.

SCENE III.

M. Josse seul.

Comme on dit en un commun proverbe, j'ay^a passé sur la pointe d'une esguille²⁶¹, pour autant que les figures horribles que j'ay veu se promener à l'entour de ces os, m'ont touché d'une telle frayeur que je me pensois estre accablé d'une centaine de mauvais esprits. A la verité, ce reste des chandelles des morts, que j'ay recueillies pour^b servir à mes nocturnes estudes, se pouvoit aisément allumer, pour à la semblance d'un Hercule me brusler en holocauste²⁶². Or maintenant, je cognois [f. 40r^o] estre vray ce que dit nostre Nason. *Littore quot conchæ, tot sunt in amore dolores*²⁶³. Et puis fiez vous en ces femmes, elles ont la rage à dos²⁶⁴, la tromperie d'un costé, & la haine de l'autre, la^c faulseté en la partie interieure, & le diable en l'exterieure, l'amour leur est comme une flamme entre deux vents

²⁶⁰ Traduction de l'italien *monumento*.

²⁶¹ Les dictionnaires de la langue du XVI^e siècle consultés ne renseignent pas sur cette locution proverbiale traduite littéralement de l'italien *io sono passato sopra la cuspide d'un ago*. Il est possible que Pasqualigo se soit inspiré du proverbe latin *Res sita est in cuspide ferri*, note Caiazza (*Introduzione*, p. 359). Bien que le proverbe français « ils font des querelles sur la pointe d'une aiguille », employé pour signifier « pour peu de sujet », semble s'en rapprocher le plus (Oudin, *Curiositez françoises*), la nature extraordinaire et le peu de vraisemblance des événements que le pédant vient juste de vivre fait davantage penser à l'épisode bien connu des musulmans de la traversée du pont Sirât, pont plus étroit qu'un cheveu et plus affilé que le tranchant d'une épée, construit au dessus de la Géhenne et menant au Paradis.

²⁶² Dans *Les Trachiniennes*, Sophocle relate cet épisode de la mort du héros qui, après avoir été victime de la tunique empoisonnée que lui envoie Déjanire, décide de se faire incinérer sur le mont sacré de l'Æta afin de mettre un terme à ses souffrances. Cette fin tragique est la même chez Sénèque (*Hercules Œtaeus*).

²⁶³ « Il y a autant de coquillages sur la plage qu'il y a de peines en l'amour ». Citation précise d'Ovide (*L'Art d'aimer*, II, I, v. 515).

²⁶⁴ Cette traduction de l'expression italienne *rabbia canina adosso*, qui fait référence à la rage, maladie des chiens, fait songer fortement à l'italianisme « le diable à dos ». Voir note f. 10v^o. On peut ainsi la rapprocher de la locution « avoir la rage au cul » qui, d'après L. de Landes, est une « expression grossière employée dans un sens obscène pour exprimer un violent désir de faire l'acte vénérien » (*Glossaire érotique*, p. 26).

contraires, elle vacille, ores inclinant deça, & ores delà. Elles ont leur foy plus fragile que le verre, en leurs promesses sont instables, en leurs pensers²⁶⁵ plus legeres que la plume voltigeante en l'air, & en fin plus mobiles que l'onde flottante en plaine mer, & ne sont en aucune chose constantes, sinon en leur inconstance²⁶⁶. Toutesfois je louë Dieu, qui ne m'a jamais laissé encourir aucun mal qu'il n'ait au moins esté meslé avec quelque petite miette & tantinet de bien. C'est pourquoy en ce mien²⁶⁷ tant grand danger, je cognoy mon salut y estre beaucoup engagé, & si ceste affaire [f. 40v^o] ne me succede²⁶⁸, je crain y estre plongé en la plus creuse²⁶⁹. Je n'eusse²⁷⁰ pas apprins que Victoire est devenuë folle pour l'amour de Fortuné, & ne l'ayant sçeu, quelque autre eust prins ma place, & entré *in*^d *gaudium meum*²⁷¹, & eusse tousjours esté bruslé d'une esperance vaine, mais *effugi malum & inveni bonum*²⁷². J'ay trouvé un moyen par lequel finement je viendray au bout de mon intention. Je descouvriray à Fidelle qu'elle est amoureuse de Fortuné, afin qu'iceluy cognoissant qu'elle l'a quitté pour en aimer un autre, il la laisse. Apres j'advertiray Fortuné qu'elle fait faire des sorcelleries & enchantemens pour l'attirer à son amour²⁷³, afin que iceluy craignant de devenir froid & maleficié²⁷⁴, ne soit par elle attrapé, comme une soury prinse à l'amorce²⁷⁵. Par ainsi, *mei proci exclusi*²⁷⁶, j'obtiendray la chose aimée. O quel commentaire²⁷⁷, ô quelle^e imposture²⁷⁸, ô quelle belle [f. 41r^o] rencontre!^{f279} Je veux puis

²⁶⁵ Voir note f. 15r^o.

²⁶⁶ Pour une analyse plus détaillée de cette succession d'images sur le thème de l'inconstance traditionnellement attribuée aux femmes et le rappel des sources (Ovide, Catulle ou Boccace) qui ont vraisemblablement inspiré Pasqualigo dans cet extrait que Larivey reproduit fidèlement, voir Caiazza, *Introduzione*, p. 360.

²⁶⁷ Voir note f. 6r^o.

²⁶⁸ « Succeder » a ici le sens d'« Arriver à un bon résultat, réussir » (Huguet, *Dictionnaire*).

²⁶⁹ Adaptation de l'italien *Ma ringratiati siano gli Dei, che non mai lasciano occorrere qualche male, ch'almeno con una micula, con un tantillo di bene non sia permixto, perche da questo mio tanto pericolo, conosco ch'emersa è la mia salute, la quale se cio non mi succedeva, si stava nel fondo demersa*. Larivey remplace l'invocation aux dieux païens du pédant italien par l'invocation au Dieu des chrétiens. S'il brise complètement l'enchaînement syntaxique et sémantique de l'ensemble de ce passage, qui semble s'articuler plus heureusement dans le texte italien, renonce au jeu de mot italien *emersa/demersa* et traduit l'imparfait *succedeva* par un présent, notre auteur ajoute un effet de suspens (l'exultation finale dépend de la bonne réussite de l'entreprise imaginée par le pédant) et une dimension morale absente ou du moins discutable dans le passage correspondant de Pasqualigo, le salut (traduction de l'italien *salute*) de Josse étant, contrairement à celui d'Onofrio, encore incertain.

²⁷⁰ Voir note f. 13v^o.

²⁷¹ « Dans ma joie ».

²⁷² « J'ai fui les malheurs, j'ai trouvé le bonheur ». Cette expression latine figure dans les *Adages* d'Érasme (III, I, 2).

²⁷³ L'ajout de Larivey « pour l'attirer à son amour » rend le texte plus précis que celui de son modèle.

²⁷⁴ Allusion à l'impuissance sexuelle qui peut être « déclenchée par un *maleficium* ». Voir J.-P. Boudet, *Entre science et nigromance*, p. 244-45.

²⁷⁵ Simplification de l'italien & *aviserò Fortunio ch'ella fà fare incantationi, accioche egli temendo di non venir frigido, ò maleficiato per lei, fugga, come topo incauto da fele, malitoso*.

²⁷⁶ « Mes prétendants repoussés ».

²⁷⁷ Du latin *commentum* signifiant « chose imaginée, plan, projet ».

²⁷⁸ Traduction littérale de l'italien *ò che comento, ò ch'impostura, ò che bel trovato*.

²⁷⁹ Traduction de l'italien *trovato*, le substantif « rencontre » peut avoir le sens d'« occasion » ou « conjoncture » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 5^e éd.).

que la servante²⁸⁰ s'en est fuyée, & que mon dessein n'est réussi en vain²⁸¹, leur aller signifier ceste fraude & ceste sorcellerie²⁸².

ACTE II.

SCENE V.

Beatrice. Victoire.

VICTOIRE

Nous sommes esgarées, & avons perdu nostre droit chemin²⁸³, regarde quelle force ont les enchantemens. En fin les morts sont ressuscitez²⁸⁴.

BEATRICE

Vous ne m'y tiendrez plus. J'ay pensé devenir folle²⁸⁵.

VICTOIRE

La chose estoit aisée au respect de la pœur, il failloit continuer & ne s'enfuir, car à ce qu'autrefois j'ay ouy dire, les esprits ne nous peuvent offenser.

BEATRICE

C'est un ouy dire²⁸⁶, que devons nous faire, si la sorciere s'en est fuyée la premiere²⁸⁷?

[f. 41v°] VICTOIRE

Tu dis vray, je croy que d'une course elle a^a gagné sa maison sans regarder derriere elle²⁸⁸.

BEATRICE

Cela ne se pouvoit faire autrement.

VICTOIRE

Va, & pren garde de retrouver le seigneur Fortuné, & puis que le charme n'a eu lieu, mets toute peine s'il est possible de l'amener icy²⁸⁹, va droit à la place, car tu l'y pourras trouver

²⁸⁰ Dans le texte italien, le substantif est en latin (*famula*).

²⁸¹ L'Onofrio du *Fedele* déclare au contraire : *il mio disegno è riuscito vano*. Pasqualigo fait allusion au dessein non abouti du pédant évoqué en II, 1. Par cette modification, Larivey semble en revanche insister davantage sur les nouvelles perspectives qui s'offrent à lui et relance le suspens.

²⁸² Adaptation de l'italien *voglio [...] andar a significar loro queste fraudi, & queste malitie*. Larivey traduit les termes latins *fraudi e malitie* des éditions de 1576, 1579 et 1601 du *Fedele*. L'édition de 1589 écrit *fraudi e malie*.

²⁸³ *Noi avevamo fallita la strada*, dit plus simplement le texte du *Fedele*. La connotation religieuse est beaucoup plus forte chez Larivey, dont la traduction, périphrase pour le mot hébreu פָּטָח (« manquer la cible, pécher »), renvoie à l'image biblique de la brebis égarée (*Nouveau Testament*, Luc, XV, 4-7).

²⁸⁴ Rversement quant à la faculté de ressusciter les défunts propre à Jésus dans le *Nouveau Testament*. Le pouvoir de sortir les morts de leur tombeau par des conjurations est également celui de la Denise de Ronsard (*Contre Denise sorcière*, Ode XVI, v. 49-54) et la de vieille sorcière et maquerelle de Du Bellay (« Contre une vieille », dans *Divers Jeux rustiques*, XXXIV, v. 88-90). Comment ne pas songer aux tombeaux qui s'ouvrent et aux corps des ressuscités qui en sortent lorsque Jésus expire sur la croix ? (Matthieu, XXVII, 51). Pour un autre exemple de renversement, voir note f. 38v°.

²⁸⁵ *Indemoniata* en italien.

²⁸⁶ *Parole*, dit simplement la Beatrice italienne. Cette traduction fait écho à la réplique de Victoire qui précède.

²⁸⁷ « La première » est un ajout de notre auteur.

²⁸⁸ « Sans regarder derrière elle » est un ajout de Larivey qui, par cette traduction, insiste davantage sur l'aspect comique de la peur de Meduse.

pource qu'il a^b accoustumé de s'y promener²⁹⁰ avec ses compagnons jusques sur les quatre ou cinq heures du soir.

BEATRICE

Je le feray. A la verité l'amour des femmes est du tout different de celuy des hommes, pource que icelles apres avoir mordu en l'ameçon, s'allument d'un double feu, & les hommes ayant prins du julep^{c291} demeurent sans soif, & sont raffraichis. Bien est vray ce qu'on dit que Amour assure les esprits timides, par ce que en un autre temps ma maistresse n'eust eu la hardiesse faire ce qu'elle a fait maintenant, entre- [f. 42r°] prenant jusques à faire des charmes sur les sepulchres des morts.

VICTOIRE

Beatrice que frenetique tu là? Ta pœur ne s'est elle encores passée? De grace fay ce que je t'ay dit.

BEATRICE

J'y vas.

VICTOIRE

O bonne fortune, voicy mon seigneur qui vient, je ne veux pas r'appeller Beatrice, afin qu'elle ne m'empesche de parler à²⁹² luy.

ACTE II.

SCENE VI.

Victoire. Fortuné. Blaisine.

VICTOIRE

Est il possible, cruel^a, que preniez si grand plaisir en ma peine, que ne pensez jamais qu'à trouver nouveaux moyens de me tourmenter? Que vous ay je fait pour me boureller²⁹³ en ceste façon?

FORTUNE

Vous sçavez bien que jamais je n'ay couru apres aucune femme, aussi ne veux-je encores commencer par vous. Je vien icy à vostre [f. 42v°] mandement & non pour autre chose que pour vous ouyr²⁹⁴, partant contentez vous car je n'y^b veux plus venir.

VICTOIRE

Doncques par une si grande ingratitude vous recompensez celle qui vous aime & sert fidellement?²⁹⁵ Je m'imaginois, considerant^c le merite de ma foy, veoir plustost toute chose

²⁸⁹ Comprendre « mets tout en œuvre, si possible, pour l'amener ici ». Dans le *Fedele*, Vittoria ajoute *ch'io t'aspetto, in casa*.

²⁹⁰ Le texte italien précise que Fortunato a l'habitude de se promener *sotto la loggia*.

²⁹¹ « Potion adoucissante, composée d'eau, de sirops et d'opium » (Godefroy, *Dictionnaire*).

²⁹² Voir note **f. 13r°**.

²⁹³ « Tourmenter, déchirer » (La Curne, *Dictionnaire*).

²⁹⁴ En modifiant légèrement la réplique de la pièce du *Fedele*, Larivey supprime l'équivoque que le texte italien rendait possible à travers la déclaration de Fortunato : *io vengo qui per sodisfarvi, & [non] per altro, però contentatevi*.

²⁹⁵ *Chi con amore; & con fede vi serve*, lit-on dans la pièce italienne.

impossible, que vostre amour rangé autre part. Or je le voy maintenant à descouvert, car je sçay bien que le mespris que faites de moy, ne peut provenir sinon qu'avez prins party ailleurs.

FORTUNE

J'ay imité vos façons de faire pour vous ressembler.

VICTOIRE

Si vous me ressembliez en amour, vous seriez heureux²⁹⁶.

FORTUNE

Je vous aime trop.

VICTOIRE

Si m'aymiez vous ne me fuiriez pas, mais vous avez chassé de vous ce cœur que je vous avois donné, car s'il estoit joint au vostre, vous ne le transperceriez point de si aspres pointures.

[f. 43r^o] FORTUNE

Allez, car je vous sçay dire que sçavez bien feindre. Vous voulez que je croye que m'aimez, & neantmoins estes tousjours en estroits discours avec Fidelle, la volonté duquel vous suivez sur toute chose.

VICTOIRE

Vous trompez vostre opinion, & m'offensez hors propos, pource que je vous aime seul, & veux à vous seul estre eternellement, & ne me verrez plus regarder Fidelle, lequel^d comme amy domestic devise quelques fois avec moy.

FORTUNE

Cognoissant toutes les femmes estre trompeuses, je crain & entre en doute. Mais laissons cela à part, quand voulez vous que je vienne me resjouyr demie heure avecques vous²⁹⁷?

VICTOIRE

Je voudrois que n'en partissiez jamais, venez quand il vous plaira.

FORTUNE

Je viendray d'icy à un peu. Si tost qu'aurez entendu le signe, ouvrez, pource que je ne veux demeurer en la ruë.

[f. 43v^o] VICTOIRE

Allez en paix, & n'oubliez pas de retourner. Blaisine?^e

BLAISINE

Que vous plaist-il?^f

VICTOIRE

Qu'est-ce que je pourray commander à ceste cy afin de l'entretenir une heure hors de la maison. Va à l'appoticaire^g qui demeure aupres de S. N. à l'enseigne de la Foy^{h298}, & luy

²⁹⁶ *Sarei felice*, déclare la Vittoria de Pasqualigo.

²⁹⁷ *Quando volete, ch'io venga à star una mezza hora con voi ?*, demande Fortunato dans la pièce du *Fedele*. Dans sa traduction, Larivey est beaucoup plus explicite que le texte italien et accentue le caractère misogyne et égoïste du personnage de Fortuné qui ne pense qu'à son propre plaisir.

²⁹⁸ La traduction de Larivey ne renseigne sur aucun lieu précis et se veut encore plus allusive que l'italien *va' dallo spetiale di Santo. N. il quale tiene per insegna la fede*. M. D'Armadio explique que certaines pharmacies vénitienes avaient des enseignes qui renvoyaient explicitement à des valeurs d'ordre spirituel et moral, comme

dy²⁹⁹ que tout à ceste heure³⁰⁰, il te fasse un epiteme cordial³⁰¹, & me l'apporte incontinent. Tien prens cest escu, & enⁱ depend le moins que tu pourras, mais ne retourne sans cela, & s'il ne le veut faire, va chez un autre, & ne revienⁱ jusques à ce que tu sois servie.

BLAISINE

Il y a^k plus de demie lieuë de chemin.

VICTOIRE

Quand il y en auroit dix, il y faut aller.

BLAISINE

J'y vas donc.

[f. 44r^o] ACTE II.

SCENE VII.

Blaisine. Narcisse.

BLAISINE

M'envoyer hors de la maison à ceste heure extravagante, & pour certains services de peu dont on n'a maintenant beaucoup affaire³⁰², me donne un certain indice qui ne me plaist point. Par ma foy, Madame, vous ne vous cacherez tant de moy, que je ne vous descouvre, vous penserez que je sois³⁰³ embas empeschée à quelques affaires, & je seray en quelqu'autre lieu à espier, vous croirez que je sois³⁰⁴ couchée & endormie, & je seray à escouter à la porte de la chambre, car est il³⁰⁵ que je puisse endurer d'estre inferieure & avoir moins de liberté que Beatrice?

NARCISSE

Mon maistre est demeuré plus mort que vi³⁰⁶, quand^a je luy ay conté la nouvelle de Victoire, & ce que je fis lors que je vy cet esprit sortir [f. 44v^o] hors du charnier³⁰⁷. Je l'eu^b

alla Fede, alla Speranza, alla Vigilanza. Bien que D'Armadio ne renseigne pas sur la période précise d'un tel usage, l'information se trouvant au sein du paragraphe *Farmacisti* qui mélange des données relatives au XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, « a noi basta però sapere che una siffatta denominazione non fosse inverosimile, poichè è chiaro che la scelta della *fede* è funzionale, ossia motivata dal tema centrale della commedia, che dà il titolo all'opera e il nome al protagonista », commente Caiazza (voir *I segni dei mestieri*, p. 154-55, cité par Caiazza, *Introduzione*, p. 362).

²⁹⁹ Voir note f. 7r^o.

³⁰⁰ Voir note f. 38v^o.

³⁰¹ Traduction littérale de l'expression italienne *pittima cordiale*. T. Corneille donne pour « epitheme » la définition suivante : « Medicament, dont il y a de deux sortes, les uns cordiaux qui s'appliquent sur la region du cœur, et les autres hepaticques, qui estant appliquez sur celle du foye sont bons à le corriger de quelque intemperie » (*Le Dictionnaire*).

³⁰² « Affaire » a, dans ce contexte, le sens de « besoin » (Huguet, *Dictionnaire*).

³⁰³ Voir note f. 29r^o.

³⁰⁴ Voir note f. 29r^o.

³⁰⁵ Comprendre « est-il possible ».

³⁰⁶ L'italien dit simplement *più morto*.

³⁰⁷ Dans le *Fedele*, Narciso croit avoir vu un esprit sortir *di quel Cimitero*.

à la r'encontre³⁰⁸ & ne pouvois quasi trouver la maison tant j'avois pœur qu'il ne m'attrapast.

BLAISINE

Si desormais vous m'envoyez si souvent hors de la maison, par ma foy, je me trouveray party, car^c de demeurer sans esperances d'avoir jamais bien, ce me seroit une grande folie.

NARCISSE

Cecy me vient tout à point, voicy une des servantes de Victoire, de laquelle je pourray aisément sçavoir quelqu'autre particularité de ses amours, mais comment entreray-je en discours?

BLAISINE

Si la fortune m'envoyoit quelqu'un à la r'encontre³⁰⁹, je sçay bien que je ferois.

NARCISSE

O belle occasion, descouvre toy Narcisse, feint de l'aimer, & si elle en est contente, contente toy aussi³¹⁰, & jouë aux dames^d rabbattuës³¹¹, car és faits d'amour, les femmes disent encores ce qu'elles ne sçavent pas, mais de quoy servent tant de [f. 45r^o] propos? Bon^e soir la belle.

BLAISINE

Bonne nuit & bon jour.

NARCISSE

Dieu conserve longuement & vous & celui qui vous aime.

BLAISINE

Dieu le vueille.

NARCISSE

Avez vous affaire³¹² de compagnie?

BLAISINE

Seigneur non.

³⁰⁸ Comprendre « je fus mis fortuitement en sa présence ». Cette adaptation est moins imagée que la tournure italienne *io l'ho havuta alla barba, a casa non giunsi asciutto, purch'io non mi peli* [la barba] qui, souligne Caiazza, est représentative du langage "bas" des valets (*Introduzione*, p. 363).

³⁰⁹ Voir note f. 44v^o. Larivey simplifie l'expression italienne *Se la Fortuna mi mandasse qualch'uno per li piedi*.

³¹⁰ Le langage du Narciso italien est beaucoup plus cru et direct que celui de Larivey : *scopriti Narciso, fingi d'amarla, & s'ella vuole, godi di lei, ne dubitare, che le femine ne i fatti d'amore dicono anco le cose che non sanno*.

³¹¹ « Sorte de jeu de trictrac. Au figuré, dans un sens libre », renseigne Huguet qui, dans son *Dictionnaire*, reproduit ce passage de Larivey. « Ce jeu est de tous les jeux de table un des plus faciles à apprendre, et l'on peut dire que le hasard seul y décide. On le nomme le jeu des dames rabattues, parce que l'on y rabat effectivement toutes ses dames les unes après les autres ; on les couche toutes plates l'une devant l'autre [...] Ce jeu se joue dans un Trictrac, qui doit être garni de quinze dames de chaque couleur, de deux cornets et de dés » (*Académie universelle des jeux*, p. 176). C'est le même que Rabelais désignait par *tables rabatues* dans *Gargantua* (voir *Œuvres*, I, 22, p. 404). Les règles de ce jeu sont décrites dans un ouvrage édité à Paris, en 1669 (*Suite du trictrac, contenant les Règles des Jeux du Revertier, du Toute-Table, du Tourne-Case, des Dames rabatues*). Dans son *Livre des proverbes* (p. 85), Le Roux de Lincy explique la locution « jouer aux dames rabatues » par cette citation de F. de Bellingen : « Le jeu des dames rabatues est connu. La manière dont on y joue et ce nom ont donné lieu d'en faire ce proverbe, dont on se sert quand des hommes trouvent des femmes qui ne sont pas cruelles, ou quand elles sont de si mauvaise humeur que leurs maris s'emportent à les battre » (*Étymologie*, p. 247). Par cette image, Larivey vivifie l'italien qui dit simplement *ne dubitare*.

³¹² *Havete bisogno di compagnia*, demande Narciso dans le *Fedele*. Voir note f. 44r^o.

NARCISSE
Si avez besoin de moy, employez ma puissance³¹³.

BLAISINE
Il n'en est besoin. Je vous remercie.

NARCISSE
Voulez vous que je vous dise?

BLAISINE
Dites ce qu'il vous plaira.

NARCISSE
Vous estes la plus belle fille que j'aye jamais veuë.

BLAISINE
Et bien, qu'est-ce pour cela?

NARCISSE
Et que vous me plaisez beaucoup.

BLAISINE
Mais c'est un malheur que vous ne me plaisez point.

NARCISSE
Peut estre que je vous plairois si vous m'aviez esprouvé³¹⁴.

BLAISINE
Allez, allez à vos affaires.

NARCISSE
Je vous prie faites moy une grace. Dites moy vostre nom.
[f. 45v^o] BLAISINE

Il ne me plaist pas. O miserable Blaisine, voy quel piege est tendu à tes pieds. Allez à vos affaires, vous n'avez que chercher qui je sois.

NARCISSE
Pensez vous que je ne sçache³¹⁵ vostre nom? Ce n'est pas de ceste heure que je vous cognois.

BLAISINE
Vous ne me pouvez cognoistre sinon pour fille de bien.

NARCISSE
Je vous cognoy pour fille de bien. Ma chere Dame Blaisine ne vous faschez pas contre moy, car je parle à³¹⁶ vous en amy, & comme desireux de vous faire service.

BLAISINE
Treve de parolles, allez à vostre besongne, car j'ay d'autres affaires, il me faut aller chez l'apotecaire^f qui demeure prest S.N. faire un service pour ma maistresse.

NARCISSE

³¹³ Allusion sexuelle. Larivey modifie légèrement le texte du *Fedele* : *S'havete bisogno di me, spendetemi per quel ch'io vaglio.*

³¹⁴ Allusion sexuelle.

³¹⁵ Voir note **f. 29r^o**.

³¹⁶ Voir note **f. 13r^o**.

Allez donc, mais s'il est possible souvenez vous de Narcisse vostre serviteur.

BLAISINE

Aussi feray-je. O quelle beste, il n'a eu la hardiesse de me donner seulement un baiser.

NARCISSE

Je veux aller faire ce que m'a [f. 46r^o] commandé^s mon maistre, & puis aller chez cest apptocaire^h retrouver ceste cy, pource que le cœur me dit qu'elle est de bonne volonté, & puis j'ay ouy qu'elle a dit qu'elle se vouloit pourveoir, ce sera ce que voudraⁱ le hazard³¹⁷.

ACTE II.

SCENE VIII.

Fortuné seul.

Si tous les hommes qui font profession d'amour^a, sçavoient s'arrester sur la continence comme je fais, ô^b qu'il feroit beau vivre au monde! Les^c femmes coureroient apres les hommes, & nous autres vivrions sans soin³¹⁸. Ce seroit à elles d'endurer les fatigues, qu'à present de nostre bon gré, il faut que souffrions. Mais se trouve aujourd'huy une certaine sorte d'hommes amoureux, lesquels s'ils ne sont tousjours [f. 46v^o] comme on dit ordinairement derriere la queue³¹⁹ de leurs amoureuses, leur semble ne pouvoir jamais accomplir leurs desirs³²⁰, & partant les suivent à la messe, à vespres^d, aux festes de la ville, & des faulxbourgs, faisans tousjours le passionné, & monstrant signe de vouloir mourir. Ils se proment continuellement devant les maisons de leurs dames^e, & ne s'apperçoivent les miserables qu'ils donnent matiere à un chacun³²¹ de parler d'eux, & font que les dames^f enorgueillies du service qu'elles se voyent faire, se tiennent tant grandes & tant belles, & se jugent de telle puissance & tel merite, qu'il leur semble tout service leur estre deu sans que

³¹⁷ Adaptation de l'italien *voglio andar a quello spetiale per ritrovar costei, per che mi da'l core di farla voltare, ella hà detto una volta di volersi provedere, sarà cio che vorrà Macometo*, dont l'expression *dare il cuore di fare qlcosa* évoque le *Decameron* de Boccace (V, 4, 13) et l'*Orlando Furioso* de l'Arioste (XXXV, LV). Voir Caiazza, *Introduzione*, p. 364 où est également commentée l'allusion de Narciso à Macometo. La connotation anti-chrétienne du texte italien semble suffisamment forte pour justifier l'intervention de Larivey. D'autant qu'à son époque, Mahomet n'avait pas bonne presse en France. Dans sa *Prosopographie* (p. 1453 et 1455), Du Verdier lui réserve une notice peu élogieuse, le qualifiant d'emblée d'« homme vil & abiection du commencement » et ajoutant plus loin que « ce detestable Mahomet ayant basti un œuvre plustost par la main de Satan que par la main d'un homme, voulut confirmer sa loy par glaive, & punir de mort tous les contrevenans à icelle ». Aussi, Benoît Voron qualifiera-t-il cette figure méprisée de « faux prophète », faisant de lui l'exemple de l'envie dans sa *Comédie intitulée l'Enfer poétique. Sur les sept pechez mortels : et sur les sept vertus contraires*. Les échanges commerciaux entre Venise et la Turquie étant rétablis après la bataille de Lépante (1571), la référence à Mahomet renvoie à une réalité plus proche de Pasqualigo que de Larivey, pour qui le terme hasard est plus dans l'air du temps. Pour les notions de hasard et de providence, voir M.-D. Couzinet, « Hasard, providence et politique chez Jean Bodin », dans actes du colloque *Hasard et Providence, XI^e-XVII^e siècles*.

³¹⁸ « Soin » a ici le sens de « souci, inquiétude » (Huguet, *Dictionnaire*).

³¹⁹ « Il est tousjours à ma queue » est une image vulgaire pour dire « il me poursuit d'ordinaire », affirme Oudin (*Curiositez françoises*, p. 463).

³²⁰ Employé dans un sens obscène, « accomplir son désir » signifie faire l'acte vénérien (voir L. de Landes, *Glossaire érotique*, p. 5).

³²¹ « Chacun peut être généralisé à l'aide de l'article indéfini » (Gougenheim, *Grammaire*, p. 86). Voir *Prologue des Escolliers*, vol. II, note f. 282r^o.

pour cela elles pensent estre tenuës d'aucune chose, & de là advient qu'infinis³²² amants despendent leur temps & leur peine, en vain. O fols & insensez qu'ils sont! Ils^s devraient considerer qu'il n'y a^h animal au monde plus vil que la femme, laquelle se cognoissant telle, [f. 47r^o]ⁱ & en cela seulement la femme monstre avoir de l'entendement, tient en son secret pour beste, tout homme qui l'aime, qui la desire, & qui la suit, & partant les jeunes hommes devraient faire comme je fais, aller à elles par la seule necessité de generation, & pour prendre plaisir à les tromper, pource que les desprisant & monstrant qu'on ne se soucie pas beaucoup d'elles, elles courront toutes apres eux. Car tenir les femmes en doute de l'amour qu'on feint leur porter, & se laisser veoir peu souvent, elles se resolvent incontinent, & en une mesme heure s'en void l'exemple³²³. Car pour me monstre desdaigneux de l'amour de Victoire, elle court apres moy, ou si je monstrois le contraire, je serois fuy, chassé, & hay³²⁴. Je veux donc l'aller trouver pour me donner un peu de plaisir, & puis me retirer avec mon accoustumée allegresse. La porte est ouverte il sera bon que j'entre sans perdre plus de temps.

[f. 47v^o] ACTE II.

SCENE IX.

Fidelle. M. Josse.

FIDELLE

Les choses que m'avez dites sont incroyables, neantmoins sont possibles à mon sort. Si elle fait des sorcelleries & enchantemens pour Fortuné, c'est signe qu'elle n'est encor venue au bout de ses intentions, & cela me conforte. Je veux que nous facions la sentinelle cy autour.

M. JOSSE

Vous vous mocquez³²⁵ bien. Reprenez & retorquez vos parolles ainsi. Elle fait des sorcelleries pour Fortuné, *ergo*, elle desire Fortuné. Elle desire Fortuné, donc elle ne me desire pas, *hoc est argumentum directe concludens*³²⁶. Mon enfant, si elle vous desiroit vous luy plairiez, mais elle ne vous desire pas, *ergo*, vous ne luy plaisez pas. Pourquoi perdez vous [f. 48r^o]^a tant de temps? C'est une folie vouloir suivre celuy qui s'enfuit, & aimer celuy qui hait. Recouvrez vostre liberté, laquelle tandis que vous amuserez³²⁷ à ces folles amours, s'esloignera tousjours de vous, disant: *Liber existimandus non est qui servit*

³²² Voir note f. 13v^o.

³²³ Adaptation de l'italien *ch'elle tosto si risolvano, & in me hora se ne vede l'esempio, che per mostrarmi schivo dell'amor di Vittoria elle mi corre dietro*.

³²⁴ L'édition italienne de 1589 ajoute *da lei*, que Larivey ne traduit pas ici.

³²⁵ Adaptation de l'italien *Voi parlate bene, ma ripigliate, & torcete le parole vostre cosi*. Les éditions successives (1579, 1589 et 1606) modifieront toutes le sens de cette réplique en remplaçant le verbe *parlate* par *burlate*. Ce changement indique que Larivey ne suit pas l'édition de 1576.

³²⁶ « Donc [...] ceci est l'argument qui conclut directement ».

³²⁷ Comprendre « vous vous amuserez ».

*turpitudini*³²⁸. Laissez la^b, tant à ceste occasion, comme aussi, pource que comme dit un bon authour, *Terra^c nil pejus creat ingrato homine*³²⁹. Ce nom *homo*, pource qu'il est *communis generis*, se decline *hic^d* & *hæc homo*, qui signifie tant masle que femelle. Parquoy Servie Sulpice consolant Ciceron de la mort de Tullie sa fille, dit qu'il devoit supporter patiemment la mort d'icelle pour beaucoup d'occasions^e & specialement pour ceste cy: *quia homo nata erat*³³⁰, notez *homo nata*. Espions^f donc & explorons.

FIDELLE

Ceste là est ce la sorciere dont m'avez parlé?

M. JOSSE

Ce doit estre elle, je ne peu par la visive puissance la bien com- [f. 48v^o] prendre³³¹, ouy c'est elle mesme. Voulez vous que je la batte, que je la verberer, que^g je la soufflette & colafise³³²?

FIDELLE

Laissez la aller à sa malle heure³³³, regardez quel visage vrayement digne de son mestier, que maudites soient celles qui se servent d'elle, & qui luy prestent foy. Cachez vous cy derriere, car je voy venir Beatrice. Il nous sera bien aisé d'entendre quelque autre nouveauté.

ACTE II.

SCENE X.

Beatrice. Meduse. Fidelle. M. Josse.

³²⁸ La citation exacte, tirée de la *Rhetorica ad Herennium*, d'auteur anonyme, est : *Liber is est existimandus, qui nulli turpitudini servit* [Regardons comme libre celui qui n'est esclave d'aucun vice] (IV, 17, 24). Soit, ici : « On ne doit pas considérer comme libre celui qui est esclave des vices ».

³²⁹ « La terre n'a point de pire créature que l'homme ingrat ». Premier vers de l'épigramme CXL d'Ausone (*De ingratis, ex Menandro*) : *Nil homine terra pejus ingrato creat / Vicinus, hospes, notus, ignotus, cliens, / Et si qua genera civium sunt id genus, / Si quid petenti promptus opis impertias, / Ut misereare, gratia actutum perit*. Reprenant ce sénaire iambique à Plaute (*Bacchides*, III, 2), Publilius Syrus déclare de même : *Ingrato tellus homine nil pejus creat* (voir « Sentences », dans *Œuvres complètes*, p. 782). L'erreur de l'édition italienne de 1576, qui écrit *huomine* à la place de *homine*, est corrigée par les éditions successives.

³³⁰ « Homme [...] de genre commun [...] ce et cette homme. [...] parce qu'elle était née mortelle ». Le pédant fait référence au passage de l'une des deux lettres que Publilius Sulpicius Rufus adressa à Cicéron, dans lequel il tente de le consoler de la perte de sa fille : *quæ si hoc tempore non diei suum obisset, paucis post annis tamen ei moriendum fuit, quoniam homo nata fuerat* [supposé que son dernier jour ne fût pas encore venu, il ne lui en aurait pas moins fallu mourir dans quelques années, puisqu'elle appartenait à l'humanité] (Cicéron, *Epistulæ ad familiares*, IV, 5).

³³¹ « Comprendre » a ici le sens du verbe latin *percipere* (« percevoir, saisir par les sens ») (R. Estienne, *Dictionnaire françois latin*).

³³² Vient de « colaphiser » qui signifie « souffleter » (Huguet, *Dictionnaire*). Adaptation de l'italien *Volete ch'io la creda, ch'io la verberi, ch'io le dia un colaso, un'alappa, una guanciata* ? Notons que *creda* (éd. 1576) devient *ceda* dans les éditions successives.

³³³ Voir note f. 36r^o.

BEATRICE

Je ne l'ay jamais peu trouver, au moins si j'eusse³³⁴ r'encontré René. Mais voicy Madame Meduse, je la veux mener chez ma maistresse.

MEDUSE

Et vitam dulcedo^a, in secula seculorum^{b335}.

[f. 49r^o] BEATRICE

Dame Meduse dites vous vos oraisons pour la pœur passée?^{c336}

MEDUSE

Lacrimarum valle. Regina rogo³³⁷.

BEATRICE

Il n'y faut plus penser.

MEDUSE

Nunc & semper. Amen³³⁸.

BEATRICE

C'est bien à propos, vous les venez d'achever de pœur de mourir, hé!

MEDUSE

O simplette dequoy veux tu que j'aye pœur?

BEATRICE

De qui vous a^d fait fuyr.

FIDELLE

Voicy que se verifient maintenant les propos de M. Josse.

MEDUSE

Je m'en fuy, par ce que voyant que vous autres aviez prins la fuyte, j'eu doute qu'eussiez veu³³⁹ des sergens & à ceste occasion je me voulois sauver.

BEATRICE

Bonne excuse, mais quel estoit cest esprit qui sortit du monument?^e

MEDUSE

³³⁴ Voir note f. 13v^o.

³³⁵ « Et douceur de vie, dans les siècles des siècles ».

³³⁶ Adaptation de l'italien *Donna Medusa orationi per la passata paura ?*

³³⁷ « Vallée de larmes. Reine, je prie ».

³³⁸ « Maintenant et toujours. Ainsi soit-il ». Meduse reprend, dans le désordre, des fragments du *Salve Regina* (dont *vitam dulcedo* et *Lacrimarum valle. Regina rogo* des répliques précédentes font partie), la plus célèbre des antiennes mariales datant du XI^e siècle. Appartenant au répertoire grégorien, elle aurait été composée par Hermannus Contractus (1013-1054), moine bénédictin de l'abbaye de Reichenau. D'autres l'attribuent à Pierre de Monsoro, évêque de Compostelle, ou Adhémar, évêque du Puy-en-Velay. L'ordre dominicain l'introduit à l'office de Complies en 1221. *Salve Regina, mater misericordiae ; / vita dulcedo et spes nostra, salve. / Ad te clamamus, exules, filii Evae. / Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle. / Eia ergo advocata nostra, / illos tuos misericordes oculos ad nos converte* [Salut, ô Reine, mère de miséricorde, notre vie, notre consolation et notre espoir, salut. Enfants d'Ève, de cette terre d'exil nous crions vers vous, vers vous nous soupignons, gémissant et pleurant dans cette vallée de larmes. Ô vous, notre avocate, tournez donc vers nous vos regards miséricordieux]. La sorcière glisse dans cette prière catholique morcelée le passage *in secula seculorum, rogo, nunc et semper* de la doxologie trinitaire du Gloire au père : *Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto, sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen* [Gloire au Père, au Fils, et au Saint-Esprit, comme il était au commencement, maintenant et toujours, et dans les siècles des siècles. Ainsi soit-il].

³³⁹ Voir note f. 29r^o.

Ce devoit estre le mauvais esprit de Fortuné qui estoit venu pour entendre ce que ta Dame vouloit dire, & si elle eust parlé elle eust esté³⁴⁰ bien heureuse. Tu sçais qu'un chacun³⁴¹ a^f un esprit bon & un mauvais³⁴².

[f. 49v^o] M. JOSSE

Elle veut dire un genie³⁴³, *pecora^g campi*³⁴⁴.

BEATRICE

Je sçay bien cela. Ce devoit donc estre le mauvais esprit de Fortuné³⁴⁵, & pourquoy ne me le distes vous?

MEDUSE

Pour ce que je n'eu le loisir.

BEATRICE

De grace revenez veoir Madame³⁴⁶.

MEDUSE

Je ne puis pource qu'il me faut aller trouver une jeune fille qui a^h commis une petite faute, c'est à dire qui s'est donnée un eschantillon de bon temps, avec un sien parent³⁴⁷, y estant persuadée par mauvaises langues³⁴⁸, elle est toute desolée & aⁱ grand besoing de mon secours, voire autant qu'en peut avoir ta maistresse, partant ayez patience.

M. JOSSE

³⁴⁰ Voir note f. 13v^o. Adaptation de l'italien & *s'ella le diceva l'animo suo beata lei*.

³⁴¹ Voir note f. 46v^o.

³⁴² Lorsqu'elle déclare « qu'un chacun a un esprit bon et un mauvais », Meduse fait allusion au « génie », comme le précise aussitôt Josse, autrement dit, selon le *Dictionnaire de l'Académie française* (8^e éd., 1932), à « l'esprit ou le démon, soit bon, soit mauvais, qui, selon l'opinion des anciens, accompagnait les hommes depuis leur naissance jusqu'à leur mort ».

³⁴³ Dans la réplique d'Onofrio, « genie » est au pluriel : *Vuoi dir genii, peccora campi*. Notons que Larivey préfère la troisième personne à la deuxième du singulier de la pièce du *Fedele*, probablement pour éviter toute équivoque concernant les paroles de Josse qui, caché, épie les deux femmes et ne peut s'adresser qu'à Fidelle.

³⁴⁴ « Animaux des champs ». Cette expression figurant dans le *Veteris Testamenti* (Psalmorum, VIII, 7) de la Vulgate (*sub pedibus ejus oves & boves universas insuper & pecora campi*) est une métaphore animalière qui désigne « ceux qui sont tout occupés des desirs terrestres, et qui mènent une vie charnelle : qui mettent toute leur joie dans les plaisirs d'ici bas, et qui marchent dans la voie large qui mène à la perdition ; car cette voie large peut s'appeler une campagne » (*Dictionnaire Chrétien*, p. 62). Saint Augustin avait déjà glosé cette image biblique et déclaré, au sujet de la parabole de la porte étroite dans Mathieu, VII, 13 : *Pecora enim campi, congruentissime accipiuntur homines in carnis voluptate gaudentes ; ubi nihil arduum, nihil laboriosum ascendunt. Campus est enim etiam lata via, quae ducit ad interitum* [En effet, on peut convenablement interpréter les animaux des champs par les hommes qui cherchent leurs délices dans les voluptés de la chair, dans lesquelles ils ne trouvent à gravir aucun endroit escarpé, aucun chemin pénible. Les champs sont la voie large qui conduit à la mort] (« Discours sur le psaume VIII », dans *Œuvres complètes*, t. 11, p. 676). *Trucidant [...] luxurias suas sicut pecora campi*, dit encore Saint Augustin dans ses *Confessions* (V, 3). Avant lui, Saint Grégoire le Grand affirmait : *Jumenta terræ sunt, qui usu vitæ carnalis ima appetunt* (voir « *Moralium in job* », dans *Opera omnia*, livre 26, chap. XXXV, 27, p. 97). On retrouve la locution chez l'Arétin (*Ragionamento, Prima giornata*, p. 28, 26 ; et *La Cortigiana*, III, 12) qui lui donne la valeur d'une insulte adressée à un plébéien ignorant, note Caiazza (*Introduzione*, p. 368). Voir aussi f. 11v^o.

³⁴⁵ « La separazione dello spirito dal corpo rientra nelle credenze e nelle pratiche magiche del tempo », rappelle Caiazza (*Introduzione*, p. 369).

³⁴⁶ Larivey supprime la réplique *O ribalde, che 'l foco vi arda* de Fedele qui fait suite à celle de Beatrice.

³⁴⁷ Voir note f. 6r^o.

³⁴⁸ Caiazza rappelle que la pièce de Pasqualigo développe à travers cette réplique l'une des accusations que le filon misogyne adresse aux femmes, à savoir la facilité du recours à l'avortement (voir *Introduzione*, p. 369).

O tres-meschante femme, ô Jupiter, pourquoy ne tonnes tu de là^j haut? pourquoy *proh dolor, hanc vides & pateris*³⁴⁹?

BEATRICE

Quel besoin peut estre plus grand que celuy d'une femme passionnée d'amour?

MEDUSE

Celuy de celle à laquelle il [f. 50r^o] convient appliquer de l'alun de roche³⁵⁰, des fleurs de myrthe³⁵¹, & les escorces de miel grené³⁵².

BEATRICE

Je vous entend, il la faut marier.

MEDUSE

Tu l'as deviné.

BEATRICE

Sçavez vous ce qui y est bon, c'est l'eau de trippe³⁵³.

MEDUSE

Elle y est bonne, mais celle de coings, de nesples, & de poires de grain, est encor meilleure³⁵⁴.

FIDELLE

Que miserables sont ces mariz qui espousent des femmes sans sçavoir comme elles ont esté nourries & eslevées.

³⁴⁹ « Ô douleur, tu la vois et la subis ? ». Le pédant cite, en la déformant, la quatrième épigramme latine (« In Adrianum Pont. Max. ») du livre III de l'*Opera Omnia* de Jacopo Sannazaro : *Classe, virisque potens, domitioque Oriente superbus, / Barbarus in Latias dux quatit arma domos : / In Vaticano noster latet : hunc tamen alto, / Christe, vides cælo (proh dolor) & pateris ?*

³⁵⁰ Traduction de l'allume de rocca du *Fedele*, nom vulgaire pour *solfato doppio di alluminio e potassio*. Les recettes de pratiques abortives comptent parfois des substances minérales ou organiques telles que l'alun, renseigne B. Josnin (*Les pratiques abortives*, p. 19).

³⁵¹ Si « la décoction ou l'eau distillée de feuilles et des fleurs de myrte est détersive, astringente, propre à fortifier les parties, et surtout les gencives [...et] convient, en gargarisme, à tous les maux de gorge », c'est surtout en raison des propriétés abortives de cette plante que Meduse l'intègre à sa recette (voir *Dictionnaire botanique et pharmaceutique*, p. 426). Son emploi dans le cas d'une interruption de grossesse est encore attesté par Hippocrate à travers la recette qui l'associe à l'alun (voir B. Josnin, *Les pratiques abortives*, p. 17 et 38).

³⁵² Curieuse, la traduction « miel grené » pour *melgranato* (*mal granato*, dans l'édition de 1589) qui correspond à la grenade (soit *melograno*, en italien), dont l'écorce de la racine, riche en alcaloïdes, est employée en décoction pour ses propriétés ténifuges, astringentes et sédatives de la toux (C. Valnet, *L'Erborista*, p. 127), autre que pour ses propriétés abortives ou contraceptives (voir Avicenne). A. da Quintiano lui consacra un ouvrage entier : *Il mele granato succo medicinale*. D'après B. Josnin, le miel fait toutefois partie des excipients souvent utilisés dans les pratiques abortives (voir *Les pratiques abortives*, p. 16).

³⁵³ Dans la pièce du *Fedele*, il s'agit de l'*acqua di pigna*. Son usage dans les pratiques abortives est attesté dans deux comédies de Parabosco (*Il Viluppo*, II, 5 et *La Notte*, V, 12) et dans la *Vaccaria* de Ruzzante (III, 1), dont on peut déduire des propriétés astringentes (voir Caiazza, *Introduzione*, p. 370). L'eau de tripes s'avère également bénéfique dans ce genre de pratiques puisqu'« on calme les *tranchées* avec l'infusion de camomille [...] mais les lavemens adoucissants, et sur-tout de bouillons de tripes, les apaisent quelquefois sur le champ, et dispensent des autres remèdes » (*Le grand vocabulaire françois*, p. 484-85).

³⁵⁴ *E bona, ma è molto migliore quella di Cottogne, di sorbole, & di peri strangola preti*, lit-on dans la pièce de Pasqualigo. Ici, Larivey ne suit pas son modèle italien qui, par le terme *strangola preti*, affiche une critique anti-cléricale évidente. Notons que, dans l'édition de 1576 consultée (exemplaire de la biblioteca di lettere e filosofia di Torino, coll. T. 584), celui-ci a été littéralement rayé à la main de plusieurs traits, et on le distingue à peine.

BEATRICE

Dieu soit loué, que je n'en ay que faire. Quand voulez vous me tenir la promesse que m'avez faite?

MEDUSE

Quelle^k promesse?

BEATRICE

De m'apprendre à faire du fard³⁵⁵.

MEDUSE

Ne sçaurois tu t'ayder de celuy de ta Dame?

BEATRICE

Il n'y a^l point de moyen, elle le tient soubz la clef, & quant à cet autre musqué il couste un escu l'onçe³⁵⁶.

MEDUSE

Si elle esprouvoit une fois le [f. 50v^o] mien, elle quitteroit tous les autres.

BEATRICE

Cestuy la est parfait, & le meilleur du meilleur³⁵⁷.

MEDUSE

Il ne fait seulement que blanc, & le mien fait blanc & rouge.

BEATRICE

Enseignez le moy je vous prie³⁵⁸.

MEDUSE^m

Tres-volontiers. Il faut prendre de l'eau de trementine, de l'huile de mirthe rectifié & repurgé, la fleur de blacque boulluë avecⁿ glaïre d'œuf, & mettre toutes ces choses en un boyau de mouton ou de veau. Apres faut prendre du laict vierge³⁵⁹, du sublimé destrempé³⁶⁰ avec allun de roche, de l'eau sallée, sans vitriol. Toutes^o ces choses purgées & rectifiées à la Napolitaine, retirent les peaux de la face & l'empeschent de cresper ou

³⁵⁵ C'est à l'époque de Catherine de Médicis, quand un nouveau modèle de société de cour s'installe en France, qu'apparaissent les fards. La blancheur du visage étant alors tenue pour un signe de distinction, les préparations destinées à blanchir le teint se multiplient. La préparation du fard peut reposer sur l'emploi d'une poudre blanche d'origine végétale, minérale, mais aussi métallique (voir Cath. Lanoë, *La poudre et le fard*, p. 30). Nostradamus aussi s'était intéressé aux secrets du maquillage féminin dans un opuscule publié en 1555 et intitulé *Excellent et moult utile opuscule à tous necessaire, qui desirent avoir cognoissance de plusieurs exquisés receptes*. Voir *Le Morfondu*, vol. II, note f. 174v^o.

³⁵⁶ Larivey omet l'allusion à Vianella, sa rivale dans le texte italien : *Non vi è rimedio. ella lo tiene sotto chiave, è di quello della Vianella, muschiato pensate che le costa uno scudo l'oncia*.

³⁵⁷ *Quello è perfetto*, dit simplement Beatrice dans le *Fedele*.

³⁵⁸ Dans *Les Neapolitaines* de Fr. d'Amboise, c'est dans un but lucratif que Gaster fait une requête semblable à Beta : « Je l'ay entendu tout autrement, Beta, et si vous me pouviez enseigner ce secret, je vous ferois riche. On commence fort à se sublimer en France » (II, 1).

³⁵⁹ Il s'agit certainement du « lait virginal » dont T. Corneille (*Dictionnaire*) donne la définition suivante : « Composition faite avec de l'esprit de vin où l'on fait infuser du corail, du benjoin, du borax, avec des cloux de girofle, de la cannelle, du musc et de l'ambre, ce qui la rend propre à blanchir l'eau. Elle est bonne à se laver le visage ».

³⁶⁰ Alors que le sublimé commun « qui se fait avec du sel ammoniac et du vitriol est un poison violent », le sublimé dulcifié, employé ici par Meduse et obtenu « en sublimant une seconde fois le sublime commun, meslé avec le mercure purifié et le sel préparé [...] sert [...] dans la cure de diverses maladies (T. Corneille, *Dictionnaire*).

ridder, & ne nuisent aucunement au voille qu'on met sur les espaulles. Apres^p meslez y un peu d'allun de plume, & elle fait la chair blanche, vermeille & claire, la conserve delicate, nette & jeune, ne gaste point les dents, & ne fait puyr l'haleine, comme fait l'eau de talque [f. 51r^o] calciné, l'euforbe^{q361}, & l'eau de colombin blanc, dont on usoit jadis.

M. JOSSE

*Fœmina nulla bona*³⁶².

BEATRICE

Je veux que me donniez ceste recepte par escrit.

MEDUSE

Regarde, si tu t'accommodois une fois à ma mode, je te promets sur ma foy, qu'il ne se trouveroit femme qui ne portast envie à ta beauté, & ne voulust apprendre de toy³⁶³.

BEATRICE

Je ne suis pas encores trop laide.

MEDUSE

Laisse moy aller, car je te veux une autre fois monstrier à faire une huille, que t'en frottant les cheveux sans estre au soleil^f te les fera en quatre fois seulement devenir d'argent.

BEATRICE^s

Je le voudroy bien. Allez maintenant.

ACTE II.

SCENE XI^a.

Victoire. Beatrice. Fidelle^b. Fortuné.

& M. Josse.

VICTOIRE

N'y a^c il personne en la ruë?

BEATRICE

Non Madame.

[f. 51v^o] VICTOIRE

Entre en la maison.

FIDELLE

Voila Victoire à sa porte, elle pense à quelque diablerie³⁶⁴.

M. JOSSE

³⁶¹ « Plante à suc laiteux, âcre et caustique » (Godefroy, *Dictionnaire*).

³⁶² Il s'agit d'une épigramme tour à tour attribuée à Cicéron et à son frère Quintus : *Femina nulla bona est ; vel, si bona contigit ulla, / Nescio quo fato res mala facta bona est* [Nulle femme n'est bonne, ou, s'il en est une seule, j'ignore comment une mauvaise chose a pu devenir bonne] (*Fragments des poésies de M. et Q. Cicéron*, Épigramme II).

³⁶³ Larivey remplace la dernière partie de la réplique offensante de la Medusa italienne (& *pur ci vorebbe dell'arte ad acconciarti*), par « et ne voulust apprendre de toy ». Cette scène s'inspire fortement du *Dialogo de la bella creanza de le donne* d'A. Piccolomini, ouvrage de recettes de beauté (habillement, coiffures et fards) qui a connu un grand succès et de nombreuses rééditions à partir de 1539. En 1581, François d'Amboise en propose une traduction libre sous le titre *Dialogues et devis des damoiselles*.

³⁶⁴ *Pon mente à qualche Diavolo*, déclare Fedele dans la pièce italienne.

Cicc, cy, é ast³⁶⁵.

VICTOIRE

Je ne voy personne, mon bien. Puis que^d voulez vous³⁶⁶ en aller, allez en paix. Je prie Dieu que soyez accompagné d'autant d'allegresse que me laissez comble de douleurs par vostre depart.

FORTUNE

Je me recommande.

VICTOIRE

Souffrez que je vous baise.

FORTUNE

Laissez moy aller.

FIDELLE

Que vous en semble maistre Josse?

M. JOSSE

Il me semble qu'avez ample tesmoignage de mon ingenuité, avec laquelle je vous ay faict sçavoir que ceste-cy ne vous aymoît point. Vous^e souvient il pas que quand j'expliquoy Plaute, je vous fis marquer en marge avec une main faicte de vermillon ces mots, *plus est occulatus testis unus quam aurei decem*?³⁶⁷ Vous^f l'avez vous mesmes³⁶⁸ veu & ouy³⁶⁹, jaçoit que deviez prester indubitable foy [f. 52r^o] à mes parolles, & par ainsi en estes assurez, ne la regardez plus, car elle [*est*] indigne^g de vostre amour.

VICTOIRE

O miserable moy! certes cestui-cy a veu le Seigneur Fortuné sortir de ma maison.

FIDELLE

Il me prend volonté de luy aller donner du poignard à travers le sein.

M. JOSSE

³⁶⁵ S'agit-il d'initiales de noms de diables, ce qui rendrait encore plus appropriée la réplique précédente de Fedele qui, dans la pièce de Pasqualigo, évoque *qualche Diavolo*, ou bien d'une sorte d'imitation du langage démoniaque, ou encore « il frutto di una cancellazione effettuata per rendere illeggibile in questo punto il testo dell'archetipo, e del tentativo, da parte del compositore, di leggere cio che era stato cancellato », s'interroge Caiazza (*Introduzione*, p. 146) ? Tout en créant un effet scénique, ce langage bafouillé trahit peut-être la surprise du pédant, sa peur, ou encore sa colère à la vue de Victoire et en réponse à la réplique de Fidelle.

³⁶⁶ « Très souvent, le pronom personnel sujet manque devant le verbe [...]. Son emploi devient plus fréquent à partir du milieu du siècle. Il se généralise toutefois plus lentement devant les verbes et les locutions impersonnelles que l'on rencontre encore couramment sans pronom sujet jusqu'à la fin du siècle » (Gougenheim, *Grammaire*, p. 68). Voir *Laquais*, vol. I, note 3, p. 146.

³⁶⁷ *Pluris est oculatus testis unus, quam auriti decem* [les yeux sont de meilleurs témoins que les oreilles], déclare le militaire Stratophane du *Truculentus* de Plaute (II, VI, 475) dans une scène sensiblement proche de celle des *Tromperies* (II, 7). Cette citation figure dans les *Sentences* de Publilius Syrus sous la forme *Oculis habenda quam auribus est major fides* (voir *Œuvres complètes*, p. 791).

³⁶⁸ Comme nous l'avons déjà rappelé (*Prologue* du *Laquais*, vol. I, note 3, p. 60), Brunot-Bruneau signalent (*Précis*, p. 212) que Vaugelas tenta vainement de distinguer entre la valeur adverbiale et la valeur adjectivale de « mesme », en proposant « que l'adverbe *même* fût écrit *mesme* à côté d'un nom pluriel et *mesmes* à côté d'un nom singulier ». Plusieurs exemples enregistrés par Huguet (*Dictionnaire*) prouvent qu'au XVI^e siècle « mesmes » a une valeur adverbiale. Dans les comédies de Larivey, toutefois, l'usage du « s » est généralisé, même lorsque la valeur de « mesme » est adjectivale.

³⁶⁹ Le pédant italien dit : *Havete voi stesso veduto, & non udito*.

Je vous prie au nom de Dieu, ne commettre cêt homicide, car le monde vous reputerait pour un fol, & seriez condamnez par la legale justice, vengez vous autrement, *par pari referto*³⁷⁰, elle ne vous ayme pas ne l'aimez pas aussi.

VICTOIRE

O moy miserable je suis ruynée! je^h voudroy qu'il vint deça pour m'en acertener.

FIDELLE

Je vous croiray³⁷¹, allez en la maison, & m'y attendez³⁷², je veux un peu parler avec elle.

M. JOSSE

*Videre est facile, providere est difficile*³⁷³, dict le proverbeⁱ.

[f. 52v°] ACTE II.

SCENE XII.

Victoire. Fidelle.

VICTOIRE

Monsieur qu'avez vous, je voy vostre visage tout changé, n'est ce point paraventure pour quelque amoureux accident?

FIDELLE

Vous l'avez deviné du premier coup.

VICTOIRE

Qu'est ce qui vous est advenu?

FIDELLE

Que faictes vous à ceste heure icy en la ruë?

VICTOIRE

Je vous attendoy, mon bien, pour ce que mon cœur presageant la douceur qu'ores je devoiy sentir, predisoit vostre venue.

FIDELLE

Si le cœur vous avoit predict ma venue vous seriez enfermée en une chambre, & n'auriez³⁷⁴ sorty hors vostre porte.

VICTOIRE

Et pour quelle^a occasion?

FIDELLE

³⁷⁰ « A bon chat, bon rat ». Caiazza note que ce proverbe latin, correspondant à l'italien *rendere pan per focaccia*, se retrouve chez Térence (*Eunuque*, III, 1, v. 445 : *Par pari referto, quod eam mordeat* ; *Adelphes*, I, I, v. 73 : *par referre*) et Plaute (*Asinaria*, I, 3 : *par pari datum hostimentum est, opera pro pecunia*). Il sera repris dans l'*Orlando Furioso* de l'Arioste (II, 2, 6). Voir *Introduzione*, p. 375.

³⁷¹ *Così voglio fare*, déclare le Fedele de Pasqualigo.

³⁷² Voir note f. 7r°.

³⁷³ Correspond au proverbe italien *Più facile prevedere che provvedere ai mali*, remarque Caiazza (*Introduzione*, p. 375). *Providere difficile est, videre autem facile* [prévoir à l'avance est difficile, mais voir est facile] est une sentence d'Aristote (*Logique*, Réfutations des sophistes, I, XVIII, 4).

³⁷⁴ « La faculté de choisir entre les auxiliaires *être* et *avoir* était plus large qu'aujourd'hui, avec les verbes de mouvement. *Avoir* marquait le mouvement considéré en lui-même, *être* le mouvement considéré dans son achèvement » (Gougenheim, *Grammaire*, p. 119). Voir *Le Laquais*, note 1, p. 96.

Je n'eusse jamais creu³⁷⁵ qu'une [f. 53r^o] Dame de si bel esprit, & ornée de si rare qualité comme vous estes, deust en moins de rien, pointellé³⁷⁶ d'un effrené appetit, devenir la plus vile, orde³⁷⁷ & infame du monde, car j'ay cogneu vos tromperies & cavillations. Je suis marry & me plains seulement que tous les tourmens que je pourroy preparer à vostre vie seroient trop legers & petits, au respect de la trahison dont avez usé envers moy. Les promesses qu'avez faictes à Dieu de ne retourner plus à peché³⁷⁸, sont par vous observées selon vostre loy, jouissant de vos plaisirs amoureux, ores avecques cestuy, & maintenant avec cet autre amant. Perfide^b, desloyale, ingrante, sois asseurée que je ne m'apaiseray jamais que³⁷⁹ je ne te voye mise sous terre. Je découvriray à ton mary ton adultere, je luy feray veoir ta desloyauté³⁸⁰, & l'assisteray à te tirer le cœur de la poitrine, & ne cessera jamais mon raisonnable courroux, que je n'aye publié au monde ta putasserie, vi- [f. 53v^o] laine que tu és³⁸¹, affin qu'apres ta mort tu demeures vive en ton infamie, ce qui me sera autant aisé à faire qu'il t'a esté facile decevoir³⁸² qui te croyoit, & se fioit en toy³⁸³.

VICTOIRE

Jusques à present j'ay creu que vous mocquiez, pource que examinant ma conscience je trouve ne vous avoir jamais manqué, mais^c ores que je vous voy en si grande colere contre moy, je pense qu'avez esté mal informé de mes affaires: mais patience, l'amour^d que je vous porte ne meritoit pas cela.

FIDELLE

Et mon service ne meritoit pas que tu m'abandonnasse pour Fortuné, mais tu ne marcheras pas superbe & hautaine pour^e l'amour qu'il te porte pource que je luy découvriray les charmes & sorceleries que tu luy as faictes³⁸⁴ & ce que j'ay ce jourd'huy³⁸⁵

³⁷⁵ Voir *La Vefve*, note 2, p. 267.

³⁷⁶ « Pointelé » peut avoir le sens figuré d'« excité », renseigne Huguet en reproduisant ce passage de Larivey (*Dictionnaire*). Sur l'accord du participe passé, voir note f. 33r^o.

³⁷⁷ Autre graphie pour l'adjectif « ord », signifiant « sale, rempli de malpropreté, de souillures », au sens concret et au sens abstrait, renseigne Godefroy qui cite ces autres transcriptions possibles : « or, ort, hort, orre » (*Dictionnaire*). Huguet ajoute au sens de « sale », qu'il illustre par un passage de la traduction de Larivey des *Facétieuses Nuicts de Straparole* (IX, 1), ceux de « répugnant, mauvais, désagréable, pénible » (*Dictionnaire*).

³⁷⁸ L'italien écrit *di non commetter peccato*. La nuance est très légère, mais par ce choix, Larivey insiste davantage sur l'inconstance de Victoire. « Comme le chien retourne à son vomissement, ainsi l'insensé récidive en sa sottise, lit-on dans *l'Ancien Testament* (Proverbes, XXVI, 11). Voir également la deuxième épître de Pierre du *Nouveau Testament* : « Il leur est arrivé ce que dit ce proverbe vrai : le chien retourne à ce qu'il a vomi et la truie lavée se revautre au borbier » (II, 22).

³⁷⁹ Nous avons déjà rappelé (*Le Laquais*, vol. I, note 2, p. 203) que « Dès l'ancien français, la conjonction *que* est la conjonction de subordination par excellence. Elle exprime des relations très diverses » (Brunot-Bruneau, *Précis*, p. 455). Elle a ici le sens de « tant que ».

³⁸⁰ *Scoprirò à tuo marito l'adulterio tuo, glielo farò vedere*, déclare le Fedele de Pasqualigo. En remplaçant *glielo farò vedere*, qui renvoie à *l'adulterio tuo*, par « je luy feray veoir ta desloyauté », Larivey évite la répétition du modèle italien.

³⁸¹ La forme « tu és » est attestée par C. Mauger (*Grammaire française*, p. 83). Larivey renchérit quelque peu sur son modèle qui déclare simplement : *ne cesserà la mia ragione vol ira fin tanto, che non t'abbia al mondo publicata per quella ribalda che sei*.

³⁸² *Ingannare* en italien. « On trouve souvent l'infinitif sans la préposition *de*, servant d'indice d'infinitif où elle serait nécessaire aujourd'hui », rappelle Gougenheim (*Grammaire*, p. 137).

³⁸³ « Et se fioit en toy » est un ajout de Larivey.

³⁸⁴ Larivey renchérit sur son modèle (*ma non andrai altiera dell'amor che egli ti porta, percioche gli scoprirò le malie, che gli hai fatte*).

veu de mes propres yeux, & luy feray clairement cognoistre qu'en toy ne regne aucune verité, que tu n'as ny foy, ny loyauté, ny amour, ny charité, ny sincerité, [f. 54r°] mais seulement toute dissimulation, sottises, tromperies apparantes, menteries peu honnestes, perjuremens abhominables, infidelité plus que barbare, instabilité continuelle en toutes choses, fors en perfidie & cruauté, car de cela tu ne t'en estancheras jamais. Et pour conclusion je feray que seras contrainte maudire le jour & l'heure en laquelle tu l'as jamais cogneu.

VICTOIRE

Je ne sçay que c'est, je ne le cognois point. Helas miserable que je suis, je me voy perduë!^f

ACTE II.

SCENE XIII.

Victoire. Beatrice.

VICTOIRE

Beatrice sors dehors.

BEATRICE

J'y vas.

VICTOIRE

C'est icy qu'il faut se resou- [f. 54v°] dre & prendre courage, autrement je suis perduë.

BEATRICE

Que vous plaist-il?

VICTOIRE

Fidelle a veu le seigneur Fortuné^a sortir de chez moy. Il m'a surprins à la porte que je le baisois, il a sçeu les sorcelleries, il m'a dit mille vilenies, & juré de m'accuser à mon mary, tellement³⁸⁶ que me voila morte.

BEATRICE

Helas, & comme avez vous fait?

VICTOIRE

Il n'est besoin dire³⁸⁷ autre chose, il y faut pourveoir.

BEATRICE

Or sus³⁸⁸ donc dés maintenant.

VICTOIRE

Je me trouve fort confuse, diverses choses me roullent en la fantasie³⁸⁹, une seule me semble pouvoir reüssir, laquelle neantmoins je ne voudroy employer.

³⁸⁵ La forme « ce jourd'huy » est attestée par Gougenheim au lieu d'« aujourd'hui » (*Grammaire*, p. 203).

³⁸⁶ Voir note f. 7v°.

³⁸⁷ Voir note f. 53v°.

³⁸⁸ « Sus, or sus », est une interjection d'exhortation employée « pour exciter, allons debout, eh bien », affirme Godefroy (*Dictionnaire*).

³⁸⁹ Comprendre « me passent par la tête ».

BEATRICE

Et quelle est elle?

VICTOIRE

Faire tuer Fidelle, lequel m'ayant si long temps aimée, combien qu'à present il me soit devenu ennemy, ne merite la mort, pource que si je doy dire la verité, je luy ay donné grande occasion de me hayr. Neantmoins^b si je tien ma vie chere, [f. 55r^o] & si je veux vivre, il faut que je me resolve^c en cet estrange party, car il ne s'appaisera jamais qu'il ne m'ait accusée à mon mary, & s'il m'accuse je suis morte.

BEATRICE

Cela est tout certain, Madame, ne perdez temps, faites le, car il vaut mieux que la croix³⁹⁰ voise³⁹¹ en la maison d'autrui, qu'elle vienne en la nostre³⁹².

VICTOIRE

Si je m'en fuyois?

BEATRICE

Que feriez vous par cela? Vous ne pourriez pourtant échapper, ains vous publieriez au monde pour une amante infame. Faites le tuer, car voila le moindre mal que puissiez faire.

VICTOIRE

Me le conseilles-tu?

BEATRICE

Ouy, & vous en prie pour vostre bien.

VICTOIRE

A qui veux tu que je commette cet affaire³⁹³ de si grande importance? Ne sçais tu qu'en fin toute chose se descouvre?

BEATRICE

Pourveu qu'il meure, qu'importe qu'on dise que l'avez fait tuer?

[f. 55v^o] VICTOIRE

Comment? il^d importe de ma vie & de mon honneur.

BEATRICE

Quant à l'honneur, qui l'a perdu une fois, le peut aventurer encores une autre. De la vie je m'en ry, pour ce que sans preuve on ne fait mourir aucun³⁹⁴.

VICTOIRE

³⁹⁰ « Croix est du langage de la dévotion et exprime les peines que Dieu envoie aux hommes pour les éprouver » (Littré, *Dictionnaire*).

³⁹¹ « Voise est très fréquent comme subjonctif d'*aller*, mais *aille* se répand à son détriment », rappelle Gougenheim (*Grammaire*, p. 115).

³⁹² Cette locution proverbiale traduit l'italien *per ch'è meglio, che la croce vada à casa d'altrui, ch'ella venga alla vostra*, qui fait songer au proverbe de sens moral différent *ogni casa ha la sua croce*, signifiant que dans chaque famille il y a des problèmes, des contrariétés qui imposent fatigue et souffrance, à l'instar de Jésus portant la croix pour monter au mont Calvaire. Dans le *Nouveau Testament* (Marc, VIII, 34), Jésus rappelle que quiconque désire le suivre doit porter sa croix lui-même : « Et il appela ensemble la foule et les disciples ; il leur dit : si quelqu'un veut venir après moi, qu'il se renie lui-même, qu'il prenne sa croix et me suive ».

³⁹³ Voir note f. 13v^o.

³⁹⁴ Nous avons déjà rappelé (*Le Laquais*, vol. I, note 2, p. 144) qu'« *Aucun*, pronom, peut avoir le sens général de *personne* » (Gougenheim, *Grammaire*, p. 85).

Tu dis vray. Si j'envoyois appeller un de mes freres, & qu'on luy dist que cestuy me fait l'amour, & que par force il veut de moy, ce que de gré je ne luy veux accorder, ayant tousjours esté & voulant mourir femme de bien, & qu'à ceste occasion il le tuë?

BEATRICE

Voila qui est bon.

VICTOIRE

Mais tres-meschant.

BEATRICE

Vous estes donc desja repentie?^e

VICTOIRE

Repentie, non, mais le moyen me semble tres-mauvais & vain, par ce que si je le descouvre à mon frere, je luy donneray un soupçon de moy, & puis ce sera tout. Car n'y^f ayant en ceste ville femme qui ne veuille^g entretenir un amant, il se mocquera de moy, qui pense luy faire croire [f. 56r^o] cela, joint^h qu'on ne tuë un homme pour dire il aime ma sœur. Aucune femme ne peut estre forcée de faire part de soy mesme à un homme, elle n'en fera rien si elle ne veut. Tellement³⁹⁵ que je n'en feray rien deusse je mourir.ⁱ³⁹⁶

BEATRICE

Si est ce qu'il³⁹⁷ se faut tousjours ayder³⁹⁸ aux extremitez.

VICTOIRE

Je ne sçay que je dooy faire.

BEATRICE

Qui est ce bravache qui servoit tousjours vostre mary en ses querelles?

VICTOIRE

Et bien?^j

BEATRICE

Ne vous fait-il pas l'amour?

VICTOIRE

Ouy.

BEATRICE

Qu'y a-il^k donc de plus propre? parlez luy en, commandez luy & le contentez³⁹⁹ à son gré, quel danger y a-il^l? La chose sera secrette, un peché secret est à demy pardonné⁴⁰⁰, & par ainsi sauverez vostre honneur.

VICTOIRE

³⁹⁵ Voir note f. 7v^o.

³⁹⁶ La Vittoria de Pasqualigo déclare : & *io ne morrò*.

³⁹⁷ « Si est ce que » signifie « toujours est-il que », renseigne Gougenheim (*Grammaire*, p. 149).

³⁹⁸ « S'aider » a ici le sens de « se servir » (Huguet, *Dictionnaire*). La règle suivante énoncée par Gougenheim rappelle ce cas de figure : « On trouve la construction indirecte pour l'objet d'*aider*, d'*assister* et de *secourir* désignant la personne secourue » (*Grammaire*, p. 158).

³⁹⁹ Voir note f. 7r^o.

⁴⁰⁰ Beatrice fait référence au proverbe « Péchié celé est demy pardonné » (Le Roux de Lincy, *Le Livre des proverbes*, p. 39). On dit proverbialement que « Péché caché est à demi pardonné », pour dire, que « Quand on a soin d'éviter le scandale, le mal en est moindre » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 6^e éd.).

Tu dis bien⁴⁰¹. Va^m t'en courant au bout de ceste ruë, & frappe à la dernière porte, & si le seigneur Brisemur est en la maison, car tel est son nom, [f. 56v°] dy luy que je desire un service de luy, & qu'il vienne parler à⁴⁰² moy, & si de fortune tu ne le trouves, atten le, & ne revien que⁴⁰³ tu ne l'ameine.

BEATRICE

J'y vas.

ACTE II.

SCENE XIII.

Babille. M. Josse.

BABILLE

Je croy que je seray tousjours par les chemins⁴⁰⁴. J'ay opinion qu'il doit estre revenu. Tic, toc, ô que miserables sont les amoureux.

M. JOSSE

Qui est ceste mal morigerée *pecora campi*⁴⁰⁵ qui d'une telle force bat ceste porte? Elle m'a fait *contremiscere*⁴⁰⁶ tous les intestins, qui frappe à cet huis? Qui est ce qui heurte?

BABILLE

Le seigneur Fidelle sont-il en la maison?

M. JOSSE

Femina proterva, rude, indocte, [f. 57r°] *imperite*⁴⁰⁷, ignare, indiscrete, incivile, inurbaine, mal morigerée, ignorante, qui^a t'a enseigné à parler en ceste façon? Tu as fait une faute en grammaire^b, une discordance au nombre, au^c mode appelé *nominativus cum verbo*, pource que Fidelle *est numeri singularis*, & sont *numeri pluralis*⁴⁰⁸, & doit on dire, est il en la maison & non sont il en la maison.

BABILLE

Je ne sçay pas tant de grammaires^{d409}.

⁴⁰¹ Ajout de Larivey.

⁴⁰² Voir note f. 13r°.

⁴⁰³ Voir note f. 53r°. Ici « tant que ».

⁴⁰⁴ *Che andare è quello da furiosa, di ragione egli deve esser ritornato*, lit-on dans le texte italien.

⁴⁰⁵ Voir note f. 49v°.

⁴⁰⁶ « Trembler ». Larivey suit la leçon *contremiscere* des éditions italiennes de 1579, 1589 et 1606, correction pour *contumiscere* de celle 1576. L'image du texte de Pasqualigo, traduite littéralement, fait écho aux expressions latines de Cicéron (*De Oratore*, I, 26 : *In me ipso sæpissime experior, ut et exalbescam in principiis dicendi, et tota mente, atque omnibus artibus contremiscam* ; *Ad Familiares*, VI, VII, 4 : *toto corpore contremisco*), et, rappelle Caiazza, à l'*Enfer* de Dante (*ch'ella mi fa tremar le vene e i polsi*, I, 90) (voir *Introduzione*, p. 376).

⁴⁰⁷ Huguet (*Dictionnaire*) illustre par cette énumération de Josse le sens de *imperite*, du latin *imperitus*, qui signifie « ignorant, sot ».

⁴⁰⁸ « Femme effrontée [...] nominatif avec le verbe [...] est de nombre singulier [...] de nombre pluriel ».

⁴⁰⁹ Dans le cadre d'une représentation de la pièce, l'erreur de Babille est moins évidente pour un spectateur moderne que dans le *Fedele* : *io non sò tante grammatiche* (*grammatiche* n'étant pas homophone de *grammatica*). Toutefois, « la prononciation des consonnes finales est régie au XVI^e siècle par une loi de phonétique syntaxique : les consonnes finales se prononcent devant un mot commençant par une voyelle (c'est notre « liaison ») et à la pause (c'est-à-dire devant un arrêt du discours) ; elles ne se prononcent pas devant une

M. JOSSE

Voicy une autre faute, un tres-grand^e vice en l'oraison^f, pource que comme dit Guarin, la grammaire^s estant art *recte*^h *loquendi recteque scribendi*⁴¹⁰, jaçoit qu'en plusieurs langues elle soit escrite, n'est pourtant sinon un seul art, parquoy envers les bons auteurs, ne se trouve *grammaticae grammaticarum*ⁱ, non plus encores que *tritica triticorum*^j, & *arena arenarum*^{k411}, car il se dit tant seulement⁴¹² au singulier.

BABILLE

Toutes ces vostres niaiseries ne m'importent rien.

[f. 57v^o] M. JOSSE

En ce sens on ne dit pas ne m'importe rien, pource que *duæ*^l *negationes affirmant*⁴¹³, & vallent autant comme si tu disois, il m'importe un peu, ce que tu n'entends pas dire, parce que tu voulois que j'entendisse qu'il ne t'importe pas.

BABILLE

Je n'ay point aprins toutes ces choses là, chacun sçait ce qu'il a^m aprins.

M. JOSSE

Sentence de Seneque au livre *De moribus, unusquisque*ⁿ *scit quod didicit*^{o414}.

BABILLE

Faites moy ce plaisir, allez le appeller & luy dites⁴¹⁵ que je suis la servante du seigneur Ottavian.

M. JOSSE

Prononce moy Ottavian avec *c* & *t*, pource^p qu'il derive du nom universel *octo*, qui en Grec s'escrit par *cappa* & *taf*^{q416}.

BABILLE

Despeschez moy je vous prie, & luy dites⁴¹⁷ que je suis Babille.

consonne », explique Gougenheim avant de préciser qu' « Henri Estienne a illustré cette loi par des exemples. [...] Il observe aussi que l'on prononce plus de consonnes finales quand on parle lentement (ce qu'il préfère) que lorsqu'on parle vite. En ce qui concerne l's final, très important, puisque c'est le signe du pluriel, il ajoute ce détail : on prononce le dernier *s* d'une série de mots. [...] Bien des rimes attestent que les consonnes finales, aujourd'hui muettes, se prononçaient à la pause » (*Grammaire*, p. 31).

⁴¹⁰ L'auteur de cette maxime n'est pas Guarino Veronese, comme l'affirme le pédant, mais son élève Niccolò Perotti qui, en 1468, écrit au début des *Rudimenta grammatices* : *Grammatica est ars loquendi : recteque scribendi, scriptorum et poetarum lectionibus observata*. Elle est l'adaptation de la définition qu'Isidore de Séville (560-636 ap. J.-C.) donne dans ses *Etymologiae* (Livre 1, chap. 4, 1-2) : *Grammatica est scientia recte loquendi scribendique ratio origo et fundamentum liberalium artium*.

⁴¹¹ « Grammaire des grammaires [...] blés des blés [...] arène des arènes ».

⁴¹² « Tant seulement » signifie « seulement » (Huguet, *Dictionnaire*).

⁴¹³ « Deux négations affirment ». Notre auteur suit le texte des éditions italiennes de 1576 et 1579 dans lesquelles le chiffre deux n'apparaît pas en latin mais en italien (*due*). Les éditions successives corrigent par *duæ*, d'où notre variante.

⁴¹⁴ La citation exacte, tirée du *De moribus* de Sénèque, est : *Educatio et disciplina mores faciunt, et id unusquisque sapit, quod didicit* [L'éducation et la discipline font les mœurs, et chacun sait ce qu'il a appris] (I, 2). Il se pourrait que ce passage de Larivey ait donné à Molière l'idée des deux solécismes de Martine dans *Les Femmes savantes* (II, 6).

⁴¹⁵ Voir note f. 7r^o.

⁴¹⁶ « Huit ». *Cappa* vaut pour la dixième lettre grecque *Kappa* (καππα), *K* dans l'alphabet latin. *Taf* vaut pour la dix-neuvième lettre grecque tau (ταυ), *T* dans l'alphabet latin.

⁴¹⁷ Voir note f. 7r^o.

M. JOSSE

Ce nom est fort propre aux femmes qui veulent tousjours babiller comme toy⁴¹⁸.

BABILLE

Vous me semblez un diable.

[f. 58r°] M. JOSSE

Tu n'entens le vocable, pource^r que *diabolus*⁴¹⁹ signifie calomniateur & faux accusateur, je ne t'accuse pas mais je declare ton nom.

BABILLE

O diable, ô demon^s que vous estes, faites que je parle au seigneur Fidelle.

M. JOSSE

Il faut distinguer comme tu entends ce mot demon^t, pource qu'il signifie intelligent, & jusques icy tu m'as pleu. Se trouve des cacodemons^u & eudemons^v, bons & mauvais demons^{w420}, comme *dolus malus*, *dolus bonus*, *venenum malum*, *venenum bonum*⁴²¹, que te semble de ces choses?

BABILLE

Je ne vous enten pas.

M. JOSSE

Si tu ne l'entend tu es comme morte, *nam sine^x doctrina vita est quasi mortis imago*⁴²².
Atten je m'en vas.

BABILLE

Allez au diable, qui^{y423} vous puisse crever & ceux qui vous ressemblent!^{z424}

[f. 58v°] ACTE II.

SCENE XV.

⁴¹⁸ Dans la pièce de Larivey, les changements du nom des personnages ne permettent plus à Josse de faire la même remarque que celle du pédant de la pièce italienne au sujet du prénom Panfila : *Questo nome è introducto da Terentio nell'Andria & è nome del figliuolo di Simone & significa tutto amico, da Pan che significa tutto, & philos, ch'importa amore, ò amicitia, onde se 'l nome è conveniente alla cosa, tu dei esser amica d'ogn'uno*. Notre auteur trouve un jeu de mot tout aussi plaisant pour le prénom Babilie.

⁴¹⁹ « Le mot de Diable signifie en Grec Calomniateur, parce qu'il espie tousiours les actions des gens vertueux, comme il se voit en l'Escriture sainte, & les calomies devant Dieu » (J. Bodin, *Le Fleau des demons et sorciers*, p. 2). Cette définition, qui figure chez Tertullien et Lactance, est reprise par Saint Augustin (*Psalmus*, 71, 4) : *Et humiliabit calumniatorem. Nullus melius quam diabolus hic calumniator agnoscitur. Calumnia ejus est : numquid gratis colit Job Deum ?* (voir Caiazza, *Introduzione*, p. 377). *Diabolus* est le nom d'un personnage de l'*Asinaria* de Plaute.

⁴²⁰ L'affirmation de Josse renvoie aux propos de Meduse en II, 10. Voir note f. 49r°.

⁴²¹ « Mauvaise douleur, bonne douleur, mauvais poison, bon poison ».

⁴²² Cette sentence, provenant du troisième livre des *Disticha Catonis* (III, *Præfatio*), sera reprise plus tard par Molière qui, dans *Le Bourgeois gentilhomme*, l'énonce en latin avant d'en donner la traduction suivante : « sans la Science, la Vie est presque une image de la Mort » (II, 4). Notons que dans cette même scène, l'enseignement que le maître de philosophie tente de dispenser à son élève est aussi un échec, puisqu'au final ce dernier se cantonne à la façon de prononcer quelques voyelles et consonnes.

⁴²³ Voir *Prologue* du *Fidelle*, note f. 2r°.

⁴²⁴ Adaptation du texte italien *Andate in mal'hora, che possano creppare quanti Pedanti si trovano*, où la référence au diable est absente.

Babille. Fidelle.

BABILLE

Je prie Dieu que je le puisse trouver d'autre opinion que quand je l'ay laissé, affin que ceste pauvrete prenne un peu de consolation.

FIDELLE

Que veux tu?

BABILLE

Monsieur je vous prie de la part de ma maistresse que soyez contant, suivant^a les promesses que m'avez faictes tant^b & tant de fois, de^c la venir trouver & luy faire ceste grace d'ouyr dix parolles qu'elle desire vous declarer.

FIDELLE

Pour le present je suis grandement travaillé, & d'un travail tel & si fort qu'il me faict quasi oublier moy mesme, qui me faict croire que je ne luy puis donner grande consolation. Toutesfois j'iray, j'iray entre [f. 59r^o] cy & demie heure⁴²⁵. Recommande moy à elle, & luy dy qu'elle m'atende à la porte, par ce que je ne veux siffler ny faire autre bruit, par lequel les voisins peussent entrer en soupçon⁴²⁶.

ACTE II.

SCENE XVI^a.

Brisemur brave. Beatrice.

BRISEMUR

Est il possible que tu ne sçaches ce qu'elle veut de moy?

BEATRICE

Par ma foy je n'en sçay rien.

BRISEMUR

Elle a^b un grand tort de ne me donner sa grace, mon long service & ma brave hardiesse ne meritent pas cela.

BEATRICE

Ne dites pas ainsi pour l'amour de Dieu.

BRISEMUR

Comment ainsi? Te semble-il que je ne sois pas brave?

BEATRICE

Bravissime⁴²⁷, mais je veux dire [f. 59v^o] que Madame est une sainte, & mouroit plustost que rompre la foy⁴²⁸ à son mary.

⁴²⁵ *Verrò volentieri*, ajoute le Fedele de Pasqualigo.

⁴²⁶ La dernière réplique de Panfila (*Siate benedetto, mi raccomando a V. S. Voglia Iddio ch'una volta parliate da vero*) n'apparaît pas ici.

⁴²⁷ Comme nous l'avons déjà rappelé (*Le Laquais*, vol. I, note 4, p. 95), les superlatifs en *-issime* sont très utilisés par les courtisans de l'époque. Dans ses *Dialogues du nouveau langage françois italianizé*, H. Estienne fait dire ironiquement à Philosone que « ces superlatifs sont maintenant fort plaisants aux courtisans comme sonnans fort bien et ayant quelque garbe, tellement qu'il vous faudra prendre garde de dire plustost *doctissime* que *tresdocte*, plustost *bellissime* que *tresbeau*, plustost *bonissime* que *tresbon* » (cité par Gougenheim, *Grammaire*, p. 55).

BRISEMUR

J'entreprendray pour l'amour d'elle, chasser⁴²⁹ du ciel Jupiter^c, Mercure, & Mars, tant je suis hardy homme, & son mary n'a pas la force de tuer un formy⁴³⁰. Regarde donc si elle me doit aymer?

BEATRICE

Elle est obligée à son mary, parquoy ne devez vous en plaindre.

BRISEMUR

Toute femme qui à present se trouve en vie, devroit avoir plus d'obligation à moy, qu'à ceux qui les ont engendrées.

BEATRICE

Et pourquoy?

BRISEMUR

Parce que ceux-là leur ont donné la vie, qui sans fin est penible, & moy je suis cause qu'elles seront en joye perpetuelle.

BEATRICE

Et comment?

BRISEMUR

J'ay tant tué d'hommes, j'en ay tant mis en pieces, qui⁴³¹ tous sont morts desesperez⁴³². Au moyen dequoy leurs ames ont tellement remply l'enfer qu'il n'y peut plus tenir per- [f. 60r^o] sonne, tellement⁴³³ qu'il est force que les ames des femmes, privées des lieux qui leur estoient preparez pour chastier leurs pechez, ayent maintenant place en paradis.

BEATRICE

Le benefice que leur avez faict est fort grand.

BRISEMUR

Regarde doncques combien ceste cy faict mal de ne se ranger à ma volonté, je ne puis plus durer en ces peines, il y aura tantost cinq jours que je la sers, & je n'ay encores eu d'elle une simple faveur, où^d les autres dès la premiere heure se rendent miennes.

BEATRICE

A la verité si un long service peut meriter la grace d'une Dame, vous estes digne de la sienne.

BRISEMUR

⁴²⁸ La traduction littérale du passage italien correspondant ne rend pas compte d'un autre sens attesté pour le substantif *fede* (celui « d'alliance, ou bague ») sur lequel Pasqualigo joue certainement. En français, « foy » signifie « croyance aux vérités de la religion, confiance ; parole donnée ; loyauté, fidélité » (Godefroy, *Dictionnaire*). « Rompre sa foy » correspond au latin *Fidem solvere*, renseigne R. Estienne (*Dictionnaire françois latin*).

⁴²⁹ Voir *Prologue du Fidelle*, note f. 4r^o.

⁴³⁰ Autre graphie du substantif masculin « formi, fourmi ». Gougenheim rappelle (*Grammaire*, p. 17) que la langue du XVI^e siècle hésite entre *o* et *ou* à l'atone et même en syllabe accentuée. Il ajoute que les graphies « formis » et « fourmis » se rencontrent dans une même pièce de Clément Marot. Ce mot s'employait souvent au masculin. Voir *Le Laquais*, vol. I, note 2, p. 68.

⁴³¹ Voir *Prologue du Fidelle*, note f. 2r^o.

⁴³² Adaptation de l'italien *Io hò ucciso tanti uomini con tanto stratio, che tutti sono morti disperati*.

⁴³³ Voir note f. 7v^o.

Je suis un homme bestialissime⁴³⁴, & terrible.

BEATRICE

Vostre chere⁴³⁵ le demonstre bien, entrez. Cestuy^e me va eschapper des mains. J'ay toujours ouy dire que le chien qui abbaye beaucoup ne mort gueres souvent⁴³⁶. Dieu nous l'envoye bonne.

[f. 60v^o] ACTE III.

SCENE I.

Blaisine. Narcisse.

BLAISINE^a

J'ay esté long temps chez l'apoticaire^b, en fin j'ay eu l'apostume^c scordial⁴³⁷. Je me suis amusée⁴³⁸ une bonne piece⁴³⁹ pensant que Narcisse deust^d venir me retrouver, mais il n'est pas venu, ce doit estre quelque lourdaut, mais si je le r'encontre je ne le veux plus menasser, mais bien luy donner occasion de me suivre.

NARCISSE

J'ay faict ce que mon maistre m'a commandé & me suis tant arresté que je n'ay esté assez à temps, pour trouver Blaisine, que le chancre vienne à l'amour!^e

BLAISINE

Ho le voicy.

NARCISSE

Madame Blaisine, Dieu vous contante.

BLAISINE

Grand mercy de ceste Madame, il ne falloit pas tant⁴⁴⁰.

[f. 61r^o] NARCISSE

Je fay mon devoir.

BLAISINE

⁴³⁴ Voir note f. 59r^o. Gougenheim cite ce passage de Larivey lorsqu'il évoque le caractère plaisant de ces superlatifs pour l'époque (*Grammaire*, p. 55).

⁴³⁵ « Visage, mine, air » (Huguet, *Dictionnaire*).

⁴³⁶ Dans son *Livre des proverbes* (p. 165), Le Roux de Lincy rend compte du proverbe « Chien qui aboye ne veut mordre » du XVI^e siècle tiré des *Mimes de Baïf*.

⁴³⁷ Traduction littérale de l'italien *hò avuto l'apostemia scordiale*. « Apostume » (ou « apostème ») est un « Terme de Médecine. Enflure extérieure avec putréfaction. Un abcès est un apostume ouvert. [...] Les Médecins disent *Apostème* ; dans le langage ordinaire, on dit communément *Apostume*. On dit proverbialement et figurément, *Il faut que l'apostume crève*, Il faut qu'une passion cachée éclate enfin [...] » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 5^e éd.). « Henri Estienne constate que la forme corrompue *apostume* est employée par les courtisans », renseigne Huguet dans son *Dictionnaire*. Ici, l'emploi impropre de Blaisine, qui le confond avec l'« épithème cordial » que Victoire lui avait demandé d'aller chercher (II, 6), trahit l'ignorance de ce personnage. Voir note f. 43v^o.

⁴³⁸ « S'amuser » a ici le sens de « s'occuper à des choses vaines, perdre son temps, s'attarder » (Huguet, *Dictionnaire*).

⁴³⁹ Le mot « piece » « a été employé pour désigner un certain espace de temps ». Ici, l'expression « bonne pièce » signifie « longtemps » (Godefroy, *Dictionnaire*).

⁴⁴⁰ « Il ne falloit pas tant » est un ajout de Larivey.

Cela vient de vostre courtoisie, mais n'usons point de ceremonies entre nous, dy moy un peu que disois tu d'amour?

NARCISSE

Je disoy que s'il est vray ce que dit la chanson, celuy^f là n'est pas homme, qui n'est point amoureux, que⁴⁴¹ je veux estre amoureux pour devenir homme.^g

BLAISINE

Te voila si grand & si gros & tu n'es encores amoureux? Par^h ma foy tu meriterois estre bien chastié à la barbe⁴⁴² d'entre nous autres femmes, nous n'avions pas encores douze ans, que nous donnions du cul en terre, nous laissans cheoir à la renverse⁴⁴³.

NARCISSE

Je vous diray la verité. Une fois il me print envie de devenir amoureux, & ne sçavois comment, j'allay m'en informer à un mien⁴⁴⁴ amy, lequel me dit qu'il falloit que je figurasse en mon esprit une femme fort belle, & toute divine afin que plus facilement elle me pleust, puis me [f. 61v^o] dit qu'il convenoit que je fusse tousjours apres elle, que je la servisse continuellement, & que je ne fisse jamais chose contre sa volonté. Celaⁱ me sembla un peu difficile à digerer, pource que si je la voulois servir, il me faudroit laisser mon maistre, & elle ne me donnant aucun salaire me feroit mourir de faim. Car encores que certaine sorte d'amoureux dise prendre nutriment de la veuë de la dame^j aimée, je ne le croy pas, & suis assuré que s'ils ne mangeoient autre chose, ou ne humoient^k que la veuë, qu'en huit jours le royaume^l d'Amour iroit au bourdel. Toutesfois^m je m'imaginay que je m'en contenterois, pourveu que j'en fisse l'acquisition en deux jours, mais quand j'entendy que telle fois il faut servir dix, quinze, vingt ans, & que la recompense pour la plus part se convertissoit en larmes & souspirs, & à telle heure en une charge de [f. 62r^o] gros bois, j'en perdy tellement la volonté, que depuis je n'eu jamais la hardiesse de penser à l'amour.

BLAISINE

O sot! ceuxⁿ qui font l'amour avec leurs semblables, jouyssent vraiment, & ne sont pas bastonnez, je parle de nous autres servans, par ce que si un mary trouve sa femme en faute & delibere la tuer, il craint la justice. La^o loy d'honneur est faite pour les grands, mais le pauvre homme veut plustost le contraire⁴⁴⁵ de sa femme, avec le profit de la maison, que^p

⁴⁴¹ Voir note f. 9r^o.

⁴⁴² Oudin traduit la locution imagée « à la barbe » par « en la presence : en despit d'une personne » (*Curiositez françoises*, p. 29).

⁴⁴³ Larivey rend la grivoiserie de ce passage beaucoup plus imagée que son modèle : *Tù sei si grande, & grosso, & non ti sei ancora innamorato, per la fede mia, che tu meritaesti un bon castigo, alla barba di noi altre dōne, che non habbiamo si tosto forniti i dodeci anni, che ci diamo del naso*. L'image rappelle celle de l'expression « Faire la culbute » qui, nous l'avons déjà souligné (*Les Escolliers*, vol. II, note f. 319r^o), « s'emploie en parlant d'une femme qui tombe sur le dos, qui se fait renverser », précise P. Guiraud (*Dictionnaire érotique*). Ajoutons que *Tomber à la renverse* figure parmi la liste des expressions enregistrées par L. de Landes exprimant la perpétration de l'acte vénérien (*Glossaire érotique*, p. 162).

⁴⁴⁴ Voir note f. 6r^o.

⁴⁴⁵ Cette traduction de l'italien *contrario* prouve que Larivey ne travaillait pas sur la première édition italienne de 1576 où est écrit *contento (però il poverino vuole piu tosto il contento della moglie con utile della casa, che correr rischio d'esser impiccato, ò posto in galea)*. Les éditions successives (1579, 1589 et 1606) reproduisent toutes cette coquille.

se mettre au hazard⁴⁴⁶ d'estre pendu ou envoyé aux galleres. Se^q donner donc du plaisir quand l'occasion se presente, ne peut estre sinon une bonne amitié, & n'y a^t chose plus douce ny plus suave qu'icelle.

NARCISSE

Vous ne m'acertenez pas que cet amour est tant doux?^s

BLAISINE

Il est ainsi & te l'acertene par la croix que voila⁴⁴⁷.

[f. 62v^o] NARCISSE

Si cela est vray je suis amoureux.

BLAISINE

Je sçay bien que tu le seras incontinent⁴⁴⁸.

NARCISSE

Qui a^t le temps ne doit attendre le temps⁴⁴⁹, dit le proverbe.

BLAISINE

Et de qui es tu amoureux?

NARCISSE

De vous, mon bien, ma vie, ma douce esperance, je ne puis faire que je ne vous baise.

BLAISINE

Presumptueux, presumptueux, retire toy d'icy, car par ma conscience⁴⁵⁰, je te mettray le doigt en l'œil, je ne suis pas telle que tu penses, j'ay mon honneur à garder, va faire ta besongne, & me laisse⁴⁵¹ en paix.

NARCISSE

Si les douceurs amoureuses commencent par crever les yeux, que Cupidon voise⁴⁵² au gibet, & Venus au bourdeau. Dame Blaisine ne vous faschez pas contre moy, pource que je ne veux de vous sinon chose d'honneur & d'Amour.

BLAISINE

Non, non, ny Amour, ny honneur, car je sçay bien que passant d'une chose en autre, on vient à la fin.

[f. 63r^o] NARCISSE

Donc vous voulez desaymer qui vous ayme?

BLAISINE

Je me veux garder de me rompre le col.

⁴⁴⁶ « Hasard » signifie ici « danger, risque » (Huguet, *Dictionnaire*).

⁴⁴⁷ Cette sorte de juron, qui apparaît à plusieurs reprises dans le théâtre de Larivey (*Les Esprits*, II, 3 ; III, 4 ; IV, 6 ; *Le Morfondu*, III, 1), est une altération du juron blasphématoire *alla croce di Christo* du texte italien. Voir note f. 36v^o. Nous avons déjà rappelé (*Les Esprits*, vol. I, note 2, p. 417) que le personnage est censé faire le signe de la croix.

⁴⁴⁸ *E sò che tu sei stato presto*, déclare Attilia dans le *Fedele*.

⁴⁴⁹ Traduction littérale du proverbe italien *chi ha tempo non aspetti tempo*, dont le sens est analogue à la locution de William Camden (1551-1623) : *He who has the time, and waits for the time, is losing his time*.

⁴⁵⁰ « Par ma conscience » remplace le juron blasphématoire du texte italien *per la croce di Christo*. Voir note f. 36v^o.

⁴⁵¹ Voir note f. 7r^o.

⁴⁵² Voir note f. 55r^o.

NARCISSE

Voicy une trop grande cruauté.

BLAISINE

Je ne me veux pas mettre en ce hazard⁴⁵³.

NARCISSE

Le droit veut que si je vous ayme vous m'aymiez aussi.

BLAISINE

Tu voudrois que je te disse je t'aime, pour apres t'en aller vanter, ainsi qu'entre vous autres hommes avez accoustumez de faire, tu te trompes.

NARCISSE

Regardez, si j'en dis jamais aucun mot, que je n'aye jamais bien.

BLAISINE

Si je pensois que fusses secret, peut estre que je serois moins endurcie en mon opinion, mais^u qui m'en peut assurer?

NARCISSE

Moy me taisant tousjours & devenu comme muet.

Ce dit, il va apres elle pour l'embrasser, & elle le repousse.

BLAISINE

Tu embrasses trop pour bien estraindre⁴⁵⁴, tu fais donc des tiennes, [f. 63v^o] tu me semble beaucoup pire que nous autres femmes, car si on nous en donne un doigt, nous en voulons une palme, arreste toy, car tu me feras fascher.

Narcisse fait des gestes sans parler.

Fay tant de mines & de gestes que tu voudras, tu ne me tiendras pas pourtant, parce que je ne veux faire comme autrefois fit une semblable à moy, qui s'enamoura⁴⁵⁵ d'un serviteur comme toy, & luy donna advis qu'il se desguisast en mendian, & allast frapper à la porte & demander l'aumosne, & que lors elle descendroit en bas pour luy faire du bien⁴⁵⁶. Apres je ne sçay comme la chose en alla, l'aumosne fut telle, qu'elle luy fit enfler le ventre, quoy advenu fut abandonné⁴⁵⁷ de luy. Je ne veux pas qu'on m'en face autant.

NARCISSE

N'ayez point de pœur, car par la teste d'un ciron⁴⁵⁸ je ne vous abandonneray jamais, esprouvez le un peu, tellement⁴⁵⁹ que l'effet s'en en- [f. 64r^o] suive, & puis si je vous abandonne je suis content que vous plaignez de moy.

⁴⁵³ Voir note f. 62r^o.

⁴⁵⁴ Larivey remplace l'italien *tu ti pigli troppo buono in mano* par cette adaptation du proverbe français « Qui trop embrasse, mal estreint » (Méry, *Histoire générale des proverbes*, p. 270).

⁴⁵⁵ « S'enamourer » signifie « devenir amoureux », explique Huguet qui, dans son *Dictionnaire*, reproduit ce passage de Larivey. Il apparaît à plusieurs reprises dans la pièce (III, 2 ; IV, 1 ; IV, 4). P. Ristelhuber documente la forme « inamouré » des *Deux Dialogues* d'H. Estienne en précisant qu'elle vient de l'italien *innamorato*, signifiant « amoureux ». Il ajoute qu'« *enamouré* se trouve au XIII^e siècle, dans le *Roman d'Alexandre* ; au XV^e, dans Jean de Meung, *Test.* 418 » (*Deux Dialogues*, p. 51).

⁴⁵⁶ Allusion sexuelle.

⁴⁵⁷ Voir note f. 33r^o.

⁴⁵⁸ Par cette adaptation du juron blasphématoire de l'italien *al corpo della consecrata*, Larivey rend beaucoup plus implicite l'allusion religieuse de Pasqualigo, « ciron » signifiant « insecte aptère, presque microscopique,

BLAISINE

En ma conscience voila un beau trait⁴⁶⁰, ne te semble-il rien de engrossir une femme?

NARCISSE

Il me semble que c'est assez, mais je dis ainsi pour vous esclaircir du doute que vous avez.

BLAISINE

Retire toy, j'en suis esclaircie, je m'en vas en la maison, garde toy bien autant que tu as chere ta vie, de t'aprocher de celle⁴⁶¹ porte pour demander l'aumosne, car malheur pour toy.

NARCISSE

O quel trait de^v solemnelle putain! il te semble que soubz le voile d'honesteté tu m'as sçeu donner une belle assignation. A la verité c'est le propre du sexe feminin, nier en apparence ce qu'en effet, il desire accorder. Or je suis esclaircy que le vray dire nenny des femmes honestes, est de ne prester l'oreille aux parolles des amoureux, & que les autres fem- [f. 64v^o] mes ne disent nenny à autre occasion, sinon pour faire parroistre d'estre prinses par force, & non de leur bon gré. Mais par mon asne je t'attrapperay⁴⁶². Je te^w veux aller trouver en habit de gueux⁴⁶³, me presenter à la porte, & demander l'aumosne, car à tout le moins j'auray quelque morceau de pain.

ACTE III.

SCENE II.

Virginie fille. Sainte nourrice.

VIRGINIE^a

Je me voy bien miserable, d'estre en ceste façon contrainte me monst^r⁴⁶⁴ en la ruë, encores que je sçache bien cela n'estre bien decent à une honeste fille, & que j'en pourray estre blasmée, mais^b persuadée de vostre conseil, ains forcée de l'esperance que j'ay de veoir mon seigneur, je ne puis autrement faire, que je n'y vienne. Dieu vueille que cestuy vostre conseil ne tourne encores à mon [f. 65r^o] dommage comme tant d'autres qui m'ont trompée.

SAINTE

qui se développe dans la farine, le fromage, etc. », mais aussi « torche, flambeau de cire, cierge » (Godefroy, *Dictionnaire*). On le retrouve dans *La Vefve* (III, 5). Voir vol. I, note 3, p. 301. Voir aussi note f. 36v^o.

⁴⁵⁹ Voir note f. 7v^o.

⁴⁶⁰ L'italien dit plus simplement *Bel tratto, certo*.

⁴⁶¹ Voir note f. 9v^o.

⁴⁶² Adaptation beaucoup moins osée du juron blasphématoire italien *Ma per Dio ch'io te la carico*, qui montre combien notre chanoine est attentif à ne pas entacher de propos licencieux tout ce qui a trait à la religion. « Par mon asne » est un juron atténué par la déformation du mot « âme », explique Huguet qui, dans son *Dictionnaire*, reproduit ce passage de Larivey. Nous avons déjà observé (*Le Laquais*, note 4, p. 161) la même altération du mot « âme » dans l'expression « par mon ance » (ou « anse »). Voir note f. 36v^o.

⁴⁶³ Variation de l'italien *voglio andar à ritrovare un habito da furfante, & venir alla porta, & dimandar limosina, perche al peggio avanzero un pane*.

⁴⁶⁴ Voir note f. 53v^o.

Virginie ma chere fille, je t'ay tousjours conseillée avec raison & du pur de mon cœur⁴⁶⁵, mais si la fortune t'a esté contraire, c'est d'elle que te dois plaindre, & non de moy.

VIRGINIE

Ains plustost de vous qui avez esté le commencement de ma misere.

SAINTE

Je ne t'ay exhortée aimer⁴⁶⁶ aucun⁴⁶⁷, mais bien apres que ton destin te rendit amoureuse, meüë à pitié de ta douleur, me suis-je efforcée à te donner secours.

VIRGINIE

Vous ne m'y avez exhortée, mais tandis que, moy^c estant encores petite fillette, avez cherché de⁴⁶⁸ tromper les ennuyeuses heures de la nuict, en me racontant^d diverses fables, vous esventastes en ma jeune poitrine, les flammes d'Amour⁴⁶⁹. De combien m'avez vous conté qui se sont cherement aimez? Et qui ne se seroit enamorée⁴⁷⁰ en la foy & constance de Florio qui fit tant [f. 65v^o] pour sa Blanchefleur⁴⁷¹? Et qui seroit tant privée de sens, qui, oyant^e raconter combien de plaisirs, & combien de joyes amour porte quant & soy, n'eust désiré devenir amoureuse pour vivre en ces doux travaux que me disiez que souventesfois souloient⁴⁷² tuer & ruiner les amans? Ces vostres⁴⁷³ discours saisirent tellement mon esprit que portant envie aux plus heureux, je ne desirois que trouver l'occasion de m'en aimer⁴⁷⁴ pour cognoistre, & encores esprouver l'amoureuse douceur, & creut ce desir avec les ans, lequel eut tant de force qu'aussi tost que mes yeux s'offrirent au seigneur Fidelle⁴⁷⁵, ou fust ce par la ferme pensée qui estoit en moy, ou bien par la grande beauté d'iceluy, je me rendy vaincuë, & deslors ne fut en ma puissance penser à autre chose qu'à l'aimer tres-ardamment. Or considerez si tout mon mal ne vient pas de vous.

⁴⁶⁵ Adaptation de l'italien & *con puro cuore*.

⁴⁶⁶ Voir *Prologue* du *Fidelle*, note f. 4r^o.

⁴⁶⁷ Nous avons déjà rappelé (*Prologue* du *Laquais*, vol. 1, note 1, p. 61) qu'« *aucuns* a très souvent encore le sens de *quelques-uns* » [...]. Au singulier, *aucun*, au sens de *quelqu'un* est plus rare, mais se rencontre aussi » (Gougenheim, *Grammaire*, p. 85).

⁴⁶⁸ Huguet atteste l'emploi de « chercher de » dans le sens de « chercher à » (*Dictionnaire*).

⁴⁶⁹ *Aventaste nel mio petto & dardi & fiamme d'amore*, déclare Virginia.

⁴⁷⁰ Voir note f. 63v^o.

⁴⁷¹ Ces deux personnages sont les héros d'un conte de tradition orale qui inspira de nombreux auteurs et vraisemblablement Boccace dans son *Filocolo*. Cet ouvrage, qui raconte les amours de Florio et Biancafiore, est traduit en français par A. Sevin et publié, en 1542, par Denys Janot sous le titre *Le Philocope de Messire Jehan Boccace Florentin, Contenant l'histoire de Fleury & Blanchefleur*.

⁴⁷² Italianisme pour *sogliono*, du verbe *solere*. Suivi d'un infinitif, « souloir » a le sens d'« avoir coutume de » (Godefroy, *Dictionnaire*).

⁴⁷³ Voir note f. 6r^o.

⁴⁷⁴ Voir note f. 63v^o. Si l'édition de Viollet-Le-Duc corrige par « m'enamourer », la forme « s'amourer » est attestée par les dictionnaires du XVI^e siècle avec cette même signification. D'après La Curne (*Dictionnaire*), le verbe « aimer » est quelquefois réciproque.

⁴⁷⁵ *Tosto, ch'agl'occhi miei si offerse il Signor Fedele*, lit-on dans le *Fedele*.

SAINTE

Je n'eusse jamais creu qu'en une [f. 66r°] petite fillette telle que tu estois lors, eussent eu force ces petits discours & contes à plaisir, lesquels sont faits presque par toutes les nourrices pour entretenir les enfans⁴⁷⁶.

VIRGINIE

Sottes sont les meres qui leur souffrent ces choses, ne cognoissans combien peut allumer un jeune cœur ouyr raconter les amours d'autrui. Et est ce pere bien digne de reprehension qui pour entretenir ses filles, leur baille de tels livres à lire. Mais^f ô moy miserable! la^s demie heure est passée, & il ne vien pas. Je veux que nous r'entrions en la maison afin que la fortune ne me fasse encourir en quelque ruine.

SAINTE

Attens encores un petit, & n'ayes pœur. Toutesfois si tu veux t'en aller, j'attendray icy dehors, & quand je le verray venir je t'appelleray.

VIRGINIE

J'y vas.

[f. 66v°] ACTE III.

SCENE III.

Fidelle. Sainte. Virginie.

FIDELLE

Je veux aller sçavoir ce que Virginie me voudra dire. Je voudroy volontiers m'en deffaire, mais je ne sçay comment, la pitié me contraint d'un costé, l'amour me force de l'autre, & en fin la raison m'esguillonne si fort, que je me trouve tout confus, & en une grande perplexité⁴⁷⁷. Il n'est raisonnable, & y a^a de l'inhumanité de tourmenter une jeune fille qui aime, il^b n'est honneste luy manquer de foy, car cela tient de la trahison. C'est^c pourquoy je ne la veux jamais abandonner, car jaçoit que je me trouve deceu & hay de Victoire, je veux retenir ceste consolation, de ne luy avoir jamais manqué de loyauté, tant en prospere comme en adverse fortune. Et certes il vaudroit mieux luy procurer la mort que luy manquer de foy, [f. 67r°] par ce que l'un seroit appellé vengeance juste & honorable, & l'autre seroit reputé une detestable infamie.

SAINTE

Ma fille si l'imagination ne me trompe je voy ton seigneur, lequel comme je pense ne vient pour autre chose que pour te consoler. C'est luy mesme, sors!^d

VIRGINIE

Dieu le vueille.

FIDELLE

La voila en la ruë avec la nourrisse, je les veux accoster.

SAINTE

⁴⁷⁶ *Che nutriscono*, ajoute Santa dans le *Fedele*.

⁴⁷⁷ L'italien dit simplement *di modo che mi ritrovo pieno di confusione*.

Si sçaviez aussi bien aymer ceste ma⁴⁷⁸ pauvre fille, pauvre par vostre faute, comme la sçavez bien destruire & consommer, ne se trouveroit aujourd'huy femme plus heureuse qu'elle, ny homme plus fortuné que vous. Helas par pitié donnez luy quelque consolation!^e

FIDELLE

Je suis venu pour cela. Dame Virginie que voulez vous de moy? pourquoy avec si grande instance m'avez vous envoyé querir? Répondez.

SAINTE

Laissez qu'elle revienne à soy, voyez vous pas qu'elle est toute trans- [f. 67v^o] portée & que la crainte faict mourir la parole en sa bouche lors que les miserables qui bruslent sont contraincts de demander pitié?

VIRGINIE

Mon tres-cruel seigneur, tandis qu'avec^f une extreme peine, j'ay peu soustenir la flamme qui continuellement me consomme pour vous, soit pource que j'estoy en soupçon que je l'auroy descouvert à une personne qui comme peu amiable ne l'auroit recogneu, comme aussi pource que mon honnesteté me le deffendoit, à^g ceste occasion j'ay tanté toutes occasions d'estranger de mon cœur ceste pensée, mais ç'a esté en vain. Or sentant croistre en moy ce feu qu'en despit de moy avez allumé en ma poitrine, je suis forcée pour ne mourir, vous requerir avoir pitié de moy, partant je ne dooy pas vous estre reputée moins honneste, pource que je ne demande autre chose qu'estre aimée de vous, & que mon amour vous soit agreable. Je vous prie donc, si^h en un gentil esprit une juste priere peut [f. 68r^o] trouver mercy, queⁱ soyez contant de m'aimer & n'estre cause de ma mort, laquelle, me^j manquant vostre faveur, je^k me la donneray de ma propre main^l, pource que vivant sans esperance d'acquérir vostre grace, j'endure une si griefve peine, que je porte envie aux ames damnées, pour autant que pour les chastiemens de plusieurs fautes par elles commises elles souffrent aux profonds & aveuglez abismes un seul tourment, &^m moy en ce monde suis en recompense de ma foy condamnée par vostre cruauté, à souffrir mille peines, voire mille morts si autant on en peut endurer.

FIDELLE

Croyez moy Dame Virginie, que je suis pour vous aymer eternellement, mais avec celle⁴⁷⁹ pureté de cœur qu'il⁴⁸⁰ convient à un honneste amour, à un fidelle amy, & à un cher frere, partant estrangez de vous toute vaine pensée. Siⁿ vous cognoissez ne pouvoir vivre sans compagnie, procurez que vostre pere vous marie, car vous ne manquerez jamais d'homme honorable [f. 68v^o] & digne de vous, avec lequel pourrez gouter la douceur d'Amour qui ne sera aucunement meslée avec l'amertume du deshonneur & du blasme. Ceste entreprinse ne vous sera difficile, mesmement si vous laissez gouverner par la raison, ne souffrant que le fol appetit vous induise à ramer ceste tempestueuse obscure mer d'Amour, en laquelle finablement toute esperance & tout plaisir demeure lasche, submergé & estaint, pource^o que les plus fidelles compagnons d'Amour sont infidelité, flaterie, tromperie, trahison, jalousie, courroux, haine, inimitié, discorde, cruauté, perte, tourment,

⁴⁷⁸ Voir note f. 6r^o.

⁴⁷⁹ Voir note f. 9v^o.

⁴⁸⁰ Voir *Prologue* du *Fidelle*, note f. 2r^o.

ruyne, pauvreté, suspicion, inquietude de corps, maladie d'esprit & mort⁴⁸¹, & entre tant qu'on y court⁴⁸², entre tant de peines qu'on y endure, entre tant de miseres qu'on y sent, entre tant de ruynes qui ruynèrent un monde, ne s'espreuve jamais autant de bien que ce bref & court qu'on possède en embrassant la chose aymée. Bien, [f. 69r°] comblé^p de celle⁴⁸³ passion qu'adonc le temps fugitif & trop soudain apporte^q aux amans. Bien, comblé de celle⁴⁸⁴ rage qui naist ordinairement pour en un seul coup ne pouvoir executer plus de mille choses. Bien, remply de celle⁴⁸⁵ rancune qui costumierement travaille ceux qui tout à la fois ne peuvent satisfaire à tous sens⁴⁸⁶. Bien, plain^r d'insatiable & inextinguible soif, remply d'ardant desir de se perpetuer en la personne aimée, plaine d'un desespoir d'en pouvoir partir⁴⁸⁷, d'une volonté d'y retourner, d'une crainte de n'estre abandonnée, & infini⁴⁸⁸ bien, plain^s de tout mal, & vuide de tout contentement, qui avec une petite & douce amorce, aleche nos cœurs, puis prins à l'hain comme le poisson, nous conduit à la mort. Partant retirez vous de ceste volonté, car en vivant & bien vivant vous passerez vostre vie.

VIRGINIE

Helas comme est il possible que je me retire de ceste volonté, si [f. 69v°] je porte vostre image gravée en mon cœur? Et comme me puis-je eschapper de tant d'ennuis si mon penser⁴⁸⁹ vous represente tousjours devant mes yeux, & si tant plus je cherche me deslier, tant plus Amour me garrotte en ses ceps, fers, & chaisnes? Miserable que je suis, car vos courtoises & gracieuses parolles naissent plustost d'une pitié commune, que d'un amour particulier, & c'est cela dont je me plains.

FIDELLE

Le temps, àⁱ faute d'autre medecine, adoucira vostre martire⁴⁹⁰.

VIRGINIE

C'est chose legere, souffrir le mal pour un peu de temps, mais est impossible le supporter longuement sans repos.

FIDELLE

Faites que la necessité soit la volonté de vostre courage & vous reposerez⁴⁹¹.

VIRGINIE

Qui n'a contentement ne peut reposer.

FIDELLE

Le mal estant accompagné de patience se resoult en bien.

⁴⁸¹ Il manque le terme *disperazioni* à cette énumération, du reste fidèlement traduite.

⁴⁸² Variante de l'italien *ne fra tanti pericoli che si corrono*.

⁴⁸³ Voir note f. 9v°.

⁴⁸⁴ Voir note f. 9v°.

⁴⁸⁵ Voir note f. 9v°.

⁴⁸⁶ Comprendre « à tous les sens », de l'italien *ad ogni senso* (III, 3).

⁴⁸⁷ Adaptation de l'italien *pieno di disperazione di dover partire*.

⁴⁸⁸ Larivey traduit l'adverbe italien *infine* par cet adjectif qui renchérit sur son modèle.

⁴⁸⁹ Voir note f. 15r°.

⁴⁹⁰ Simplification de l'italien *Il tempo se non altro volgar medicina d'ogni male, renderà lieve ogni vostro martire*.

⁴⁹¹ *Fate che la necessità sia volontà dell'animo, & riposatevi*, lit-on dans le *Fedele*.

VIRGINIE

Foible est celle⁴⁹² esperance, à laquelle je me doy appuyer.

[f. 70r°] FIDELLE

Vous m'attendrissez le cœur, je voudroy vous pouvoir apporter remede au prix de mon sang.

VIRGINIE

Sans que respandiez vostre sang vous pouvez me soulager de si grande misere.

FIDELLE

Monstrez m'en le moyen, & je le feray volontiers.

VIRGINIE

Aimez moy, souvenez vous de moy, laissez vous voir tous les jours & faites que quelques fois je puisse en vous descouvrant mes desirs, consoler mon tourment en la douce harmonie qui sort de vostre bouche.

FIDELLE

Il ne falloit point tant de prieres pour m'induire à ce que je suis obligé vous faire⁴⁹³, je vous aimeray comme je doy, je ne manqueray en tant que se pourront estendre mes forces de faire ce que desirez, partant prenez courage, & vous retirez en la maison, car je m'en veux aller.

VIRGINIE

Je vous mercie autant qu'il m'est possible, & vous prie n'oublier ces parolles qui me seront eternellement imprimées au cœur.

[f. 70v°] FIDELLE

Je suis homme qui tient ma parole. Je vous baise les mains.^u

VIRGINIE

Allez à la bonne heure.

SAINTE⁴⁹⁴

Ma fille, je suis bien aise & ay le cœur tout resjouy.

ACTE III.

SCENE III.

Narcisse vestu en mendiant ayant le visage couvert. René. Babilie.

NARCISSE

Quel Ciceron, quel Mars, quel Apollon, quel Roland ou quel autre docte ou d'entendement aigu me pourroit cognoistre pour Narcisse? Par hazard j'ay trouvé en un des coffres de mon maistre cet accoustrement, lequel pource qu'il me cache le visage, me plaist

⁴⁹² Voir note f. 9v°.

⁴⁹³ Simplification de l'italien *Non occorre vano tanti preghi, ne parole di tanta forza per indurmi à quello, ch'io son obligato di fare.*

⁴⁹⁴ L'attribution erronée de cette réplique à Renato, dans l'édition italienne de 1576, est une coquille reproduite par les textes des éditions de 1579 et 1606. Seule celle de 1589 corrige en l'attribuant à Santa. Si Larivey semble suivre la leçon de 1589, cela n'est cependant pas suffisant pour démontrer que c'est bien ce texte qu'il traduit, la correction ayant pu être apportée par Larivey lui-même.

tant que je n'ay voulu chercher autre habit. Je tien du meschant, du larron, & de l'assassin. O comme il me semble qu'il me sied bien! Je^a m'y plaist infiniment, & doute prendre telle amitié à cest habit, que je seray [f. 71r^o] contraint de quitter mon maistre, & aller mandier comme un gueux, car il me semble que c'est une belle chose. On vit aux despens d'autruy, on ne fait chose quelconque, on ne despend rien en habits de livrées⁴⁹⁵, mais qui plus est, on acquiert un credit si grand, qu'à toutes les portes que tu frappes la servante te vient au devant avec l'aumosne en la main. L'aumosne est une espece de don, le don est un signe de reverence, la reverence est une recognoissance de son superieur. En recevant donc des dons & presens d'un chacun⁴⁹⁶, je deviendray le plus grand homme du monde⁴⁹⁷. O que belle aventure est la mienne! ma^b foy je ne veux plus perdre temps⁴⁹⁸, mais donner commencement à ma grandeur, je veux frapper à ceste porte⁴⁹⁹, tic, toc, faites l'aumosne à ce pauvre, & il priera Dieu pour vous.

RENE

Que vas tu cherchant, desloge d'icy, il n'y a^c point de pain.

NARCISSE

Je diray un *De profundis*^{d500} pour [f. 71v^o] les trespassez, tic, toc, qui void de l'œil croit du cœur⁵⁰¹ la misere d'autruy, tic, toc.

RENE

Retire toy d'icy sot que tu es!^e

NARCISSE

Je ne m'en iray pas que tu ne m'ayes baillé l'aumosne.

RENE

Atten, atten je te la vas porter.

NARCISSE

Ho, est ce ainsi qu'on y va? c'est^f un eschantillon de vraye penitence, sainte Marie⁵⁰².

⁴⁹⁵ « Vêtements que les seigneurs donnaient à leurs familiers ou aux personnes envers lesquelles ils prétendaient faire acte de gracieuseté », renseigne Godefroy (*Dictionnaire*), avant de citer Viollet-Le-Duc qui précise : « Les livrées consistaient en un hoqueton, habituellement aux armes du personnage qui le donnait ou avec une manche à ses armes... La livrée était un habit que l'on n'octroyait qu'à un fidèle. Il eût été très inconvenant d'en revêtir le premier venu. Celui qui portait la livrée était tenu de la faire respecter, comme le seigneur qui la donnait assurait sa protection à celui qui la recevait. La livrée n'était point dès lors une marque de servage, mais une sorte de contrat passé entre le donateur et l'acceptant » (*Dictionnaire du mobilier*, à l'entrée « Vêtements », p. 77). Plus simplement et génériquement, ce terme est encore employé pour désigner la « garde-robe », ajoute Godefroy (*Dictionnaire*).

⁴⁹⁶ Voir note f. 46v^o.

⁴⁹⁷ Traduction littérale de *essendo io dunque presentato da tutti, verrò a diventar il maggior huomo del mondo*.

⁴⁹⁸ Voir note f. 36v^o.

⁴⁹⁹ Dans le *Fedele*, la scène 4 s'achève sur cette phrase de Narciso : & *cominciar à picchiar à queste porte*. La scène 5 commence ici, avec Narciso qui frappe à la porte de Renato.

⁵⁰⁰ Dans l'*Ancien Testament*, le psaume CXXX (Psalmorum CXXIX dans la Vulgate) ou *De profundis* est le « Sixième des sept psaumes de la pénitence, qui commence en latin par les mots *De profundis*, et qui sert ordinairement de prière pour les morts » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 8^e éd., 1932). « Je diray [...] trespassez » adapte l'italien *Dirò il mirabilia Roma, & altre belle cose* qui renvoie à la culture italienne par l'allusion aux *Mirabilia (urbis) Romæ*, premiers guides touristiques de l'époque.

⁵⁰¹ *Chi con l'occhio vede col cor crede*, lit-on dans le texte de Pasqualigo. La locution fait référence à Thomas qui n'a cru à la résurrection de Jésus que parce qu'il en a eu des preuves visibles, mais « Jésus lui dit : tu as foi parce que tu me vois. Magnifiques ceux qui ont foi sans voir » (*Nouveau Testament*, Jean, XX, 29).

RENE

Ceste aumosne se baille à tes semblables.

NARCISSE

Ayes discretion diable que tu es, que t'ay je fait pour me charger ainsi les espaulles?^{g503}

RENE

Tien, & va au gibet.

NARCISSE

O puissance du Ciel, voicy un mauvais commencement de grandeur, on dit en un commun proverbe, que tous commencemens sont difficiles⁵⁰⁴, parquoy je veux encores tenter la fortune, & frapper à ceste autre porte. Tic^h, toc, faites l'aumosne à ce pauvre homme qui aⁱ dix enfans, & n'a aucun revenu, ny mestier, & ne sçait rien faire pour gai- [f. 72r^o] gner leur vie, faites luy l'aumosne gens de bien, que Dieu vous ayde en vos tribulations, tic, toc, qui la fera dire ou dira, de bonne mort point ne mourra⁵⁰⁵.

BABILLE

Pauvre homme Dieu vous fasse bien.

NARCISSE^j

Faites moy l'aumosne pour l'amour de Dieu⁵⁰⁶.

BABILLE

Dieu te vueille ayder.

NARCISSE

Je dy que me fassiez l'aumosne, tic, toc.

BABILLE

Volontiers, tien pren.

NARCISSE

O belle chose, en ceste façon, hé.

BABILLE

Ha ha ha.

NARCISSE

Tu t'en ris encores, par sus le marché! ho^k c'est du pissat, par^l la mort de moy⁵⁰⁷! que^m le chancre te vienne & te mange le trou d'oùⁿ est sortie ceste urine⁵⁰⁸! or^o j'en suis esclaircy, il

⁵⁰² Adaptation de l'italien *O così la cosa andera bene, Pater noster picciolo di vera penitenza, Marco beato*, où le terme *marco* désigne *Una certa quantità di moneta (Vocabolario della Crusca)*. Sans doute Pasqualigo fait-il un jeu de mot avec San Marco (Saint Marc) qui évoque Venise.

⁵⁰³ *Habbi discretion diavolo, che menar è questo da fachino*, lit-on dans le texte italien.

⁵⁰⁴ « Il n'y a si difficile que le commencement » (Le Roux de Lincy, *Le Livre des proverbes*, p. 318).

⁵⁰⁵ Proverbe attesté par Le Roux de Lincy, à l'entrée « dire » : « Qui le fera dire ou dira, de bonne mort point de mourra » (*Le livre des proverbes*, t. 2, p. 127). Il semble faire écho à ce passage : « Je trouveray en mes heures certaines oraisons ausquelles sera dit devant icelles. Celuy qui dira ceste oraison, ou la portera en escrit sur soy, il ne mourra jamais de mort subite. Ou qui en dira une autre, jamais ne tombera au feu, ny mourra en l'eau : & mort semblable [...] Les oraisons de soy, ne sont pas mauvaises : je ne vous dit pas qu'il ne soit bon de les dire : mais il ne faut pas delaisser à dire ses heures pour dire icelles oraisons & semblables, & ne les faut dire soubz telle couleur & assurance, que qui les dira, ne mourra point de mort subite et semblable : un bon Chretien n'a point de crainte de mourir d'une mort subite ». Voir F. Le Picart, *Les sermons*, chapitre « Pour le jeudy apres le troisieme dimenche de Caresme » (« Troisieme Jeudy de Caresme »), p. 163.

⁵⁰⁶ « Pour l'amour de Dieu » est un ajout de Larivey.

vaut mieux vivre petit que mourir grand⁵⁰⁹. Je^p veux aller à la maison de Victoire, on dit coustumierement que la troisieme paye tout⁵¹⁰, mais à sa poste⁵¹¹. J'ay ceste confiance que les mariées sont tousjours de nature plus large au donner que ne [f. 72v^o] sont pas les filles, & puis Blaisine me semble assez courtoise, mais il faut que je parle peu, afin qu'elle ne me cognoisse, & que pour feindre l'honneste elle m'envoye à la bonne aventure⁵¹².

ACTE III.

SCENE V.

Brisemur sortant de la maison de Victoire.

Narcisse. Blaisine.

BRISEMUR

Marault que fais-tu à ceste porte? Oste toy d'icy, despesche, que si je te pren, je te jetteray par dela les Alpes qui partissent l'Allemagne.

NARCISSE

Non pas si loin, mais un peu par deça, car il y fait trop froid.

BRISEMUR

Que grommelles tu entre tes dents? Respond beste que tu es.

NARCISSE

Je dy que vous feriez bien de me donner l'aumosne.

BRISEMUR

Encores as tu la hardiesse de [f. 73r^o] parler, mets la main à tes armes, car je me veux tuer avec toy.

NARCISSE

Tu as menty par la gorge⁵¹³.

BRISEMUR

Regardez qu'il⁵¹⁴ veut contester avec moy, & en un temps, que^a je ne crain la force du ciel^b.

⁵⁰⁷ *Oh ella è orina al corpo della nostra*, s'exclame Narciso. En italien, *corpo di...* introduit une expression blasphématoire déjà employée par Pasqualigo (III, 1) qui s'adresse ici à la Vierge Marie (*Nostra [Donna]*), renseigne Caiazza (*Introduzione*, p. 392), que Larivey prend soin de remplacer par l'interjection « par la mort de moy », euphémisme du juron blasphématoire « par la mort de Dieu ». Voir note f. 36v^o.

⁵⁰⁸ *Oh ti venga il cancaro che ti mangi, potta che fetore*, dit plus vulgairement le texte du *Fedele*. Voir f. 37r^o.

⁵⁰⁹ « Vivre misérablement vaut mieux que mourir avec gloire », s'écrit Iphigénie dans la tragédie d'Euripide *Iphigénie en Aulide*. Josse dira le contraire plus loin (V, 4).

⁵¹⁰ *Alla terza Dio la benedica*, lit-on dans le *Fedele*.

⁵¹¹ Italianisme. Dans son *Dictionnaire*, Huguët donne pour l'expression « A la poste de, à ma poste », la définition de « Au gré de, à la convenance de ; à mon gré, à ma convenance, etc. ». On la retrouve dans *Les Escolliers* (II, 3).

⁵¹² « Aventure » est « employé dans un sens obscène pour désigner l'acte vénérien » (L. de Landes, *Glossaire érotique*, p. 23).

⁵¹³ La locution « mentir par la gorge », signifie « mentir effrontément » (Huguët, *Dictionnaire*). Elle est très répandue dans la langue comique italienne et française de l'époque (voir *La Calandra*, du Cardinal Dovizi da Bibbiena, I, 5 ; *La Cortigiana*, de P. Aretino, I, 2 ; *La Trinitia*, d'A. Firenzuola, III, 7 ; *Il Furto*, de Fr. D'Ambra, IV, 7 ; *Gl'Inganni* de N. Secchi, IV, 2, etc.). Voir *Le Morfondu*, vol. II, note f. 199v^o.

⁵¹⁴ Voir *Prologue* du *Fidelle*, note f. 2r^o.

NARCISSE

Aujourd'huy la discretion est perduë, la beste⁵¹⁵ est encores icy, que puisse-il crever! Je^c me veux cacher cy derriere, jusques à ce qu'il s'en soit allé.

BRISEMUR

A la verité, il ne faut jamais qu'un amoureux, pour^d desfavorisé qu'il soit, se^e desespere de pouvoir accomplir son desir⁵¹⁶, pource que l'une par desdain, l'autre par necessité, qui par appetit, qui par haine, qui par amour, qui pour se delivrer de quelque danger, qui pour avoir un mary impuissant à l'occasion du peu de moyen qu'il a^f de saouler⁵¹⁷ sa femme, & qui pour une autre chose, contentent à la fin leurs amans. Ceste cy, sçachant^g que j'ay esté la destruction & ruine de mille citez^h.

NARCISSE

N'en dy pas tant & va au rabais [f. 73v^o] M. Baudet⁵¹⁸.

BRISEMUR

Et qu'avec ce poing, j'ay renversé les murailles par terre, & reduit les pierres en menuë poussiere, dont j'ay acquis cet honorable nom de Brisemur, estant molestée par Fidelle⁵¹⁹, pour la delivrer de luy m'a promis que si je le tuois ceste nuict elle me rendroit contant.

NARCISSE

Bon. O traistresse! oresⁱ est venu le temps que je me vengeray & te feray attacher à un gibet qui touchera jusques au ciel^j.

BRISEMUR

Loué soit Mars, qui m'a donné l'occasion de repaistre ma cruauté, & amour qui me rend tributaire du plaisir de ceste tant belle jeune femme!^k

NARCISSE

Loué soit le diable, qui te rendra tributaire au boureau d'un beau collet relevé sur une peccadille de chanvre retors⁵²⁰!^l

BRISEMUR

⁵¹⁵ D'après L. de Landes, « bête » s'emploie dans un sens obscène pour désigner « le membre viril » ou « une femme capable de l'acte vénérien » (*Glossaire érotique*, p. 38).

⁵¹⁶ Voir note f. 46v^o.

⁵¹⁷ Allusion sexuelle. Voir note f. 28v^o.

⁵¹⁸ Traduction de l'italien *Vada manco ser asino*. D'après le *Dictionnaire de l'Académie française* (5^e éd.), « Baudet » signifie « âne » et désigne figurément et par injure un homme stupide.

⁵¹⁹ Larivey ne traduit pas le nom de famille du personnage de la pièce italienne (*Fedele dei cortesi*).

⁵²⁰ Périphrase pour désigner la corde du gibet. Larivey rend l'image de cette plaisanterie plus précise que l'italien : *Loda il diavolo, che ti renderà tributario il manigoldo d'una bellissima gorgiera di canape*. Si le terme « peccadille » signifie ordinairement « faute légère », Godefroy, par la citation de cet extrait du *Fidelle* et d'un passage de *La Constance* (où il apparaît sous la forme « picadille », V, 9), s'interroge quant au sens possible de « cravate ». Huguet, lui, reproduit cette réplique de Narcisse pour illustrer la définition de « picadille » comme « Effilés de passementerie, frange, feston, bordure » (*Dictionnaire*). « Retors » est le participe passé et adjectif du verbe « retordre » signifiant « assembler plusieurs filets de fil, de soye, de laine, pour les redoubler, les rendre plus forts, et en faire une espece de corde », soutient Furetière (*Dictionnaire*, 1690). « On appelle Fil retord, un fil composé de plusieurs fils déjà filés, qu'on unit ensemble en les tordant, ou avec un rouet, ou sur le fuseau. Ce fil ne sert guère qu'à la couture. Il s'en fait quantité en Bretagne, particulièrement à Rennes, où on les met aussi à la teinture. L'on en tire beaucoup pour Paris, Rouen et la Picardie ; et il s'en fait des envois considérables en Espagne et en Angleterre ». Voir J. Savary des Brûlons, *Dictionnaire universel de commerce*, p. 1237.

Je me veux aller armer un petit mieux, & puis venir attendre l'occasion, car^m je sçay bien qu'il se promeine toute la nuit icy aux environs.

[f. 74r^o]ⁿ NARCISSE

Va à la malle heure⁵²¹, & te charge bien de fer, afin que plustost tu te rompe le chaisnon du col⁵²². J'ay entendu beaucoup plus de choses que je ne pensoy, neantmoins je ne veux pour cela laisser d'aller⁵²³ veoir Blaisine. Tic, toc, faites l'aumosne à ce pauvre pour l'amour de Dieu.

BLAISINE

Entrez je vous l'apporteray incontinent.

NARCISSE

Ne l'avoy-je pas bien dit? Je^o me recommande à mon petit frere⁵²⁴, la vache est nostre!^{p525}

ACTE III.

SCENE VI.

M. Josse. Fortuné.

M. JOSSE

Melius est non cœpisse quam non perseverare, pource que m'estant delivré du soupçon de Fidelle, je^a veux *etiam*⁵²⁶ me delivrer de celui de Fortuné, lequel est aussi courier en ce champ amoureux. Et jaçoit qu'il ait peut estre esté adverty par Fidelle de tout ce que je luy veux dire, je ne veux man- [f. 74v^o] quer à moy-mesme, pour ce que si.

FORTUNE

Femme, & quelle^b chose peut estre pire que la femme? A la verité soubs ce nom sont comprises toutes les meschancetez du monde. M. Josse que faites vous là^c seul?

M. JOSSE

⁵²¹ Voir note f. 36r^o.

⁵²² Notre auteur traduit plus précisément *osso* par « chaisnon ». Huguet cite ce passage du *Fidelle* pour illustrer la définition de l'entrée « chaignon » : « Partie postérieure du cou, à l'endroit où il se joint à la tête » (*Dictionnaire*).

⁵²³ « *Laisser* se dit aussi quelquefois dans la signification de *cesser, s'abstenir, discontinuer* ; et alors il ne s'emploie jamais qu'avec la négative », soutient le *Dictionnaire de l'Académie française* (4^e éd.).

⁵²⁴ L'allusion sexuelle est plus évidente dans cette adaptation de l'italien *Non lo diss'io ? mi racomando in furia, la vacca è nostra*. D'après Godefroy (*Dictionnaire*), le substantif « frere » (qui remplace l'italien *in furia*, exhortation à se dépêcher) peut prendre le sens de « testicule ». L. de Landes confirme : il est « employé dans un sens obscène pour désigner le membre viril » (*Glossaire érotique*, p. 382). D'ailleurs, curiosité, l'expression « frere jacques » désignerait le membre viril (Oudin, *Curiositez*, p. 236).

⁵²⁵ Les sens « monnaie » et « femme très grosse, de mauvaise vie » figurent parmi les différentes significations de « vache » attestées par La Curne (*Dictionnaire*). D'après Le Roux de Lincy, la locution « la vache est à nous » signifie « la victoire est à nous, nous avons gagné, nous sommes les maîtres » (*Dictionnaire comique*, p. 312). À ce sens s'ajoute donc celui que « vache » a en italien et qui, dans ce contexte, est une injurieuse allusion à Blaisine qui lui ouvre la porte. Voir note f. 36r^o.

⁵²⁶ « Mieux vaut ne pas avoir commencé que ne pas persévérer [...] aussi ». Le pédant reprend, en la modifiant, la sentence de Saint Augustin *Melius erat non incipere quam cœpisse* [mieux vaudrait ne pas commencer, que commencer et succomber] (« discours sur le psaume CXXIII », dans *Œuvres complètes*, vol. 15, p. 59).

Te ipsum quærebam^{d527}, je vous trouve tout à point pour vous dire deux mots.

FORTUNE

Sçachez, encores^e que je me trouve tout troublé, que je desire vous faire plaisir, & ce à l'occasion que vos vertus m'ont dés long temps rendu vostre amy.

M. JOSSE

*Gratias ago immortales*⁵²⁸, je vous remercie infiniment, non tant pour les loüanges que m'avez données, comme de la façon de me loüer, pource qu'en ceste vostre recommandation⁵²⁹ vous avez touché deux belles clausules, une de Cicéron, *cupio aliquid agere quod tibi gratum ac jucundum sit*⁵³⁰, &^f l'autre d'Horace, *Tibi^g me virtus tua fecit amicum*⁵³¹.

FORTUNE

Vous direz ce qu'il vous plaira.

[f. 75r^o]M. JOSSE

*Ab incunabulis, a^h teneris unguiculis*⁵³², je vous ay porté une tres-grande & abondante amitié, pource qu'estiez d'une bonne indole, & ores qu'estes venu *adultus*, jeune homme plus capable de raison, je vous aime beaucoup d'avantage, occasion pourquoy par ceste sentence pitagoriqueⁱ, *amicorum omnia sunt communia*⁵³³, je m'attriste vous voyant

⁵²⁷ « C'est justement toi que je cherchais ». Larivey garde la forme *quærebam* des éditions italiennes de 1576 et 1579, que celles de 1589 et 1606 corrigent par *quærebam*. Notre variante suit cette correction.

⁵²⁸ « Je rends grâces immortelles ».

⁵²⁹ Voir note f. 6r^o.

⁵³⁰ « Je désire faire chose qui te soit agréable et plaisante ». Lors de son entretien avec Fidelle (I, 4), Josse avait déjà intégré la traduction de la sentence *cupio [...] sit* à son discours. Voir note f. 14r^o. Caiazza explique que le rapprochement de *jucundus* et *gratus* est rapporté dans le *Calepin* comme étant cicéronien (*Ad Atticum*, I, XVII et X, VIII ; *Les Catilinaires*, IV, I). Voir *Introduzione*, p. 332. L'intégralité de cette clausule attribuée à Cicéron figure à la rubrique *Far piacere* du recueil d'élégances latines d'Alde Manuce (*Cupio, volo non solum tua, verum etiam tuorum amicorum caussa : studeo aliquid agere, quod tibi amicisq. tuis gratum sit, gratum ac jucundum accidat, placeat, satisfaciat*), précédée de sa traduction italienne (*Desidero di far piacere, far servizio, far cosa grata non solamente a te, ma ancora a' tuoi amici : l'operare alcuna cosa in tuo servizio per tuo amore, per tua cagione, molto caro mi è*) (voir *Eleganze*, f. 71r^o-71v^o).

⁵³¹ « Ta valeur fit de toi mon ami ». Citation des *Satires* d'Horace (II, 5).

⁵³² « Dès le berceau, dès les tendres ongles ». Érasme consacre un passage de ses *Adages* (LII, p. 239) à l'expression imagée *a teneris unguiculis* qu'il explique par une comparaison avec des chiots dont les ongles n'ont pas encore durci (*a catulis unguiculi nondum duruerunt*). Il cite les *Epistolæ ad Familiares* de Cicéron (*a teneris, ut Græci dicunt, unguiculis*, I, VI, 2), les *Odes* d'Horace (*et incestos amores / De tenero meditatur ungui*, III, 6), ainsi que le *De puerorum institutione* de Plutarque (*Ut intressecus, & quod dicitur, ab unguiculis ament liberos, hoc est a prima statim infantia*, V, 3). L'expression *ab incunabulis* trouve également sa place dans les *Adages* et fait directement suite à la précédente. Cette fois, l'auteur mentionne le *Pseudolus* de Plaute, Tite-Live (*Ab incunabulis imbutum odio tribunorum, Histoire romaine*, IV, 36, 5), Cicéron ou encore Virgile. Voir *Adages*, LIII, p. 239. Dans la version française, manuscrite et anonyme du *Candelaio*, Mamphurio reprend lui aussi ces deux images (III, 6). Voir A. Preda, « edizione critica del manoscritto francese "Candelaio" », dans *Ilarità e tristezza*, p. 237.

⁵³³ « Adulte [...] entre amis tout est commun ». Le recueil des *Adages* d'Érasme s'ouvre sur cet ancien proverbe *amicorum omnia sunt communia* (I, I, 1), du grec *Tà τῶν φίλων κοινά*, qui a été de nombreuses fois repris par la tradition philosophique et littéraire. C'est le cas notamment d'Euripide (*Oreste*, v. 735), Térence (*Adelphes*, V, 3) et Cicéron (*De Officiis*, I, XVI). Selon Diogène Laërce, l'attribution à Pythagore serait attestée par l'historien Timée de Tauroménion, ce que confirme Aulu-Gelle au chapitre 9 du I^{er} livre des *Nuits attiques* (voir Érasme, *Adages*, I, I, 1). Toutefois, Érasme rectifie, et, dans la dernière édition de 1536, fait de Socrate le père de ce syllogisme sur la communauté des biens. La critique démontrera par la suite que le véritable auteur de cet adage n'est autre que Diogène le Cynique (Érasme, *Opera Omnia*, p. 85).

succeder mal, comme autrefois je me suis resjouy, & suis encores pour me resjouyr de vostre bien. Pouvant donc par mon advertissement vous delivrer d'un eminent peril, si^j je ne vous en certiorois, je penserois estre cause du mal, & ensemble manquer à mon office, c'est à dire à mon devoir.

FORTUNE

Que veut dire tout cela? C'est quelque nouvelle tromperie de Victoire.

M. JOSSE

Je sçay fort bien que *ut est hominum ingenium a labore proclive ad libidinem*⁵³⁴, vous, fermant^k les oreilles aux bonnes admonitions de ceux [f. 75v^o] qui vous exhortent à bien vivre, desvoyé par le doux rapeau⁵³⁵ des siraines, comme^l une simple volatille⁵³⁶ vous estes laissé prendre au filet, *videlicet*⁵³⁷ envelopper en l'infame & doloireux lacet des^m.

FORTUNE

O quelleⁿ broüillerie est ceste cy! vous^o me consommez.

M. JOSSE

Dieu vous pardonne, vous m'avez rompu le fil de la plus belle metaphore qui m'ait jamais tombé entre les mains.

FORTUNE

Quand on parle familierement entre amis, on n'use de tant de circonlocutions, de belles parolles, ny^p de tant de ceremonies.

M. JOSSE

Quelles ceremonies? Ciceron^q dit-il pas que *translata verba quasi stellæ illustrant orationem*?^{r538}

FORTUNE

Ne sçauriez vous dire clairement ce que vous voulez, & en peu de parolles?

M. JOSSE

Minime nequaquam, il n'est pas possible, parquoy dit Horace, *brevis esse laboro*⁵³⁹, mais je le vous diray, & si ne l'entendez, le mal finablement [f. 76r^o] sera pour vous. Victoire fait des enchantemens, des conjurations, & des sorcelleries.

FORTUNE

Pour moy?

M. JOSSE

*Maxime*⁵⁴⁰, ouy Monsieur.

⁵³⁴ *Ita ut ingenium est omnium / hominum ab labore proclive ad libidinem* [comme la nature humaine est généralement disposée à préférer le plaisir au travail] (Térence, *L'Andrienne*, I, 1, v. 77-78).

⁵³⁵ Autre graphie possible pour « rapel » soit « apel », atteste Godefroy (*Dictionnaire*).

⁵³⁶ Voir note f. 13v^o.

⁵³⁷ « Naturellement ».

⁵³⁸ « Les paroles employées métaphoriquement illustrent le discours comme les étoiles [*du ciel*] ». Citation extraite de l'*Orator* de Cicéron (XXVII, 92) : *Illustrant eam [oratio] quasi stellæ quædam, translata verba, atque immutata*.

⁵³⁹ « Non, pas du tout [...] je m'efforce d'être concis ». Le pédant de Larivey ne reproduit qu'une partie de cette sentence de l'*Ars poetica* d'Horace : *Brevis esse laboro, obscurus fio* [je m'efforce d'être court et je deviens obscur] (épître III), contrairement à celui du *Fedele* qui la reproduit telle quelle.

⁵⁴⁰ « Surtout ».

FORTUNE

Si tost qu'avez ouvert la bouche, je vous ay entendu⁵⁴¹.

M. JOSSE

*Cur, quare, quamobrem*⁵⁴², à quelle occasion?

FORTUNE

Pource que je l'ay desja entendu de Fidelle.

M. JOSSE

Je n'en sçavoy rien, il eust fallu que je l'eusse deviné, & eusse esté prophete^s, de *preterito*⁵⁴³.

FORTUNE

Voila qui va bien, & avez raison.

M. JOSSE

Qu'en dites vous, a-elle^t pas merité d'estre quittée?

FORTUNE

Je dy que je suis tres asseuré qu'en tout le monde il n'y a^u femme pire qu'elle, & par ainsy je suis grandement fasché, & ne sçay qui⁵⁴⁴ me tient que dés ores je ne vas en sa maison pour faire d'elle la punition que merite sa meschanceté.

[f. 76v^o] M. JOSSE

Je suis bien aise qu'estes despestré de son amour, & devenu *vestri juris*⁵⁴⁵, pource que si desormais voulez entendre à⁵⁴⁶ l'amour, ce que je ne voudroy pas, d'autant que *miser est qui amat*⁵⁴⁷, vous quitterez les lits matrimoniaux, lesquels se cherchent avec grand danger, & jouyrez seurement tantost d'une, tantost d'une autre pellice.

FORTUNE

Que dites vous de pelisses⁵⁴⁸? je^v n'en suis despourveu & vous en puis prester une pour vous couvrir quand aurez froid.

M. JOSSE

Vous n'entendez la nomenclature de ce vocable latin^w, qui vient du verbe *pelliceor*⁵⁴⁹ qui signifie blandir flatter, & veut encores dire concubine, paillard, autrement courtisane.

⁵⁴¹ Adaptation qui simplifie l'italien *Con un motto che n'haveste fatto, io l'harei inteso*.

⁵⁴² « Pourquoi, pour quelle raison, par quel moyen ».

⁵⁴³ « N'en parlons plus ».

⁵⁴⁴ « Le français moderne n'a pas de formes de pronom interrogatif pour le sujet et l'objet inanimés de l'interrogation indirecte. Il est obligé d'avoir recours à des constructions d'origine relative avec *ce qui* et *ce que*. La langue du XVI^e siècle peut employer dans ce cas *qui* comme sujet et *que* comme objet ou comme attribut du sujet » (Gougenheim, *Grammaire*, p. 100).

⁵⁴⁵ « Indépendant ». Formule juridique par laquelle « Onofrio intende dire che, essendosi liberato dal dominio di Vittoria, Fortunio è ora *di nuovo padrone di se stesso* » (Caiazza, *Introduzione*, p. 396).

⁵⁴⁶ « Entendre à » signifie « consentir », d'après Littré (*Dictionnaire*).

⁵⁴⁷ « Celui qui aime est bien à plaindre ». Cette sentence provient du théâtre de Plaute. Alors que dans *L'Asinaire* on la trouve sous la forme *miser is est homo, qui amat* (III, 3), elle est, dans la comédie du *Persan* (II, 1), identique à celle du pédant.

⁵⁴⁸ La réplique de Fortuné prouve qu'il croit que le pédant lui parle de « pelice » (dont « pelisse » est une autre graphie possible), signifiant « robe fourrée ; manteau fourré ou ouaté » (Godefroy, *Dictionnaire*).

⁵⁴⁹ Traduction littérale de l'italien *pellicce*. L'homophonie *pellice/pelisse* rend ce quiproquo plus vraisemblable que celui du texte italien, où, d'après Caiazza, « il fraintendimento risulta meno efficace per l'accentazione latina : *pēllex -īcis* [...] rende proparossitono il latinismo *pellice*, contro il parossitono italiano *pellicce* » (*Introduzione*,

FORTUNE

Comment courtisane? Moy qui ne me soucie aucunement de tant de gentilles damoiselles^x belles comme petits anges^y, qui courent apres moy, & voudriez maintenant vous faire à croire⁵⁵⁰ que je me puis adon- [f. 77r^o] ner à aimer des putains, lesquelles n'ont autre fin que faire tresbucher en un precipice ceux qui les aiment, leur tirer le sang, leur oster l'honneur, & la vie, & si leur estoit possible engager leur ame au diable, elles le feroient. Et comme pourroy-je cherir & aimer une femme qui vend à toutes sortes de personnes sa vie à un tres-vil prix? Ne sçavez vous pas que de ces scelerates & meschantes, naissent toutes les ruines du monde?^z

M. JOSSE

Et partant, disoit un poëte^{aa} fort celebre, *ubi mulieres, ibi omnia mala sunt*⁵⁵¹.

FORTUNE

Dieu⁵⁵² me garde de ces perfides maistresses de tout vice, & nées seulement pour polir & farder leur faulse beauté⁵⁵³, & ce afin de pouvoir plus aisément tromper autruy.

M. JOSSE

Terence dit: *dum*^{bb} *se comunt, dum se pectunt annus præterit*⁵⁵⁴, elles sont un an à se lisser & s'agencer.

FORTUNE

Il n'en faut douter, pource qu'elles sont de nature superbes, vaines, inconstantes, legeres, malignes, cruelles, ravissantes^{cc}, meschantes, [f. 77v^o] envieuses^{dd}, incredulles, trompeuses, ambitieuses, frauduleuses, desloyalles, ingrattes, impetueuses^{ee}, audacieuses, & desreiglées, faciles^{ff} à faire place à la haine, & à l'ire, dures à s'appaiser, où^{gg} elles vont elles portent la rebellion & les debats, elles sont costumieres à mal dire, à allumer des noises & querelles⁵⁵⁵ entre les amis, & à semer infamie sur les bons, sont prompts à reprendre les fautes d'autruy, & negligentes à cognoistre leurs propres vices, tousjours simulent, tousjours feignent, tousjours trament des tromperies, & cherchent de⁵⁵⁶ conduire les hommes à la mort, elles sont fort prompts^{hh} aux embusches qu'elles tendent, lesⁱⁱ gestes

p. 396). Le lecteur de l'époque y trouve lui aussi son compte puisque, d'après Godefroy, « pellice » est une autre graphie possible pour « pellisse », signifiant « peau, corps » (*Dictionnaire*).

⁵⁵⁰ Adaptation de l'italien & *hora vi date à credere*. La forme française est attestée par R. Estienne (*Dictionnaire françois latin*) qui traduit « Faire a croire qu'on soit ung eunuque » par *Probare se pro eunucho*. Nicot (*Thrésor de la langue françoise*) traduit « Je vous fais à sçavoir » par *Admoneo*.

⁵⁵¹ « Là où se trouvent les femmes sont tous les maux ». Locution de Ménandre (LXXIII, 128) qui s'inspire très certainement d'Euripide (voir *Hippolyte* et *Les Phéniciennes*). Piccolomini exploitera lui aussi le thème de la misogynie dans son *Remedium amoris* : *Mulier est animal imperfectum, varium, fallax, multis morbis passionibusque subiectum, sine fide, sine timore, sine constantia, sine pietate* (voir *Storia di due amanti e Rimedio d'amore*, p. 138).

⁵⁵² Nous avons déjà rappelé (*Le Laquais*, vol. I, note 2, p. 161) que « Les grammairiens, pour l'amour du grec, enseignaient au XVI^e siècle que le français possède un optatif : ils appelaient ainsi les formes du subjonctif non précédées de *que* » (Brunot et Bruneau, *Précis*, p. 331).

⁵⁵³ L'italien dit simplement & *nate solo per polir le sue false bellezze*.

⁵⁵⁴ « Tandis qu'elles s'arrangent, tandis qu'elles se peignent, l'année s'écoule ». La citation exacte, tirée de l'*Heautontimorumenos* de Térence, est : *Et nosti mores mulierum : / dum moliuntur, dum comuntur, annus est* (II, II, v. 239-40).

⁵⁵⁵ L'italien dit simplement *d'accender odio trà gli amici*.

⁵⁵⁶ Voir note f. 65v^o.

& le visage auquel à leur plaisir elles peuvent monstrent la joye & la douleur, la crainte, & l'esperance, & plusieurs autres effets, qu'aucun ne peut éviter. Et de là & non d'ailleurs procedent tous nos maux⁵⁵⁷.

M. JOSSE

Le tragique^{jj} Seneque dit: *Dux* [f. 78r°] *malorum fœmina, & scelerum artifex*⁵⁵⁸, c'est à dire que la femme est guide à tous maux, & inventrice de toutes meschancetez, laquelle sentence dorée, ne fut par luy dite, mais par la fureur poëtique^{kk}, qui *comes est veritatis*⁵⁵⁹, & moyennant laquelle nous autres habitans du Mont Parnasse disons^{ll} les belles choses. Et^{mmm} *re vera*, quand quelques bestes sont picquées de cet esguillon, elles sont agitées de plus grande fureur que ne sont les jeunes bouvillons au temps d'esté, neⁿⁿ⁵⁶⁰ se trouve chose tant espouventable que, pour^{oo} satisfaire à leur bestial appetit, *non audeant*⁵⁶¹. A quoy Canace a^{pp} elle reduit son frere Macaré, & elle mesmes⁵⁶² encores⁵⁶³? Je suis esmerveillé que les dieux^{qq}⁵⁶⁴ ne bruslerent encores ses froides eaux. Ariadne n'a elle pas trahy son pere, son frere, & sa patrie pour l'amour de Thesée⁵⁶⁵? Clitemnestre, ne fit-elle pas mourir ce tres-renommé & grand capitaine^{rr} *quo cecidit Ilion*⁵⁶⁶? Medée esprise de jalousie, n'egorgea [f. 78v°] elle pas les enfans qu'elle avoit conceuz de Jason⁵⁶⁷? Phedre ne

⁵⁵⁷ *Sempre simulano sempre fingono, tramano inganni, & cercano di condur gli huomini alla morte, all'insidie che tendono, hanno cosi pronti i gesti, & il viso, nel quale à suo piacere possono dimostrar allegrezza, dolore, tema, & speranza, & molti altri affetti, ch'alcuno non può fuggire da loro, & quindi, & non altronde avengono tutti i nostri mali*, lit-on dans le *Fedele*.

⁵⁵⁸ *Sed dux malorum femina. Hæc scelerum artifex / obsedit animos* [Les femmes sont la source de tous les maux ; ce sont elles qui trament les forfaits, et y poussent les âmes] (Sénèque, *Hyppolite*, II, 559-60). « O mal'heureux sexe ! puis qu'à vostre compte les pauvres femmes sont cause de tous maux & ne bienheurent jamais une maison que par leur mort », déclare Elisabet à Hilaire dans *Les Esprits* (I, 1, vol. I, p. 384). Voir aussi note f. 77r°.

⁵⁵⁹ « Qui est la compagne de la vérité ».

⁵⁶⁰ Traduction littérale du passage italien correspondant : *quando queste bestie sono punte da questo stimolo, sono agitate da maggior furore che non sono i cornuti giuvenchi nel tempo dell'estate, ne si trova cosa tanto spaventeuo per sodisfar al loro bestial appetito non audeant*. La conjonction « ne », négative, a le sens du moderne « ni » (Godefroy, *Dictionnaire*).

⁵⁶¹ « En effet [...] elles n'entreprennent hardivement ». On retrouve la même image dans le *Corbaccio*, renseigne Caiazza : *E che cosa è egli ch'elle non ardiscano per potere a questo bestiale loro appetito soddisfare ?* (*Introduzione*, p. 397).

⁵⁶² Voir note f. 51v°.

⁵⁶³ Dans la mythologie grecque, la relation incestueuse entre Canacée et son frère Macarée provoque la colère de leur père Éole et les porte au suicide.

⁵⁶⁴ C'est la première fois que Larivey maintient la référence païenne aux dieux du pédant de la pièce italienne. Le contexte est toutefois sans équivoque : celui de la mythologie.

⁵⁶⁵ Fille du roi de Crète Minos et de la reine Pasiphaé, Ariane trahit son pays, son père et son demi-frère (un monstre mi-taureau mi-homme enfermé sous ordre du roi dans un labyrinthe construit par Dédale), en aidant le fils du roi Égée, dont elle s'est éprise, dans sa lutte contre le Minotaure. La bobine qu'elle fournit à Thésée, grâce à laquelle le héros retrouve son chemin une fois le Minotaure tué, a donné lieu à l'expression devenue proverbiale de « fil d'Ariane ».

⁵⁶⁶ « Par lequel tomba Ilion ». Citation extraite de l'*Énéide* de Virgile (III, 2-3) : *ceciditque superbum / Ilium*, et reprise dans l'*Enfer* de Dante (I, 75). Le pédant fait ici référence à la vengeance de Clytemnestre qui, avec l'aide de son amant Égisthe, tua son mari Agamemnon et sa concubine Cassandre avec laquelle il était revenu victorieux de la guerre de Troie (Ilion). Cet épisode constitue le sujet de la tragédie *Agamemnon* d'Eschyle. Cependant, aucune mention n'est faite quant aux réels mobiles de ce double meurtre, précise Caiazza, à savoir la vengeance pour le sacrifice de sa fille Iphigénie et la présence de l'esclave Cassandre (voir *Introduzione*, p. 398).

⁵⁶⁷ Abandonnée par son mari Jason pour Creuse, Médée est jalouse au point de commettre le terrible infanticide qui fournira à Euripide le sujet de sa tragédie *Médée*.

trouvant le chaste privilege conforme à ses adulteres desirs, ne fit-elle pas que le propre fils procura la mort à son pere⁵⁶⁸? Scilla vaincuë d'impudique ardeur ne rendit elle pas sa patrie serve de libre qu'elle estoit⁵⁶⁹? *Et tandem fuit in causa*⁵⁷⁰ qu'elle fut vestue de plumes & encores son miserable geniteur. *Sed*⁵⁷¹ *quid frustra hæc repetimus*⁵⁷¹? Voicy une chose qu'en y pensant *vox mihi faucibus hæret*⁵⁷². Semiramis⁵⁷³ tres puissante reyne^{tt} de la superbe Babilone, & Pasiphée⁵⁷⁴ femme du juste^{uu} Minos, qui rend raison és regnes horribles, ne s'enflammerent elles pas en l'amour d'animaux bruts? & en somme Myrrha⁵⁷⁵, *ô^{vv} scelus infandum*, ne deceut-elle pas son propre parent, & *quem concupiverat fraude assecuta est? O animal pessimum*⁵⁷⁶ & irraisonnable⁵⁷⁷! Quel^{ww} licol⁵⁷⁸, quel poison, quels fers, quel precipice, & quelle mort ne se trouveroit legere pour punir tes meschancetez? [f. 79r°] Tellement⁵⁷⁹ que du premier jusques au dernier, je dy en concluant, qu'il ne sortit jamais de

⁵⁶⁸ La dynamique père/fils est inversée par rapport à l'italien *Fedra non trovando il casto privigno conforme à suoi adulteri desiderii, non fece che'l padre al proprio figlio procurasse la morte*? Dans la mythologie grecque, Phèdre s'éprend violemment de son beau-fils Hippolyte qui repousse ses avances. Folle de rage, la princesse décide de se venger et dénonce le malheureux à son mari en l'accusant d'avoir voulu attenter à son honneur. C'est bien Thésée qui, refusant de tuer son fils de ses propres mains, invoque Poséidon afin qu'il provoque la mort d'Hippolyte. Voir à ce sujet l'introduction au *Fidelle*, **note 1, p. 14**.

⁵⁶⁹ Dans la mythologie grecque, Scylla est la fille de Nisos, roi de Mégare dont la caractéristique est de posséder un cheveu magique qui assure sa vie et le salut de la cité. Or, lorsque Minos, roi de Crète, assiège Mégare, Scylla en devient si amoureuse qu'elle décide de l'aider à pénétrer dans la ville en coupant le cheveu protecteur de son père une fois la nuit tombée. Loin de lui en être reconnaissante, Minos la fait noyer.

⁵⁷⁰ « Et enfin, c'est la raison pour laquelle ».

⁵⁷¹ « Mais pourquoi continuons-nous à répéter cela en vain ? ».

⁵⁷² « J'ai la gorge nouée ». Fait référence à un épisode de l'*Énéide* de Virgile (II, v.774), au moment où Énée, pétrifié à la vue du fantôme de Créuse, est incapable de parler : *Obstupui, steteruntque comæ, et vox faucibus hæsit*. Si cette manifestation physique trahit ici une véritable aversion vis-à-vis de la perversion de Sémiramis et Pasiphaé, elle peut être, dans la pièce, symptomatique de l'amour (III, 2), observe Caiazza (*Introduzione*, p. 399).

⁵⁷³ Nom de la « Reine des Assyriens, fille d'Atergatis ou Dercéto, célèbre par sa bravoure et par la grandeur où elle éleva son peuple. On lui rendait les honneurs divins sous la forme d'une colombe » (Barré, *Complément du Dictionnaire de l'Académie française*). Dans son *De claris mulieribus* (chap. II, p. 11), Boccace résume la légende de ce personnage qui inspire encore Christine de Pizan dans *Le livre de la cité des Dames* (1405). L'accusation de zoophilie dont elle est victime est rapportée par Pline l'ancien : « Le Roi Juba écrit que Sémiramis conçut pour un cheval une passion si dérégulée, qu'elle eut l'impudicité de la satisfaire ». « À ce conte ridicule, précise Poisinet de Sivry, Hygin ajoute que Sémiramis se jeta dans les flammes du bûcher où brûloit le corps de ce cheval » (voir *Histoire naturelle de Pline*, Livre VIII, LXIV, note 10, p. 469).

⁵⁷⁴ Dans la mythologie grecque, *Pasiphaé* désigne la « Fille du Soleil et de Perséis ou de Crété ; elle épousa Minos II, dont elle eut plusieurs enfants, entre autres, Deucalion, Ariane et Phèdre : de son union avec un taureau naquit le Minotaure » (Barré, *Complément du Dictionnaire de l'Académie française*).

⁵⁷⁵ Dans la mythologie grecque, alors qu'elle est éprise de son père Cinyras, le roi de Chypre, Myrrha parvient à s'introduire en secret dans le lit paternel avec l'aide de sa nourrice. Mais Cinyras découvre bientôt avec effroi le visage de sa propre fille et veut la tuer. Myrrha s'enfuit dans les bois et sera changée en arbre de myrrhe avant d'accoucher d'Adonis par une fente de son écorce (voir Ovide, *Les Métamorphoses*, VII, v. 316-518).

⁵⁷⁶ « Oh, crime horrible [...] et n'est-elle pas parvenue à obtenir ce qu'elle désirait ardemment par tromperie ? Oh, animal très mauvais ».

⁵⁷⁷ *Irrationale*, lit-on dans le texte de Pasqualigo. Voir notes **f. 9v°** et **f. 10r°**. « Certes la femme est un animal imparfait, irraisonnable, & trespangereux », déclare le pédant Lucian dans *Le Laquais* (IV, 4). Voir également notes **f. 9r°**, **f. 77r°** et **f. 78r°**.

⁵⁷⁸ D'après Huguët, le « licol » est une « corde servant à pendre, à étrangler, à se pendre, à s'étrangler » (*Dictionnaire*).

⁵⁷⁹ Voir note **f. 7v°**.

la boëtte de Pandore⁵⁸⁰ aucune infirmité qui travaille tant l'homme que cela que fait une femme transportée d'une effrenée luxure, occasion pourquoy on peut dire: *O^{xx} mulier omnis facinoris causa, & plusquam omnis*⁵⁸¹, & n'est de merveille si Euripide poëte tres-celebre estoit autant amoureux de toy que les chiens de coups de baston⁵⁸².

FORTUNE

N'en dites pas d'avantage, car je sçay fort bien comme je m'y doy gouverner, partant allez à vos affaires.

M. JOSSE

*Valete*⁵⁸³.

ACTE III.

SCENE VII.

Marcel. Victoire. Blaisine.

MARCEL

Au larron, au larron, arrestez le, prenez le.

VICTOIRE

Qui est celuy qui a^a desrobé?

BLAISINE

Je ne l'ay peu jamais attrapper, [f. 79v^o] le belistre avoit une chemise en sa main.

VICTOIRE

Comme t'es tu apperceuë de luy?

BLAISINE⁵⁸⁴

J'estoy descendue en bas pour faire ma besongne⁵⁸⁵, & comme je vouloy entrer au magasin^b, me fut donné un si grand coup, que je tombay par terre, & ne vy autre que cestuy-là.

VICTOIRE

Blaisine où^c estois-tu?

MARCEL

Elle ne le sçauroit dire.

BLAISINE

⁵⁸⁰ « On dit aussi en proverbe, La boëte de *Pandore*, pour dire la source de tous les maux qui sont dans le monde: ce qui est fondé sur une fable, où les Poëtes feignent que Jupiter avoit enfermé tous les maux imaginables dans une boëte bien close qu'il donna à *Pandore* femme d'Epiméthée, après luy avoir recommandé de ne la pas ouvrir: mais comme elle manqua d'obeïssance, tous ces maux à son ouverture se repandirent sur la terre » (Furetière, *Dictionnaire*).

⁵⁸¹ « Oh, femme cause de tout crime, et encore plus que tout ». Voir note f. 78r^o.

⁵⁸² Les propos misogynes qui caractérisent l'ensemble du théâtre de cet auteur ont porté les grammairiens anciens à conclure que celui-ci haïssait les femmes (voir P. Masqueray, « Euripide et les femmes », dans *Revue des Études Anciennes*).

⁵⁸³ « Adieu ».

⁵⁸⁴ Larivey ne suit pas le texte italien qui, dans toutes les éditions, attribue cette réplique à Marcello. La tension dramatique s'en voit ainsi modifiée.

⁵⁸⁵ Allusion sexuelle. « Faire la besogne » est « employé dans un sens obscène pour faire l'acte vénérien » (L. de Landes, *Glossaire érotique*, p. 151).

J'estoy en haut, mais donnez moy congé pource que je ne veux plus vous servir, je suis femme de bien, & non telle que vous pensez.

VICTOIRE

Et qui dit autrement?

BLAISINE

Vous, qui^d croyez que j'ay fait venir en vostre maison un homme pour vous desrober.

VICTOIRE

Tu me semble une beste⁵⁸⁶, va en la maison, va te dis je.

BLAISINE

J'y vas, mais faictes mes contes⁵⁸⁷, car je ne veux plus demeurer ceans.

VICTOIRE

Marcel, va^c trouver le lieutenant du prevost^f, & luy baille les enseignes⁵⁸⁸ du larron, si tu les sçay, & fay tant qu'il soit prins.

[f. 80r^o] BLAISINE⁵⁸⁹

Laissez moy faire, je l'ay si bien remarqué^g que c'est assez.

ACTE III.

SCENE VIII.

Victoire. Beatrice. René.

VICTOIRE

Beatrice, sors^a dehors.

BEATRICE

Que vous plaist il?

VICTOIRE

Va t'en au seigneur Fortuné & luy dy qu'il soit contant de venir jusques icy, car j'ay à parler à⁵⁹⁰ luy, de chose qui importe la vie de nous deux, & n'oublie de revenir incontinent.

BEATRICE

Laissez moy faire. Il^b me desplaist que ces affaires icy s'achement tant avant, pour ce qu'en fin elles causeront la ruyne de ma maistresse. Je sçay bien qu'és disgraces ne se trouve aucune amitié, tic toc.

RENE

Beatrice mon cœur que veux tu?

BEATRICE

⁵⁸⁶ Précisément *una pecora*, dans le texte de Pasqualigo. Larivey simplifie l'italien *và in casa, va in casa dico*.

⁵⁸⁷ Voir note f. 23r^o.

⁵⁸⁸ « Enseigne », qui signifie « Signe, marque, particularité servant à faire connaître, à faire reconnaître, à faire savoir », a également le sens d'« indication, renseignement » (Huguet, *Dictionnaire*).

⁵⁸⁹ Larivey reproduit l'erreur des trois éditions italiennes de 1579, 1589 et 1606 qui attribuent cette réplique à Attilia, alors même qu'elle vient d'être congédiée par Vittoria qui charge Marcello de dénoncer le voleur au *bargello*. Dans l'original de 1576, c'est bien Marcello qui déclare : *Lasciate far à me, ch'io l'hò notato tanto che basterà*.

⁵⁹⁰ Voir note f. 13r^o.

Que⁵⁹¹ je veux? ha^c traistre, est ce ainsi qu'il faut faire à qui t'aime? je^d t'ay bien peu attendre mais non te voir. Tais toy, [f. 80v^o] j'en auray quelque⁵⁹² jour ma revanche, la fortune ne te favorisera tousjours, mes eschelles ne vont pas jusques à tes fenestres⁵⁹³. Crois tu que je ne sçache bien qui est celle que tu poursuis & que tu aymes? je le sçay bien ouy, mais par la croix que voila⁵⁹⁴ je te rendray pierre pour pain⁵⁹⁵.

RENE

Tu as tort car je t'ayme seule, si je n'ay peu venir, je te prie me pardonner.

BEATRICE

Tu n'as peu, soit, à^e la bonne heure. Il faut que je te vienne trouver jusques à la maison, que maudit soit qui croit aux hommes, mais sçaches qui baise deux bouches faut que l'une luy puë⁵⁹⁶.

RENE

Ne te fasche point, entre en la maison, entre je veux que nous fassions la paix.

BEATRICE

Non non tu te trompes, dy seulement à ton maistre que je veux parler à⁵⁹⁷ luy.

RENE

Entre de grace, ne me fay plus demeurer icy.

BEATRICE

Va t'en d'icy, chemine & me lais- [f. 81r^o] se⁵⁹⁸, va apres celles où^f tu és⁵⁹⁹ accoustumé d'aller.

RENE

Je veux^g que tu viennes.

BEATRICE

Ne me tires pas si fort, tu me romps les bras, laisse moy, je m'en vais⁶⁰⁰ mais ne pensez⁶⁰¹ pas de me toucher ny de m'arracher un poil outre mon gré, car je ne l'endureroy pas⁶⁰².

RENE

⁵⁹¹ Voir note f. 76r^o.

⁵⁹² « Quelque » signifie ici « un » (Huguet, *Dictionnaire*).

⁵⁹³ Adaptation de l'italien *le mie scale non giungono più à tuoi balconi, ma io sò bene come ella và*, dont Larivey supprime la dernière partie de la réplique.

⁵⁹⁴ Voir note f. 62r^o.

⁵⁹⁵ Traduction littérale du passage italien *ma alla croce di Christo ch'io le rendero pietre per pane* issu du *Corbaccio* de Boccace auquel la fin de cette scène reprend, en le modulant, tout un passage (voir Caiazza, *Introduzione*, p. 400). Au proverbe biblique « rendre un mal pour un bien » (*Ancien testament*, Livre des proverbes, XVII, 13), Larivey préfère l'expression imagée de Pasqualigo, variation de la locution « rendre pain pour fouïace » qui, d'après Oudin, signifie « rendre la pareille » (*Curiositez françoises*, p. 388). « Donner de la fouace pour du pain » a la même signification, renseigne Huguet (*Dictionnaire*).

⁵⁹⁶ Traduction de la locution proverbiale *ma sai come ella è chi due bocche bascia convien ch'una gli puta* tirée du *Corbaccio* de Boccace : *Ma sai che ti dico ? Chi due bocche bacia, l'una convien che gli puta*.

⁵⁹⁷ Voir note f. 13r^o.

⁵⁹⁸ Voir note f. 7r^o.

⁵⁹⁹ Voir note f. 53v^o.

⁶⁰⁰ Comprendre « je viens ». Traduction fallacieuse de l'italien, pourtant sans équivoque, *Non tirar ch'io vengo*.

⁶⁰¹ Probablement une coquille pour cette traduction de l'italien *ma non pensar di toccarmi* où Beatrice s'exprime à la deuxième personne du singulier.

⁶⁰² Adaptation de l'italien *Non tirar ch'io vengo, ma non pensar di toccarmi, ò di torcermi pur un pelo, contra mia voglia, ch'io non staro salda se Dio m'aiuti*.

Entre & puis nous ferons nostre accort, ce pendant baise moy un peu.

BEATRICE

Arreste toy outrecuidé, n'as tu point de honte devant tant de personnes qui nous regardent⁶⁰³? atten^h au moins que soyons en la maison.

ACTE III.

SCENE IX.

Narcisse en jupon^a avec l'habit de mendian, & sans bonnet. Fidelle.

NARCISSE

Par mon ame⁶⁰⁴ j'ay pensé avoir le plaisir des chiens, lors que quelque jaloux plain d'envie les [f. 81v^o] poursuit avec un baston⁶⁰⁵. O quelle^b douce Blaisine, elle m'a faict de la peine, mais en fin elle m'a donné l'aumosne autant que j'en ay voulu, & d'avantage m'a promis de me la bailler toutes les fois que j'y retourneray. J'y veux aller plus souvent que tous les jours⁶⁰⁶.

FIDELLE

Où^c veux tu aller, és⁶⁰⁷ tu devenu fol de te promener en jupon & sans bonnet, & fantastiquer ainsi par les rues?^d

NARCISSE

Monsieur, je m'estoy vestu en mendiant, avec cest habit de toile que je porte sous les bras, & faisoy^e cela pour certaines grandes affaires que j'ay avec Blaisine servante de vostre maistresse, mais estant descouvert d'un de la maison, je m'en suis fuy & pour n'estre recogneu je me suis despouillé comme vous voyez, & venoy tout de ce pas vous trouver pour vous dire chose de grande importance.

FIDELLE

Qui a-il^f de nouveau?

NARCISSE

Blaisine m'a dict que la Dame [f. 82r^o] Victoire a^g commandé au brave Brisemur de vous tuer & en recompense luy a promis sa propre vie, & a ouy dire cela estant cachée sous les lict. J'ay^h encores entendu le mesme de la bouche de Brisemur, lequel estant sorty de la maison de Victoire, sans qu'il me vist, se glorifioit de sa bonne fortune.

FIDELLE

Ne t'esmerveille pas si elle procure ma mort, pour ce que sçachantⁱ que je doy estre cause de la sienne, elle cherche me rendre⁶⁰⁸ la pareille, mais elle decherra de sa pensée. Tu dois sçavoir que je veux que ceste perfide purge aux despens de sa vie, toutes les trahisons &

⁶⁰³ Ajout de Larivey. *Il Fedele* disait simplement *Fermati presuntuoso, non ti vergogni, aspetta al meno ch'io entri in casa.*

⁶⁰⁴ Altération du juron blasphématoire *Per Dio, per Dio* du texte italien. Voir notes **f. 36v^o** et **f. 64v^o**.

⁶⁰⁵ L'image est déjà employée, dans un autre contexte, par Josse (III, 6).

⁶⁰⁶ L'italien dit simplement *Voglio andar à ritornar.*

⁶⁰⁷ Voir note **f. 53v^o**.

⁶⁰⁸ Voir *Prologue* du *Fidelle*, note **f. 4r^o**.

meschancetez qu'elle m'a faictes, & affin qu'elle demeure infame à tout le monde, je veux encores que ceste autre sa⁶⁰⁹ trahison & meurtriere volonté soit congneue, & que le traistre assassin ne porte autre peine que d'estre congneu pour un scelerat. Partant^j va, & pren mes rets à sanglier^k, & avec iceux [f. 82v^o] ceint toute la ruë proche de sa maison qui n'a point de bout⁶¹⁰, & par où^l ne se passe⁶¹¹ jamais personne. Ce faict, trouvez^m deux bons compagnons & tous ensemble, donnez luy la chasse luy empeschant le retour, faisant en sorte que luy mesme se prenne, puis si tost que cela sera faict, allez l'attacher à l'huys de Victoireⁿ, & faictes rumeur & grand bruit, affin que les personnes qui accourans pour veoir que c'est, voyant ce maraut ainsi honteusement attrapé, puissent par vostre r'apport entendre l'occasion de ce faict.

NARCISSE

Et s'il se met en deffence?

FIDELLE

Chargez le fort & ferme⁶¹², il est tres poltron, & en execution autant couard, qu'il est brave & hardy en parolles, ne doutez de rien.

NARCISSE

Monsieur, je^o m'y porteray cy gallant homme.

FIDELLE

Or va & fay provision de ce qui est necessaire, je^p me veux aller informer des amys de Cornille s'ils sçavent point quand il reviendra des [f. 83r^o] champs⁶¹³, mais^q le voicy. Narcisse escoute.

Sans partir de la scene^r, ils feignent parler ensemble, & donnent loisir à Cornille de dire les suivantes parolles, & puis Narcisse s'en va.

ACTE III.

SCENE X.

Cornille. Fidelle.

CORNILLE

Entre^a tous les travaux que j'ay souffers en ceste mienne⁶¹⁴ tant longue demeure au village⁶¹⁵, je n'en ay point supporté un plus grand que celuy que j'ay eu de la douleur &

⁶⁰⁹ Voir note f. 6r^o.

⁶¹⁰ Larivey renchérit sur la pièce italienne, dans laquelle Fedele ordonne à Narciso de couper la rue d'un seul de ses rets à sanglier : *però va piglia una delle mie reti da cinghiali, & attraversa con essa la strada vicina à casa sua, che non hà capo, né vi passa giamai alcuno.*

⁶¹¹ Huguet atteste le sens de « passer » pour « se passer » (*Dictionnaire*).

⁶¹² Comprendre « battez-le ». Adaptation de l'italien *Dategli delle ferite*.

⁶¹³ Par cette adaptation de l'italien *per intender quando ei ritornera di villa*, Larivey évite toute éventuelle confusion par rapport au texte de Pasqualigo qui mentionne ici une *villa* et fera par la suite référence à un *paese* dans la scène suivante. Ce choix permet en outre une allusion obscène. Voir note f. 32r^o.

⁶¹⁴ Voir note f. 6r^o.

⁶¹⁵ *In paese*, dans le texte italien.

regret qu'en a^b porté ma treschere compagne Victoire, laquelle je sçay m'aimer⁶¹⁶ autant que femme peut aymer son mary. Je cognoy vrayement que la fortune m'a esté amie, puis que j'ay eu cest^c heur⁶¹⁷ d'espouser une femme si honneste, si mesnagere, & [f. 83v°] d'un tel gouvernement que c'est merveille.

FIDELLE

O comme vous estes trompé seigneur Cornille! vous^d soyez le bien venu.

CORNILLE

Et vous le bien trouvé, comment vous portez vous?

FIDELLE

A vous faire service, vous avez esté si longuement aux champs⁶¹⁸ que je pensois que fussiez perdu.

CORNILLE

Mes affaires estoient tant brouillées qu'elles ne requeroient moins de temps, ny encores moindre sollicitude.

FIDELLE

Seigneur Cornille je sçay que vous esmerveillerez beaucoup d'entendre ce que je vous veux dire, je sçay que la chose vous semblera impossible, mais si avez esgard au lien d'amitié qui nous estraint ensemble, vous ne presterez seulement foy à mes parolles, mais louerez mon present office & devoir⁶¹⁹, lequel pourra estre occasion que laverez la tache, que le peu de cerveau d'autrui vous a^e marquée sur le visage, & ne veux en façon quelconque oublier à me comporter avec vous comme avec un bon & parfait [f. 84r°] amy tel que vous m'estes^f.

CORNILLE

Je ne vous entend point, si me faictes sçavoir qui m'a offensé, je feray veoir que je suis homme pour m'en ressentir. Parquoy parlez moy clerement, & faictes que je vous entende.

FIDELLE

Ces discours ne se doivent faire en la ruë, partant allons en ma maison & vous entendrez le tout.

CORNILLE

Allons.

ACTE III.

SCENE XI^a.

Meduse. Beatrice.

⁶¹⁶ Selon Brunot-Bruneau (*Précis*, p. 542), la proposition infinitive de type latin (où les verbes « croire, dire, savoir » se construisent avec un infinitif précédé d'un sujet) pénètre peu à peu dans la langue littéraire, et au XVI^e siècle elle se rencontre partout, mais comme une élégance d'école. Voir *Le Laquais*, vol. I, note 1, p. 201.

⁶¹⁷ Ce substantif masculin signifant « chance favorable, bonheur », apparaît également dans *Les Esprits* (V, 5), remarque Huguet (*Dictionnaire*).

⁶¹⁸ Adaptation qui précise l'italien *voi sete stato tanto fuori*, tout en jouant sur le sens obscène de « champ ». Voir note f. 32r°.

⁶¹⁹ Larivey est plus précis que l'italien *non solo mi prestarete fede ma mi lodarete del presente officio*.

MEDUSE

Beniste soit l'ame de ce docte & sçavant personnage, qui a esté cause que j'ay appris cest art. O homme admirable! si^b tu pouvois voir combien de larmes honorent ta mort peut estre que ne me reputerois indigne du benefice que tu m'as fait⁶²⁰.

BEATRICE

Les affaires vont de mal en pis. René m'a dit que le seigneur Fortuné jette feu & flammes de toutes parts, & dit [f. 84v^o] qu'il ne veut jamais se trouver en lieu où^c soit⁶²¹ ma maistresse, mais il en fera ce qu'il voudra⁶²². Si elle eust fait comme je l'entend, les affaires eussent⁶²³ cheminé d'une autre façon.

MEDUSE

J'ay gagné deux escus, & un pistolet m'a esté donné par Victoire, & ceste jeune dame^d m'a baillé les deux escus⁶²⁴, je te sçay dire⁶²⁵ qu'elle avoit bien besoin de mon secours.

BEATRICE

Elle ne vouloit autre que vous. Tenez, prenez ceste fiolle que vous aviez oubliée.

MEDUSE

O que tu as bien fait de me l'apporter, tu m'as relevée d'une grande peine, je ne pouvois quasi rien faire sans icelle.

BEATRICE

En quoy vous sert ceste eau?

MEDUSE

A faire tomber le poil, tellement⁶²⁶ qu'il ne revient jamais.

BEATRICE

⁶²⁰ Adaptation de l'italien *Benedetta sia l'anima di quel Dottore, che fu cagione ch'io imparassi quest'arte, ò Pietro Aritino, Pietro divino, se tù potessi vedere con quante lagrime honoro la tua morte, forse che tù non mi reputaresti indegna del beneficio, che tu m'hai fatto, ò quante giovani ti farei godere*. Larivey remplace *quel Dottore* par « docte et scavant personnage » et renonce à traduire ou à donner un équivalent français de la référence à Pietro Aritino, mentionné dans la pièce de Pasqualigo en qualité de maître et guide des maquerelles « riferendosi ovviamente alla parte meno castigata della sua opera, in particolare a quel manuale di "ruffiania" che è la terza giornata del *Dialogo* », précise Caiazza, dont le titre complet est assez évocateur : *Dialogo di messer Pietro Aretino nel quale la Nanna il primo giorno insegna a la Pippa sua figliuola a esser puttana, nel secondo gli conta i tradimenti che fanno gli uomini a le meschine che gli credano, nel terzo e ultimo la Nanna e la Pippa sedendo ne l'orto ascoltano la comare e la balia che ragionano de la ruffiania* (voir *Introduzione*, p. 87). Voir aussi *Le Laquais*, vol. I, note 3, p. 91. L'absence de l'allusion de Medusa qui fait de l'Arétin un personnage divin (ò *Pietro Aritino, Pietro divino*) figure parmi les quelques censures préventives observées dans l'édition italienne de 1606 (Caiazza en compte sept, voir *Introduzione*, p. 138 et 145).

⁶²¹ Traduction du subjonctif de l'italien *dice di non voler mai più venire dove sia la padrona*.

⁶²² Comprendre « mais comme bon lui semble » (de l'italien *ma a sua posta*). Le texte italien permet de mieux saisir le sens de ce passage : *dice di non voler mai più venire dove sia la padrona, ma a sua posta*. L'expression *a sua posta* signifie « *Quando torna bene, o A suo comodo* » (*Vocabolario della Crusca*, p. 221). Voir note f. 72r^o.

⁶²³ Voir note f. 13v^o.

⁶²⁴ Adaptation du texte italien *Io hò guadagnato duo scudi, & un fiorino : Vittoria m'ha dato il fiorino, & quella giovane m'ha donato gli scudi*. Le « pistolet » correspond à « une demi-pistole ». Or la pistole est « une pièce d'or espagnole ou italienne valant environ 11 livres », affirme Godefroy (*Dictionnaire*). Sur le système monétaire français de l'époque, voir *Le Morfondu*, vol. II, note f. 206r^o et *Les Escolliers*, vol. II, note f. 286r^o.

⁶²⁵ *Ti sò dire che haveva bisogno dell'opra mia*, en italien. Voir note f. 83r^o.

⁶²⁶ Voir note f. 7v^o.

Je veux que m'en donniez un peu, pource que celuy que j'ay plus bas que le ventre, vous m'entendez bien, me nuit infiniment⁶²⁷.

MEDUSE

Ceste cy est miraculeuse pour cela dont tu as affaire⁶²⁸, & faict aussi [f. 85r^o] incontinent mourir les^e petites bestes qui s'y^f engendrent⁶²⁹, tien pren, je t'en fais un present.

BEATRICE

Vous estes la plus courtoise femme du monde, puis que donnez à autruy ce dont vous avez affaire⁶³⁰. Je vous remercie.

MEDUSE

Il me faut estre telle, autrement je n'aurois liberté d'entrer en toute maison.

BEATRICE

Voila grand cas que vous estes cogneue d'un chacun⁶³¹ pour une peste qui corromp non seulement l'air, mais les esprits des personnes, & neantmoins chacun vous laisse practiquer en sa maison.

MEDUSE

Tu ne te dois esmerveiller de cela, pour ce que quand j'ay à parler à quelque dame, ou damoiselle⁶³², j'empty ce mien⁶³³ petit sachel de collets de fine toille, enrichiz de dentelle & point coupé, de cordons de soye, de passement d'or & d'argent^h, de fil d'espinau bien delié, & telles autres choses, & vas seurement frapper à sa porte⁶³⁴, & comme celle qui vend [f. 85v^o] à bon marché, & aⁱ tousjours quelque chose de beau, je suis reçue⁶³⁵.

BEATRICE

Chacun⁶³⁶ n'a pas de l'argent à s'employer à ces beatilles, c'est pourquoy vous devez souvent demeurer les mains vuydes.

⁶²⁷ Adaptation plus explicite du texte italien *Voglio che me ne diate un poco, perche non posso ripararmi, voi m'intendete pure.*

⁶²⁸ Voir note f. 44r^o.

⁶²⁹ Larivey renchérit sur le texte de Pasqualigo, où le remède de la Medusa du *Fedele* ne vise qu'à *far cader il pelo*. L'affirmation *questa è miracolosa per lo tuo bisogno, le farà subito morire*, ne fait en effet allusion qu'aux poils de Beatrice.

⁶³⁰ Voir note f. 44r^o.

⁶³¹ Voir note f. 46v^o.

⁶³² L'italien dit simplement *qualche gentildonna*.

⁶³³ Voir note f. 6r^o.

⁶³⁴ La description du sachel dont parle Meduse est plus précise que celle du texte de Pasqualigo : *tosto empio questa mia saccoccia di corgiere di pani lavorati di seta, di recami d'oro, di filati sottilissimi, & d'altre cose simili*. Dans son *Dictionnaire*, Furetière fournit deux indications sur le fil d'Espanay qui a la particularité d'être « fort blanc et delié » (entrée « fil ») et « filé et fort fin » (entrée « fin »).

⁶³⁵ Dans une scène analogue, la Célestine de Rojas explique comment elle parvient à rentrer à l'intérieur des maisons : « Et si du premier elle me desdaigne, elle aura à la parfin à me venir chercher. Je porte un peu de filet dedans cette pochette, & quelques autres apprests, dont jamais ne suis despourveuë, pour sujet d'entrer la premiere fois où j'ai peu d'accez : comme voiles, scoffions, collets, franges, templettes, fard, sublimé, aiguilles, espingles, dont ont à faire celles-cy, ou celles-là : afin que de fortune me rencontrant en quelque lieu, je sois appareillée à donner l'appast, & faire ma requeste du beau premier coup ». Voir la traduction de Larvardin (Acte III, f. 56v^o).

⁶³⁶ *Tutte non hanno danari da gettar via, però spesse volte devete rimanervi al sereno*, lit-on dans le texte italien qui fait référence aux *gentildonne* que vient d'évoquer Medusa. Larivey traduit *tutte* par « chacun », qui « peut s'employer pour marquer non une répartition, mais l'indifférence à l'intérieur d'un groupe (en français moderne *toute personne* ou *tous ceux*) », renseigne Gougenheim (*Grammaire*, p. 87).

MEDUSE

Si je n'ay de l'argent à despandre, j'ay^j des yeux pour regarder⁶³⁷, & si elles ne se soucient pas beaucoup de cela, alors^k je leur fay entendre que j'ay de l'huyle qui fait les dents d'ivoire, qui oste la mauvaise odeur de la bouche, que j'ay un fard⁶³⁸ divin, une blonde miraculeuse, une eau de lentilles fort excellente⁶³⁹, &^l ainsi leur nomme tant & tant de choses, qu'elles sont contraintes, tant elles sont ambitieuses de leur beauté, s'ayder de moy, non sans mon tres-grand profit. Je^m dy cecy, pource que quelque peu apres elles m'envoyent querir & me payent comme je veux.

BEATRICE

Voila un beau moyen de s'introduire, mais comme avez vous la hardiesse de persuader une femme de bien à mal faire?ⁿ

[f. 86r°] MEDUSE

Je te le diray⁶⁴⁰, quand l'amitié est bastie, je trouve occasion de nommer le jeune homme amoureux, & me monstrant esloignée de toute mauvaise pensée, je le louë autant qu'il m'est possible, de bonne grace, de beauté, de vertu, de valeur, & telle fois pour demonstrier qu'il est tout aymable & plain de merites, je feints croire que quelque honorable damoiselle^o brusle de luy. Et tandis que je parle ainsi je regarde tousjours droict aux yeux de la dame^p aymée, & si je m'apperçoy que mon discours luy plaise, je me descouvre sans aucune crainte, & ne m'en vas point d'avec elle sans conclusion.

BEATRICE

Et si elle se fasche & vous fait rompre la teste?

MEDUSE

Cela ne peut estre, pource que si tost que je m'apperçoy de son alteration, je change mon propos en chose que je juge estre conforme à son humeur, & pour autant que je sçay qu'on ne peut faire plus grand plaisir à une femme que la louer de beauté, je luy dy: [f. 86v°] mes^q yeux ne voyent rien de plus beau que vous, & croy certainement que la splendeur de vostre visage est forte assez d'enflammer tous ceux qui vous regardent. O mon bien! ô mon ange terrestre! ô^r ma chere fille! ô quel peché⁶⁴¹! Or sus⁶⁴², je^s ne veux pas encores dire. Et⁶⁴³ ainsi je me tay, à ceste cause icelle amie de ses louanges, & desireuse d'entendre

⁶³⁷ Adaptation de l'italien *Se non hanno danari da spendere hanno occhi da guardare*.

⁶³⁸ Voir note f. 50r°.

⁶³⁹ « Je guary de toutes sortes de gratelles, j'oste les mailles, j'efface les lentilles & rousseurs. Je ne dis mot des fards. Pour faire estendre la peau, pour empescher qu'elle se creve, pour suppléer au pucelage perdu dès plus de dix ans, pour reserrer maujoint, pour faire les cheveux blondz [...] il n'y a qu'une Guillemette au monde », se vante l'entremetteuse de *La Vefve* (I, 5). L'énumération des artifices de Meduse fait écho à *La Cortigiana* de l'Arétin, dans laquelle on retrouve la même allusion à une eau capable de retirer les lentilles et de faire rajeunir : *Lambicchi da stillare herbe colte a la Luna nuova, acque da levar lentigini, untioni da levar macchie del volto, una ampolla di lagrime d'amanti, olio da risuscitare [...] la carne [...] della brachetta [...]. Mi lascia carta non nata, fune d'impiccati a torto, polvere da uccider gelosi, incanti da fare impazzire, orationi da far dormire, e ricette da far ringiovanire, mi lascia uno spirito costretto* (II, 7).

⁶⁴⁰ Problème de traduction, choix de l'auteur ou coquille à la place de « Je te diray » ? Dans le *Fedele*, Medusa déclare : *Ti dirò, come l'amicitia è fatta trovo occasione di nominare il giovane innamorato*.

⁶⁴¹ Traduction littérale de *ò che peccato* qui en italien a aussi le sens de « quel dommage ».

⁶⁴² Voir note f. 54v°.

⁶⁴³ La confrontation avec le texte italien (*horsù io non voglio anco dire, & così taccio*) a permis de rétablir la ponctuation.

choses nouvelles me prie que je dise, alors je poursuy: ô^u quel peché qu'une si grande beauté n'est employée par quelque beau jeune homme! pardonnez^v moy ma chere dame^w si je vous offence. Et^x ainsi petit à petit j'entre tant avant que je luy fay faire tout ce que je veux, & ne m'estonne jamais pour chose qu'elle me puisse dire, pource que je sçay fort bien que nous autres femmes sommes toutes entachées d'une mesme poix. Je ne te veux dire autre chose, pource que je suis pressée de m'en aller, mais si tu veux venir avec moy jusques icy pres, chez une mienne⁶⁴⁴ amie, je te conteray [f. 87r^o] beaucoup de choses necessaires à une telle que toy, & je sçay que tu en seras bien ayse.

BEATRICE

Encores que ma maistresse m'atende c'est tout un⁶⁴⁵, ma chemise m'est plus pres que ma cotte⁶⁴⁶. Je veux aller avec vous.

MEDUSE

Allon donc⁶⁴⁷.

ACTE III.

SCENE I.

Meduse. Beatrice.

MEDUSE

S'en trouvent aucunes⁶⁴⁸ qui vivoient honnestement, mais leurs propres maris ne le veulent pas.

BEATRICE

Comment ne le veulent pas? je ne vous entend point.

MEDUSE

Je te le diray. Se r'encontre une sorte de jeunes hommes de laict, de peu d'esprit, lesquels sont mariez, & pourtant ne sont bons à se gouverner eux mesmes, & encores moins [f. 87v^o] une famille. Ceux là s'amourachent tellement de leurs femmes qui sont leur premieres amours, qu'en peu de temps ils consomment autour d'elles toute leur substance, de façon que debilitiez de l'estomach^a, sont contraincts quitter la place, & se retirer en arriere, & faire que les pauvrettes jeusnent le caresme tout entier, dequoy advient qu'elles, qui^b du commencement ont eu un bon & grand ordinaire⁶⁴⁹, pressées^c de la faim,

⁶⁴⁴ Voir note f. 6r^o.

⁶⁴⁵ La locution « c'est tout un », signifiant « il n'importe », traduit l'expression italienne *a sua posta*. Voir note f. 72r^o et 84v^o.

⁶⁴⁶ Variante du proverbe « La chemise est plus proche que le pourpoint » (P.-J. Le Roux, *Dictionnaire comique*, p. 117). Dans le texte italien, Beatrice déclare : *Se ben la mia patrona m'aspetta à sua posta, tocca più la camiscia, che la veste io voglio venir con voi.*

⁶⁴⁷ Larivey supprime la scène 13 du texte italien qui clôt ce troisième acte et se réduit à cette seule réplique de Marcello : *Il bargello m'ha promesso di prender quel mariuolo, io gli hò dati segnali, che credo, che egli non possa errare.*

⁶⁴⁸ Voir note f. 65r^o.

⁶⁴⁹ Adaptation de l'italien *che sono state mal usate da prima*. La locution proverbiale « il tient bon ordinaire » signifie « il se traite fort bien à sa table, il fait bonne chere » (Oudin, *Curiositez françoises*, p. 381).

deviennent larronnesses, & autant grandes que le peu de cerveau de leurs mariz leur donnent plus grande commodité de desrober.

BEATRICE

Elles font bien, je n'en ferois pas moins.

MEDUSE

Il y en a apres d'autres de nature plus forte qui non contans de leurs femmes, tiennent encores des garces & putains⁶⁵⁰, lesquelles succeant leur sang, sont cause que les mal mariées vivent^d une vie miserable, & ne se soucient, soit par necessité ou par vengeance, de^e les faire nouveaux Acteons⁶⁵¹.

[f. 88r^o] BEATRICE

Ils le meritent bien.

MEDUSE

S'en trouvent d'autres que⁶⁵² si tost qu'ils ont un enfant masle, & sont assurez d'heriter du douaire, tournent les espaulles à leurs femmes, & les tiennent comme viles esclaves, & souvent les menassent avec parolles injurieuses, se mettant le cymié^{f653} sur la teste.

BEATRICE

Cela leur est bien deu.

MEDUSE

Autres, apres avoir joué jusques aux chemises des chetives, retournent en la maison, & comme desesperez les battent, à raison dequoy icelles ne pouvans autrement se vanger donnent eschec & mat à leur honneur.

BEATRICE

Benistes soient elles.

MEDUSE

Après se trouve aussi une autre sorte de mariz jaloux qui font des prudents, lesquels tandis qu'ils deffendent quelques choses à leurs femmes, & les tiennent recluses, leur font venir mille humeurs en la teste, & disant: qui^s est celui qui se promeine tous les soirs^h par cy devant, n'est-ce pas pour te faire l'amour? Gardes toy du diable, ferme [f. 88v^o] ceste fenestre, paraventure que quelcun pourroit venir par sur le toit⁶⁵⁴ de la maison voisine &

⁶⁵⁰ Simplement *meretrice*, dans le texte du *Fedele*.

⁶⁵¹ Adaptation de l'italien *è cagione che la mal maritata, viva miserissima vita, & non si curi, et per necessità, et per vendetta, che la muove di fargli nuovi Atheoni*. Dans la mythologie grecque, pour se venger de l'avoir surprise en train de se baigner nue dans une souce, Artémis transforme Actéon en un cerf et ordonne aux propres chiens du chasseur de le dévorer. Par l'allusion implicite aux bois du cerf évoqués à travers cette métamorphose, Meduse renvoie à nouveau à l'image du mari cocu.

⁶⁵² Des trois types de pronoms relatifs que connaît la langue du XVI^e siècle, le type « qui » a une déclinaison « qui diffère légèrement de la déclinaison moderne » : il est, au nominatif, à l'accusatif et après préposition, respectivement « qui » (parfois « que »), « que » et « qui », dans le cas d'un animé ; et « qui »/« que », « que » (parfois « quoi »), « quoi », dans le cas d'un inanimé. Aussi, le nominatif « que » peut se rencontrer avec des noms de personne pour antécédents dans les syntaxes du type « qui », explique Gougenheim (*Grammaire*, p. 89-90).

⁶⁵³ Traduction littérale de l'italien *si pongono in capo un cimiero*. Le sens figuré *avere le corna* (« être cocu », voir *Vocabolario della Crusca*) de cette traduction de l'expression italienne *portare il cimiero* est le même en français, le « cimié » étant l'emblème du mari trompé, note Huguet en rapportant cet exemple de Larivey (*Dictionnaire*).

⁶⁵⁴ *Tetto* du texte des éditions italiennes de 1576 et 1606 devient *letto* dans celles de 1579 et 1589.

entrer ceans, ne laisse pas ceste estude ouverte, car quelqu'un s'y^j pourroit cacher, & par leurs^j reprehensions les advertissent de ce à quoy elles ne penserent jamais, & par ainsi leur enseignent le chemin pour les envoyer à Cornoüaille^{k655}.

BEATRICE

A leur mal-heure⁶⁵⁶ que Dieu leur envoie.

MEDUSE

Penses tu point en combien de dangers sont les vieux mariz qui ont des jeunes & belles femmes, jaçoit qu'ils leur facent bonne compagnie? je ne parle des inconsiderz, des pauvres & des sots que j'ay pour convaincus, mais je conclud que par tant d'occasions que les mariz donnent à leurs pauvres femmes de faire mal, ils y adjoustent encor les esprons, qui sont la servitude, les faveurs, les presens, les deceptions des amans, & les importunitéz des maquerelles, mais il n'y a^l aucune com- [f. 89r^o] me je pense qui me peut tromper ny eschapper de mes mains⁶⁵⁷.

BEATRICE

Ma mere si je ne craignoy perdre⁶⁵⁸ mon honneur je voudroy venir demeurer avec vous pour m'enseigner⁶⁵⁹ en cest^m art, mais j'ay honte.

MEDUSEⁿ

Que baves tu d'honneur & de honte? Cest^o art est digne d'estre honoré autant que celui de medecine, & n'est moins necessaire au monde, ains est beaucoup plus utile qu'elle, faisant des preuves de plus grande importance.

BEATRICE

Vous ne me ferez jamais croire cela.

MEDUSE

Or escoutes moy & tu me croiras. Ainsi fisicien^p ou medecin^{q660} par le moyen de ses sirops, pillules, & medecines, guerit les corps des fievres & autres infirmitéz, & le chirurgien^r par le moyen de ses cautheres, fontanelles & emplastres guerit les playes & blessures qu'on a sur soy, ainsi^s la maquerelle par le moyen de ses artifices, astuces &

⁶⁵⁵ Adaptation plus concise de l'italien & *cosi con questi [e] altri simili avvertimenti danno tempo, et occasione alle mogli, che di gia sono offese, di pensar alla vendetta, & con le loro riprensioni le fanno avvertite di quello, che non pensarono gia mai, onde vengono ad insegnar loro la strada di mandargli à Cervia*. Bien que les dictionnaires de la langue italienne du XVI^e siècle consultés ne renseignent pas sur le sens de l'expression *mandare qlcuno a Cervia*, la paronomase *cervia* (biche)/*cervo* (cerf), implicitement suggérée par le choix de cette ville italienne, est une allusion évidente au mari cocu dont Larivey rend bien compte à travers la locution « envoyer en Cornoüaille » employée, d'après Oudin, pour « faire un homme cocu ou cornard » (*Curiositez*, p. 122). La Curne, qui cite Oudin, ajoute en effet que « la ressemblance du nom de cette province [d'Angleterre] avec cornard, cocu, a donné lieu à cette façon de parler où l'on équivoque sur ces deux noms : « Envoyer ou aller en Cornoüaille, faire cocu, devenir cocu. » (*Dictionnaire*).

⁶⁵⁶ Voir note f. 36r^o.

⁶⁵⁷ Adaptation de l'italien *ma ti concludo che alle tante ragioni, che i mariti danno alle povere mogli di far male, aggiuntovi gli stimoli, la servitù, i favori, i presenti, gli inganni de gli amanti, & le importunità delle Ruffiane, non è alcuna per quello ch'io, creda potrei ingannarmi, che la possa scapare*.

⁶⁵⁸ Voir Prologue du *Fidelle*, note f. 4r^o.

⁶⁵⁹ « S'enseigner » signifie « s'instruire » (Huguet, *Dictionnaire*).

⁶⁶⁰ La Medusa de Pasqualigo ne mentionne que le *fisico*. Pour plus de précisions concernant le terme de « physicien » qui, au XVI^e, s'emploie également dans le sens de « médecin », voir les *Œuvres de Rabelais* (*Pantagruel*, vol. 3, note 12, p. 329).

tromperies⁶⁶¹, reguerit l'homme & la femme de toutes les [f. 89v^o] passions qu'on peut endurer à cause d'amour, faisant que la personne aymée se dispose complaire⁶⁶² à celle qui ayme, & pource que s'enamourer⁶⁶³ ne naist d'autre chose, comme on dict, que d'une blessure que le dieu^t d'Amour descochant son arc [*fait*] au^{u664} cœur des personnes, & que celui qui est enamouré⁶⁶⁵ devient comme hors de soy, tellement⁶⁶⁶ que tu dirois que celle⁶⁶⁷ sagette⁶⁶⁸ qui le frappe au cœur le touche & le blesse en ce mesme instant encores^v au cerveau, l'art de la maquerelle faict ce que le fisicien &^w le chirurgien ne peuvent faire en nos corps, puis qu'on n'a jamais veu qu'aucun⁶⁶⁹ auquel, ou^x par blessure ou par quelque autre accident, le cœur ou^y le cerveau a esté offensé, en^z soit guery, ains⁶⁷⁰ que miserablement la chose estant desesperée, il en meurt. Au contraire la maquerelle par la vertu de son admirable industrie, convertissant la volonté de la personne aymée en sorte que ce que veut l'amant elle le veut aussi, elle⁶⁷¹ vient à luy [f. 90r^o] oster toute celle⁶⁷² passion qui luy avoit offensé le cerveau, & luy aigrissoit & rendoit tellement fascheuse la playe qu'amour luy avoit faicte au cœur que sans le remede de la maquerelle, cela l'eust en peu de temps conduit à la mort. Et^{aa} s'il est ainsi, comme vrayement il est ainsi, qui peut avec raison blasmer cest^{bb} art? ains qui ne le peut louer & tenir ensemble pour^{cc} tres-utile, tres-honoré, & digne d'estre aprins & sceu d'un chacun^{673?}

BEATRICE

Je ne puis respondre à vos raisons, tellement⁶⁷⁴ que je veux du tout devenir maquerelle, & vous viendray retrouver au plustost qu'il me sera possible. Ce pendant je me recommande.

MEDUSE

⁶⁶¹ Traduction de l'italien *saccentarie*, soit *saccenteria*.

⁶⁶² Voir *Prologue* du *Fidelle*, note **f. 4r^o**.

⁶⁶³ Voir note **f. 63v^o**.

⁶⁶⁴ La confrontation avec le texte italien correspondant a permis de rétablir le sens de ce passage. *Perche l'innamorarsi non nasce da altro, come si dice, che da una ferita, che il Dio d'amore, col suo arco tirando fa nel cuore delle persone*, lit-on dans le *Fedele*. Bien que l'original « art » pourrait faire songer à une adaptation poétique de l'italien, il est plus probable qu'il s'agisse d'une coquille pour « arc ». L'expression « descocher son arc » est en effet attestée par la littérature de l'époque (voir Littré qui, dans son *Dictionnaire*, cite ces vers de Ronsard : « Voulant son arc contre moy descocher, / Trouva l'escu aussi fort qu'un rocher »).

⁶⁶⁵ Voir note **f. 63v^o**.

⁶⁶⁶ Voir note **f. 7v^o**.

⁶⁶⁷ Voir note **f. 9v^o**.

⁶⁶⁸ « Le xv^e et le xvi^e siècle ont employé la forme refaite *sagette* » pour « saiete », signifiant « flèche » (Godefroy, *Dictionnaire*).

⁶⁶⁹ Le pronom relatif « aucun » « à l'affirmative signifie, *Quelqu'un*, et à la negative, *Personne* », explique Furetière (*Dictionnaire*). Voir aussi note **f. 65r^o**.

⁶⁷⁰ « *Ains* fait concurrence à *mais*. Il s'emploie essentiellement pour opposer la réalité à une notion erronée que l'on vient de nier », souligne Gougenheim (*Grammaire*, p. 148).

⁶⁷¹ « La langue du xvi^e siècle emploie fréquemment le pronom sujet atone de la 3^e personne de façon pléonastique, pour reprendre devant le verbe un sujet nominal qui en est séparé par une apposition, une subordonnée circonstancielle, une subordonnée relative, etc. [...]. Cet emploi pléonastique se rencontre également quand le verbe a pour sujet *qui* ou *quiconque* commandant en même temps une subordonnée relative », renseigne Gougenheim (*Grammaire*, p. 69).

⁶⁷² Voir note **f. 9v^o**.

⁶⁷³ Voir note **f. 46v^o**.

⁶⁷⁴ Voir note **f. 7v^o**.

Va, que l'ange^{dd} noir t'accompagne.

BEATRICE

Il ne peut venir avec moy, pource qu'il demeure continuellement avec vous⁶⁷⁵.

ACTE III.

SCENE II.

M. Josse. Fidelle.

M. JOSSE

Où^a avez vous laissé⁶⁷⁶ le Seigneur Cornille?^b

[f. 90v^o] FIDELLE

Estendu sur un lict plus mort que vif.

M. JOSSE

Bien, pourveu qu'il ne prenne⁶⁷⁷ en mauvaise part vostre sincerité, & n'ait aucun soupçon de vostre foy.

FIDELLE

Je luy ay dit que je vouloy faire quelques comptes. Maistre je me voy embarrassé, je luy ay accusé sa femme, comme sçavez. Et pource qu'il ne vouloit croire, je luy ay promis que quand il voudroit je l'en esclairciroy. Or je ne sçay comment luy tenir promesse. Si je veux attendre que Fortuné retourne en la maison, j'attendray en vain, pource qu'il m'a promis de n'y plus aller, & apres n'y entrant aucun, Cornille se tiendra pour trompé, & se rendra mon ennemy. Mais^c le pis que j'y voye, c'est qu'elle ne sera chastiée, dont je ne sçay quel party prendre.

M. JOSSE

Je laisseroy là le seigneur Cornille, & qu'il pensast ce qu'il voudroit⁶⁷⁸, je m'excuseroy disant que^d cet amoureux a^e peut estre eu quelque odeur ou quelque indice de sa venue⁶⁷⁹ & qu'à [f. 91r^o] ceste occasion il ne se promene plus devant sa maison, & me le garder pour bon amy.

FIDELLE

Vous dites bien, mais cependant Victoire ne mourra comme je desire & en cherche tous les moyens, non tant pour me vanger, comme pour la pitié que j'ay de ceux qui à l'advenir pourroient estre trahis par femmes⁶⁸⁰, ausquelles je ne doute que l'exemple de ceste cy ne serve de frein.

⁶⁷⁵ Dans *La Celestine*, lorsque Caliste prend congé de Malican en lui adressant un « Va [au] Diable, va », celui-ci rétorque : « A peine que celui-là me vueille, qui ne bouge gueres d'avecques toy » (traduction de Lavardin, éd. 1599, I, f. 3r^o).

⁶⁷⁶ Larivey préfère traduire le participe passé latin *relictio* du texte italien.

⁶⁷⁷ Traduction du latinisme *existimi* du texte italien (du verbe latin *existimare*) qu'Onofrio conjugue comme un subjonctif italien.

⁶⁷⁸ Comprendre « je le laisserais penser ce qu'il veut ». Dans cette réplique adaptée de l'italien *Io lascierei che messer Cornelio extimasse quello, che gli piacesse & crederai di coprirmi dicendo*, Larivey traduit à nouveau un latinisme qu'Onofrio conjugue comme un verbe italien (*extimasse*).

⁶⁷⁹ La coquille *ventura* des éditions de 1576 et 1579 est corrigée par celles de 1589 et 1606 où est écrit *venuta*.

⁶⁸⁰ Gougenheim rappelle qu'au XVI^e siècle, « l'article indéfini pluriel manque fréquemment » (*Grammaire*, p. 66).

M. JOSSE

*Quid faciam aut dicam nescio*⁶⁸¹.

FIDELLE

Il faut que quelqu'un voise⁶⁸² en sa maison & que Cornille le voye entrer.

M. JOSSE

*Quem invenis*⁶⁸³ si hardy de se mettre en telle⁶⁸⁴ risque?

FIDELLE

Risque? Dequoy^f?

M. JOSSE

Risque d'estre poignardé, meurtry, occis. S'il^g prenoit envie au mary de le suivre, qui^h seroit le malheureux⁶⁸⁵?

FIDELLE

Nous ferons qu'il ne sera veu, sinon en sortant.

M. JOSSE

Et s'il ne l'apperçoit?

FIDELLE

Nous trouverons moyen qu'il sera apperceu⁶⁸⁶.

[f. 91v^o] M. JOSSE

Je ne pense pas qu'on puisse trouver homme si fol & inhumain, qui se vueille hazarder de⁶⁸⁷ commettre une telle faute.

FIDELLE

Donc il n'y aⁱ point de remede.

M. JOSSE

Quant à moy je n'en sçay imaginer aucun, & croy que le meilleur seroy que fissiez ce que dit Ciceron, *Tempori cedere & necessitati parere*⁶⁸⁸, & pour ce coup⁶⁸⁹ laisser tout cela.

⁶⁸¹ « Je ne sais que dire ou faire ». *Ecce autem iterum nunc quid ego dicam nescio*, lit-on dans la *Mostellaria* de Plaute (III, 1, v. 666) et *Perii, hercle ! huic quid primum / dicam nescio*, dans le *Curculio* du même auteur (I, 2, v. 131). Pour Caiazza, cette sentence fait écho au style et au lexique épistolaire de Cicéron dont la phraséologie latine du pédant s'inspire (voir notamment les *Epistulae Ad Atticum* (II, XVI, 4) : *quod dicam nescio* ; et les *Epistulae ad familiares* (XIV, IX) : *de omnibus rebus nec quid consilii capiam nec quid faciam scio*). Voir *Introduzione*, p. 410.

⁶⁸² Voir note f. 55r^o.

⁶⁸³ « Qui trouves-tu ».

⁶⁸⁴ Voir note f. 13v^o.

⁶⁸⁵ Il se peut que Larivey ait lu le *che* italien comme un *chi* et ait confondu le "f" de *farebbe* avec le "s" de *sarebbe* (les deux lettres étant graphiquement proches à l'époque), ce qui change le sens de la réplique suivante : *Rischio d'esser confosso, trucidato, ucciso, se venisse voglia al marito di seguirlo, che farebbe il meschino ?* [Comprendre « Que ferait-il ? »]. Aurait-il dû traduire ainsi : « Risque d'être [...], tué. S'il prenoit envie au mari de le suivre, que ferait le malheureux ? » ? À moins qu'à travers ce changement Larivey ait voulu mettre l'accent sur l'enjeu moral entre le coupable et la victime, cette dernière n'étant pas forcément celle que l'on croit.

⁶⁸⁶ Notre auteur modifie la réplique italienne de Fedele et la précédente d'Onofrio, qui font référence à la possibilité de trouver la porte de Cornelio fermée (Onofrio : *E se non fosse aperto*. / Fedele : *Trovaremo modo per fare che sia aperto*).

⁶⁸⁷ Huguet documente l'emploi de « se hasarder de » pour « se hasarder à » (*Dictionnaire*).

⁶⁸⁸ « Céder aux circonstances et se soumettre à la nécessité ». Citation extraite des *Epistulae ad familiares* de Cicéron (IV, 9, 2) : *Primum tempori cedere, id est, necessitati parere, semper sapientis est habitum* [D'abord,

FIDELLE

Je ne le veux pas, je diray que ç'a esté Fortuné.

M. JOSSE

Ne faites pas cela, pource que luy manqueriez de foy, laquelle *quod fiat dicta est fides*⁶⁹⁰, & laquelle jusques aux ennemis se doit garder.

FIDELLE

Je veux par tout moyen faire en sorte qu'elle ne vive, & quand je ne pourray faire autre chose, je la tueray de ma propre main, & me contenteray de perdre tout en un coup.

M. JOSSE

Vous estes pour ne faire gueres de bien, pardonnez moy, pource que l'entreprinse d'un honneste gentil-homme^l, & genereux chevalier^k est de s'attaquer à une person- [f. 92r°] ne plus grande que soy, au moins esgalle, & non inferieure, comme est^l la femme, laquelle par les Latins estant dite *mulier, quia mollior a mollitie*^m, & l'homme *vir, a virtute*⁶⁹¹, vousⁿ presentant à elle, vous vous feriez esgalle à icelle, & souillerez le splendide nom de la vertu laquelle autant qu'elle a^o peu, s'est tousjours retirée de la mollitie⁶⁹².

FIDELLE

A son dam⁶⁹³.

M. JOSSE

*Ego nollem*⁶⁹⁴.

FIDELLE

Trouvez y remede.

M. JOSSE

c'est une règle de sagesse pour tous les temps de céder aux circonstances, c'est-à-dire de se soumettre à la nécessité].

⁶⁸⁹ « Coup signifie aussi *une fois* », renseigne le *Dictionnaire de l'Académie française* (4^e éd.) en illustrant cette définition par l'exemple de la locution « pour ce coup ».

⁶⁹⁰ « Bonne foi parce qu'on fait ce qu'on a dit ». Le pédant reprend, en le transformant légèrement, un passage du *De Officiis* de Cicéron (I, VII) : *quia fiat, quod dictum est, appellatam fidem* [bonne foi (*fides*) vient de faire (*quia fiat*), parce qu'on fait ce qu'on a dit].

⁶⁹¹ « Femme, de *mollitie* [mollesse], parce que plus faible [...] homme, de *virtute* [force] ». L'étymologie de *mulier* est proverbiale, explique Caiazza en rappelant les citations latines attestées par Walther (*Mulier id est mollis aer*, II, 15353a ; *mulier quasi mollior*, II, 15359) et la définition de *Calepin* : *a mollitie (ut inquit Varro) dicta est, immutata et detracta litera, quasi mollier*. Quant à celle de *vir*, « si trova in Petrarca, *Familiares* XXIII, 2, che a sua volta ricorda Cicerone, *Tusculanae disputationes*, II, XVIII, 43 : *at profecto sive a viro virtus, ut vult Cicero, sive a virtute vir dicitur, nil hac vere viro carius, nil amabilius esse posset* » (*Introduzione*, p. 411-12). Mais on peut remonter jusqu'à Isidore de Séville (*Etymologiae*, XI, p. 57) et Lactance – qui, dans son *De Opificio Dei* (XII, 17, p. 182 et 364), l'attribue à Varron (*item mulier, ut Varro interpretatur, a mollitie, inmutata et detracta littera, velut mollier*) –, pour retrouver cette fausse étymologie qui fait de la mollesse le signe distinctif de la femme d'où provient le terme *mulier* et celle de *vir*, elle aussi vraisemblablement de Varron (voir Lactance, *De Opificio Dei*, p. 364).

⁶⁹² *Mollitie*, du latin *mollitia*, a le sens de *mollesse* (Huguet, *Dictionnaire*).

⁶⁹³ *A mon dam, ton dam*, etc. signifie « Pour mon malheur, pour ton malheur, etc. ; malheureusement pour moi, pour toi, etc. » (Huguet, *Dictionnaire*). « Les dictionnaires modernes inscrivent les locutions adverbiales à *son dam, à votre dam, à leur dam*, et l'expression théologique la peine du *dam*, la peine des damnés, en tant qu'ils seront privés de la vue de Dieu. Dans la Suisse rom., on dit c'est bien son *dam*, c'est sa faute, tant pis pour lui. » (Godefroy, *Dictionnaire*). Cette locution adverbiale se rencontre ailleurs dans le théâtre de Larivey (*Le Laquais*, I, 5 ; *La Vefve*, IV, 2).

⁶⁹⁴ « Je ne veux pas ».

Le remede est tout trouvé, mais je ne le voudroy executer.

FIDELLE

Doncques la pitié qu'avez d'une chetive femme & mon ennemie, a^p plus de force en vous, que l'amitié que me portez, & tant de biens que je vous ay faits? vous estes ingrat & vous en repentirez à loisir⁶⁹⁵.

M. JOSSE

L'amoureuse amitié & la vehemente bien veillance que je vous porte, dés long temps me contraignent parler⁶⁹⁶ ainsi, par ce que je sçay bien que d'une mauvaise œuvre ne [f. 92v^o] peut venir une bonne fin. Car si c'est une chose mauvaise faire⁶⁹⁷ injure à autrui, qui est un mal, rendre⁶⁹⁸ encores l'injure qui est la pareille, est^f aussi un mal, & encores un plus grand mal, d'autant que la vengeance excéderoit les limites de l'offense qui vous a^s esté faite.

FIDELLE

Vous n'avez que⁶⁹⁹ chercher en cecy, car l'œuvre sera trop bonne, donnant le juste chastiment deu à une meschante, mais vous estant amiable & feal⁷⁰⁰, comme dites estre, devez approuver mes opinions, mais vous en repentirez.

M. JOSSE

Celle⁷⁰¹ fidelité qui, *amoris^t causa*, se convertit^u apres en flatterie & adulation, merite comme bastarde, adulterine & faulse, un grand chastiment, pour autant comme disoit quelque sage, *inter mitia animalia nullum est magis noxium quam adulator*, & non ma foy⁷⁰², pure & sincere, car je ne doute pas que vous, jeune^v homme meur, & d'un esprit relevé, ayant quitté la colere, *quæ impedit animum* [f. 93r^o] *ne possit cernere verum*⁷⁰³, ne^w soyez pour m'en sçavoir gré.

FIDELLE

Je vous en sçauray autant de gré que vous vous conformerez à mes volontez.

M. JOSSE

*Patienter ferre memento*⁷⁰⁴.

⁶⁹⁵ Fedele ajoute *con danno vostro*.

⁶⁹⁶ Voir *Prologue* du *Fidelle*, note **f. 4r^o**.

⁶⁹⁷ Voir note **f. 53v^o**.

⁶⁹⁸ La confrontation avec le *Fedele* a permis de rétablir le sens de ce passage : *perche sò ben io, che d'una mal'opra non potrà seguire buon fine, che se mala cosa è far altrui ingiuria, che è male, il render anco l'ingiurie, sendo simile, sara pure male, & tanto maggior male, quanto che la vendetta passerà il termine dell'offesa fattai*, lit-on dans le texte italien.

⁶⁹⁹ « N'avoir que » est employé pour « n'avoir rien à » (Huguet, *Dictionnaire*). Adaptation de l'italien *Voi non avete à cercar questo*.

⁷⁰⁰ La *Curne* donne pour l'adjectif « feal » la définition de « loyal, sincère, fidèle, digne de foi » (*Dictionnaire*).

⁷⁰¹ Voir note **f. 9v^o**.

⁷⁰² Dans le texte italien, le terme « foy » n'est pas mentionné explicitement (*Et non la mia candida & pura*).

⁷⁰³ « A cause de l'amour [...] parmi les douces créatures, personne n'est plus nuisible que le flatteur [...] qui empêche l'esprit de pouvoir discerner la vérité ». *Impedit ira animum, ne possit cernere verum*, lit-on dans les *Disticha Catonis* (II, IV). Caiazza rappelle que la citation *animal inter omnia maxime noxium est inter immitia tyrannus, inter mitia adulator* a été identifiée comme étant de Plutarque. Voir *Introduzione*, p. 413.

⁷⁰⁴ « Souviens-toi de supporter cela avec patience ». Le pédant s'exhorte à rester stoïque face à l'arrogance de son interlocuteur par cette citation des *Disticha Catonis* (III, XVI) : *Quod merito pateris, patienter ferre memento. / Cumque reus tibi sis, ipsum te iudice damna* [Sois patient en ton adversité : te condamnant si tu l'as mérité].

FIDELLE

Voulez vous dire comme nous devons faire? Que pensez vous?

M. JOSSE

Je ne sçay que vous dire, & quand je le sçaurois me sembleroit trop grande meschanceté consentir à l'occision & meurtre⁷⁰⁵ d'un homme, & puis vous sçavez que *agentes & consentientes pari pena puniuntur*⁷⁰⁶.

FIDELLE

O pedant^x vil & de peu, allez, qu'en^y despit de vous je trouveray qui me conseillera & aydera⁷⁰⁷ à effectuer mon desir.

ACTE III^a.

SCENE III.

Fidelle. Narcisse.

FIDELLE

Narcisse sors dehors.

NARCISSE

Me voicy prompt à vostre commandement.

[f. 93v^o] FIDELLE

Tu sçais que j'ay deliberé de faire mourir Victoire, & pour y parvenir je l'ay accusée à son mary, mais il ne luy veut rien faire que premierement il n'en soit esclarcy, partant je voudroy user de quelque beau trait⁷⁰⁸ pour l'asseurer de ce que je luy ay dit.

NARCISSE

Ceste là vous ayant trahy, ne merite pas de vivre, parquoy je m'employray en tout ce qui me sera possible, pour la faire mourir.

FIDELLE

C'est pour cela que je t'ay apellé⁷⁰⁹.

NARCISSE

J'ay promis à Blaisine de l'aller revoir, & voicy l'heure de nostre assignation⁷¹⁰, s'il vous plaist je m'y en iray enveloppé de mon manteau, de telle façon que je ne pourray estre cogneu. Vous, apres^b que je seray entré, pourrez vous cacher en quelque lieu avec le sieur Cornille, si que me pourrez veoir sortir, & ainsi le rendrez certain de ce que luy avez dit.

FIDELLE

⁷⁰⁵ Simplement *occisione* en italien.

⁷⁰⁶ « Ceux qui agissent et ceux qui consentent doivent être punis de la même peine ». D'après V. Hayaert, « Cette maxime juridique, répertoriée dans la plupart des manuels de droit du temps, *Brocardia iuris*, *Flores legum* ou autres *Flores iuris utriusque* dérive du droit canon plutôt que du droit romain, elle découle en effet de la *Vulgate*, Rom. 1, 32, *Et non solum qui ea faciunt, sed etiam qui consentiunt facientibus* et est insérée comme citation littérale dans les *Décrétales* de Gratien » (voir *Mens emblematica et humanisme juridique*, p. 9). Éloy d'Amerval la reprend dans son *Livre de la Deablerie* (p. 521).

⁷⁰⁷ Voir note f. 8r^o.

⁷⁰⁸ « Trait » a ici le sens figuré d'« action qui marque une intention favorable ou nuisible » (Littré, *Dictionnaire*).

⁷⁰⁹ Le texte italien dit simplement *Così ti voglio*.

⁷¹⁰ Adaptation de l'italien *Io ho dato ordine di ritornar ad Attilia, & adesso è l'hora*.

Ceste opinion me plaist, mais veoir seulement un sortir de sa mai- [f. 94r^o] son me semble un bien petit indice d'adultere, pource qu'on y peut trouver beaucoup d'excuses. Partant je voudroy qu'apres estre sorty tu nommast Victoire, afin que Cornille demeurast sans aucun doute.

NARCISSE

Il sera bon, je^c la nommeray, la loüant de la courtoisie que j'auray receu d'elle, mais il faut que preniez bien garde de retenir Cornille & ne l'abandonner⁷¹¹ jusques à ce que penserez que je seray en lieu de seureté, car autrement tout iroit en ruine.

FIDELLE

N'en ayes doute, je cognoy maintenant que tu m'aymes, & je t'ayme & aimeray encores d'avantage⁷¹². Comme est bastie ton assignation avec Blaisine?

NARCISSE

C'est que comme je trouveray la porte ouverte j'entre librement.

FIDELLE

Ne perds donc point le temps, va t'en car elle est ouverte.

NARCISSE

Voulez vous que j'y demeure long temps?

FIDELLE

Fay comme il te plaira, mais au sortir souvien toy de nommer Victoire.

[f. 94v^o] NARCISSE

Vous mesmes⁷¹³, souvenez vous d'empescher si bien Cornille qu'il ne m'attrappe.

FIDELLE

Va & te cache⁷¹⁴ sous ton manteau.

NARCISSE

Est-ce bien ainsi?

FIDELLE

Ouy, fort bien.

NARCISSE

J'ay deux cœurs.

FIDELLE

Comment deux cœurs?

NARCISSE

En pourroit on moins avoir en ceste mienne⁷¹⁵ allée?

FIDELLE

Tu cherches ma ruine.

⁷¹¹ Le *Fedele* dit simplement *ma bisogna che voi avertiate di non lasciar partir messer Cornelio da voi fin'  tanto, che non vi paia, ch'io sia in loco sicuro, ch  altramente ogni cosa andarebbe in rovina.*

⁷¹² *Hora conosco, che tu m'ami, & hora mi sei caro,* dit simplement le texte de Pasqualigo.

⁷¹³ Voir note f. 51v^o.

⁷¹⁴ Voir note f. 7r^o.

⁷¹⁵ Voir note f. 6r^o.

NARCISSE

Mais je vas plustost chercher la mienne⁷¹⁶.

FIDELLE

Va t'en follastre, & n'ayes point pœur, va t'en joyusement, car je veux aller appeller Cornille pour le mettre en sentinelle.

NARCISSE

Allez, je vous ose dire que luy ferez un trait⁷¹⁷ d'amy.

ACTE III.

SCENE III.

Fortuné. Meduse. Babilie^a

FORTUNE

Puis que l'amour^b des femmes ressemble à l'eau mise [f. 95r^o] en un crible qui entre d'un costé, & sort par mille endroits, c'est une grande folie aux hommes de croire qu'une affection feminine puisse durer perpetuellement. Je^c ne dis pas pource qu'elles n'ayent, car je mentirois, mais bien dis-je que leur flamme est comme celle d'une fine pouldre à canon, qui si tost qu'elle est allumée se haulse jusques au ciel^d, puis incontinent s'esvanouyt, n'y demeurant apres qu'un espais broüillard de fumée, lequel peut estre comparé aux fictions dont ces ingrattes usent ordinairement pour monstrer qu'elles ayent, dequoy je suis plus que trop asseuré. En fin il faut se resoudre⁷¹⁸ de faire comme je fais, je ne puis chacune contenter⁷¹⁹, mais bien me mocquer de toutes, il n'en faut aimer aucune, pource qu'en toutes façons que ce soit, elles se mocquent aussi de nous. Le service⁷²⁰ n'y sert de rien, car elles sont ingrattes, la foy n'y vaut pas beaucoup, parce qu'elles sont infidelles. [f. 95v^o] L'amour n'y profite^e en rien, parce qu'elles sont sans amitié, & ne visent à autre chose sinon à contenter leurs glouts & desordonnez appetits⁷²¹. Si tost qu'elles ont saoullé leur volonté^{f722} d'un amant, resoluës de le quitter se servent de toute legere occasion, parquoy feignent soudain qu'il s'est vanté de leur amour, qu'il en a^g fait gloire, & par ainsi a descouvert ce qui s'est passé entre eux, & avec un dire⁷²³: vous^h m'avez fait tort⁷²⁴, & vous estes monstré ingrat envers moy, l'amitié que je vous porte ne meritoit pas

⁷¹⁶ Adaptation de l'italien *Pur ch'io non vada ad incontrar la mia*.

⁷¹⁷ Traduction de l'italien *Andate pur ch'io vi sò dire, che gli farete un favor dà amico*. Voir note **f. 93v^o**.

⁷¹⁸ Voir note **f. 24v^o**.

⁷¹⁹ Adaptation de l'italien *goder à piu non posso*.

⁷²⁰ *Servitù non vale*, dans le *Fedele*.

⁷²¹ Renvoie à l'insatiabilité de la femme que l'on rencontre à plusieurs reprises dans la pièce. Voir notamment notes **f. 9r^o** et **f. 10r^o**. Le texte italien dit simplement *i loro ingordi appetiti*.

⁷²² « Saouler sa volonté » figure dans la liste des expressions enregistrées par L. de Landes exprimant la perpétration de l'acte vénérien (*Glossaire érotique*, p. 162). Voir notes **f. 28v^o** et **f. 73r^o**.

⁷²³ Voir note **f. 19r^o**.

⁷²⁴ « Vous m'avez fait tort » est un ajout de Larivey.

cela, mais baste⁷²⁵ ! Etⁱ par ainsi publient au miserable amant un perpetuel bannissement. Autres feignent croire⁷²⁶ qu'il jouyt d'une nouvelle amoureuse, qu'il ne tient conte⁷²⁷ d'elle, qu'il la mesprise, & de là prend des occasions de l'abandonner & le planter là pour reverdir⁷²⁸. Autres feignent que la messagere a esté descouverte^j par ceux de la maison, occasion pourquoy elle est menassée de mort, si jamais elle [f. 96r°] prend la hardiesse d'avancer le pied pour passer le seuil de la porte, apres si on leur envoie des lettres, sans les lire & non pas seulement les ouvrir, passionnent &^k travaillent les pauvres chetifs, & par mesme moyen leur ostent la liberté de se plus promener par la ruë aimée⁷²⁹. Autres feignent d'avoir par leurs maris esté reduites à une miserable vie, & ce par nouveaux soupçons, occasion pourquoy elles font entendre à leurs amans qu'il n'y a^l plus moyen ny d'esperance que^m jamais ils puissent les veoir, & par ainsi les pauvres infortunez voyans les fenestres fermées par lesquelles elles avoient accoustumé se monstrier pour les consoler, & craignans quelques nouveaux accidens soupirent & se lamentent, & elles, enⁿ un autre endroit de la maison, rient, se^o donnent du plaisir, & soignent seulement de combler d'esperance les nouveaux amans, lesquels montez [f. 96v°] sur un toit, une tour^p, ou autre lieu fort eminent & haut, demeurent là tout esbahis à regarder de quel costé vient le vent⁷³⁰. Apres si l'amoureux est amy du mary, ou parent, ou familier de la maison, si tost qu'elles sont saoules de luy⁷³¹, disent à leur propre mary que ceste trop grande familiarité n'est pas belle, que chacun en parle, & que son honneur y est interessé⁷³², & ce disant, & faisant semblant de n'en vouloir parler d'avantage, leur mettent en la fantasie qu'elles ont esté requises d'amour, & font chasser les pauvres affligez. Autres apres, & ceste cy est la plus propre ruse des femmes⁷³³, feignent d'avoir prins une resoluë deliberation de quitter leur premiere vie, & de vivre chastes, & par ainsi donnent congé à leurs amans, lesquels cependant croyans à leur decevantes parolles⁷³⁴, portent cela patiemment, & trouvent que non pour autre chose elles se sont retirées & [f. 97r°] frequentent les lieux de devotion, que pour prendre nouvelles pratiques par le moyen de nouvelles maquerelles, afin de jouyr de

⁷²⁵ Nous avons déjà rappelé (*Les Esprits*, vol. I, note 1, p. 396), que cet italianisme, signifant « ça suffit », est utilisé par Ronsard dans le sonnet 5 du *Second Livre des Amours* (voir Ch. Marty-Laveaux, *La Langue de la Pléiade*, p. 183), mais aussi par Jodelle (*Eugène*, vers 1485).

⁷²⁶ Voir *Prologue* du *Fidelle*, note f. 4r°.

⁷²⁷ Voir note f. 23r°.

⁷²⁸ Adaptation de l'italien *Altre fingono di credere ch'egli si goda d'altra donna, & tenga lei à vile, & dispregio, et quindi formandosi ragioni d'abbandonarlo, senza alcuna ragione l'abbandonano*. La locution « Planter la qq'un pour reverdir » signifie « le laisser en plan », renseigne Godefroy qui, dans son *Dictionnaire*, cite ce passage du *Fidelle*.

⁷²⁹ L'adaptation de Larivey rend la compréhension de cette phrase moins évidente que celle du modèle italien : *altre fingono che la messaggiera sia stata discoperta dai suoi di casa, et appresso minacciata di morte, se mai piu ardisce di por il piede sù la soglia della sua porta, onde, mandando le lettere à dietro, senza pur aprirle, non che leggerle, accorano i poverelli, et insiemente lor tolgono la libertà del passeggiare per l'amate contrade*.

⁷³⁰ Pasqualigo dit simplement *se ne stanno a vagheggiarle*.

⁷³¹ Traduction littérale de l'italien *tosto che sono satie di lui*. Elle est à rapprocher de l'expression « saouler la volonté ». Voir note f. 28v°.

⁷³² Comprendre « est en jeu, est compromis » (d'après la définition du *Dictionnaire* de Littré pour « intéressé »). Adaptation de l'italien *l'honor suo sta in pericolo*.

⁷³³ Comprendre « est la ruse la plus typique des femmes ». De l'italien *& questa è la più propria delle donne*.

⁷³⁴ *Bugiarde parole*, dans le *Fedele*. Ici, « decevantes » a le sens de « trompeuses ».

nouveaux amans, desquels si tost qu'elles en sont esprises, elles en veulent avoir la jouissance, pource que celle voye⁷³⁵ que ce premier amoureux avec tant de sueur, tant de travail, tant de peines & de dangers, leur a^q ouverte & applanie, leur semble tant aisée & delectable au jeu amoureux qu'elles veulent que tousjours leurs champions à bride abattuë se jettent dessus⁷³⁶, & ainsi du premier au second, du second au troisieme, & du troisieme au quatrieme, le jeu ne prend jamais fin. O sots amoureux, ouvrez vos yeux & commencez à recognoistre vos fautes, & quant & quant les inhumanitez de ces ordes⁷³⁷ & infames⁷³⁸ harpies, lesquelles si une fois se voyent contraintes de vous abandonner à l'occasion de leurs faulses demonstrations, croissant le vray [f. 97v^o] amour és desirs plains d'ardante volonté d'estre avec vous, vous manifesteroient l'estat de leur vie, vous conforteroient à prendre bonne patience, vous donneroient quelque bonne esperance, vous prieroient vous souvenir d'elles, vous promettoient vous aimer eternellement, vous feroient sçavoir que pour mourir elles ne vous laisseroient pour un autre, & à la fin vous contraindroient estre contens de les accompagner au tombeau & leur donner le dernier baiser, car ce sont là^f les vrais effects⁷³⁹ que l'amour fait naistre en nos esprits. Mais^s quand elles vous quittent d'elles mesmes en disant: vous^t m'avez fait apprendre à mes despens, combien c'est mal fait adjouster foy à vous autres mocqueurs, mais patience⁷⁴⁰. Si par le passé je me suis portée⁷⁴¹ en jeune fille, à l'advenir je me comporteray en femme, car je ne voudroy pas qu'il m'advint comme à plusieurs autres, soyez^u assurez qu'elles n'ayment pas, ains^v qu'elles [f. 98r^o] ont leurs pensées dressées ailleurs. O combien de fois les maladvisez employent des nuicts entieres à se promener soubz les fenestres de leurs Dames aimées, mourans d'un desir de les veoir & de les ouyr, & elles couchées au lict entre les bras d'autres leurs amans, se rient des miserables, & disent quelques fois à ceux qui leur tiennent compagnie⁷⁴²: sçavez^w vous quel est ce passionné qui se promene en la ruë? c'est^x ce fol un tel, faisons luy un affront, vuidons luy le pot à pisser sur la teste⁷⁴³, & ainsi se donnent du plaisir, & nous pauvres abusez demeurons consommez de passion. Doncques que chacun s'estudie à les tromper, pource qu'au temps où nous sommes, garder^y la foy à qui la rompt est une pure folie. J'ay souffert ce que j'ay deu souffrir, maintenant je

⁷³⁵ Comprendre « cette voie », traduction littérale de l'italien *quella strada*. Voir note f. 9v^o.

⁷³⁶ Adaptation de l'italien *lor pare tanto facile [e] dilettevole da sdruciolare, che vogliono sempre [a] briglia sciolto corrervi sopra*. Les éditions successives corrigent en introduisant la conjonction *e* ainsi que la préposition *a*. On dit figurément et familièrement *Courir à bride abattue à sa ruine, à sa perte* pour dire « Se livrer aux plaisirs sans aucune retenue; se porter ardemment et inconsidérément à quelque démarche, sans en prévoir les suites dangereuses, funestes » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 8^e éd., 1932).

⁷³⁷ Voir note f. 53r^o.

⁷³⁸ *Bruttissime, & affamate arpie*, écrit Pasqualigo.

⁷³⁹ *Affetti*, dans le texte italien.

⁷⁴⁰ Adaptation de l'italien *ma quando vi privano di loro stesse con un dire voi m'havete fatto imparar alle mie spese, quanto sia male il prestar fede à voi altri bugiardi, ma pazienza*.

⁷⁴¹ « Se porter » a ici le sens de « se comporter, se conduire », soutient Huguët qui, dans son *Dictionnaire*, reproduit ce passage du *Fidelle*.

⁷⁴² L'italien dit simplement *si ridono de i miseri e dicono talhor con loro*.

⁷⁴³ Larivey est plus explicite que le texte italien où il n'est question que de renverser de l'eau sur la tête : *vogliamo farli una burla, votargli dell'acqua in capo*.

veux jouyr à toute reste⁷⁴⁴, la ville est grande, les femmes sont toutes faites^z d'une mesme façon, je m'estudie à leur faire rompre le col, partant je me [f. 98v^o] veux donner du plaisir autant qu'il me sera possible, car cestuy là^{aa} est bien fol qui ayant respect au futur, laisse à⁷⁴⁵ jouyr du present. Meduse m'a promis de faire en sorte que je jouyray de Virginie, de laquelle apres qu'une fois j'en auray contenté ma volonté⁷⁴⁶, je ne m'en veux plus soucier, & desirerois qu'elle fust bruslée avec la vieille barbuë⁷⁴⁷, sorciere cornuë⁷⁴⁸, pourtrait de lucifer, cabinet de vices⁷⁴⁹, concierge des retraits⁷⁵⁰, boutique des onguents, des fards⁷⁵¹, & des enchanteries, & l'outrepasse⁷⁵² des maquerelles, mais la voicy tout à propos. Dame Meduse les oreilles vous devroient bien corner⁷⁵³ à l'occasion des louanges que tout à ceste heure⁷⁵⁴ je vous donnoy en moy-mesme.

MEDUSE

Ma rose damasquine⁷⁵⁵, Dieu vous comble de toute felicité⁷⁵⁶, puis qu'avez memoire de vostre pauvre viellotte plaine de toute disette & tribulation.

[f. 99r^o] FORTUNE

Qu'avez vous fait avec Virginie? est^{bb} elle encor amoureuse de moy? Quand veut elle que j'aille me recréer & donner du plaisir avec elle⁷⁵⁷?

MEDUSE

O mon enfant il n'y a^{cc} pas grand moyen, je n'ay jamais peu parler à⁷⁵⁸ elle, sinon un bien peu, & l'ay trouvée fort esloignée^{dd} de mon intention qui⁷⁵⁹ me fait douter que ne ferons rien si ce n'est par ruse & deception⁷⁶⁰.

FORTUNE

Que ce soit par ruse ou par force, je ne m'en soucie pas, pourveu que j'en vienne à bout.

MEDUSE

⁷⁴⁴ La locution adverbiale « à toute reste » est attestée par Godefroy pour « largement, sans réserve, absolument » (*Dictionnaire*). Cette traduction littérale de l'expression italienne *a tutta passata*, signifiant « continuellement, con ostinazione », ne suit pas l'édition de 1589, seule à introduire un changement en écrivant *a tutta possa*, ce qui altère le sens initial (voir Caiazza, *Introduzione*, p. 144).

⁷⁴⁵ Voir note f. 15r^o.

⁷⁴⁶ Voir note f. 28v^o.

⁷⁴⁷ Malican qualifie ainsi la Célestine dans la pièce éponyme de F. de Rojas (voir acte I).

⁷⁴⁸ Oudin donne pour « corner, qui se dit de la chair », le sens de « sentir mauvais, estre puante ou corrompuë ». Niveau de langue vulgaire (*Curiositez*, p. 122).

⁷⁴⁹ Le texte italien ajoute *sogetto di bal[dac]chi* avant *albergo di vittii*.

⁷⁵⁰ Voir note f. 10v^o.

⁷⁵¹ Voir note f. 50r^o.

⁷⁵² On emploie « outrepasse de » pour désigner « ce qui est au-dessus de, supérieur à, ce qui dépasse, ce qui surpasse » (Huguet, *Dictionnaire*).

⁷⁵³ « Les oreilles me cornent » signifie « on parle de moi en quelque lieu ». Oudin tient la locution pour vulgaire (*Curiositez*, p. 122). La pièce italienne propose : *donna Medusa l'orecchie vi doveano intonare*.

⁷⁵⁴ Voir note f. 38v^o.

⁷⁵⁵ Huguet (*Dictionnaire*) atteste l'emploi au sens figuré de cette expression, dont « Damasquine » signifie « de Damas », par cette citation de Larivey.

⁷⁵⁶ Voir note f. 17v^o.

⁷⁵⁷ Larivey est plus explicite que l'italien : *Quando vuole ch'io mi vada à giocar seco ?*

⁷⁵⁸ Voir note f. 13r^o.

⁷⁵⁹ Voir note f. 76r^o.

⁷⁶⁰ L'italien dit simplement *dubito che non faremo cosa alcuna senza inganno*.

Je suis tant pauvre que je n'ay pas loisir de consommer le temps en vain, si la necessité ne me contraignoit si fort, je sçay bien que⁷⁶¹ je ferois.^{ee}

FORTUNE

Je vous enten bien, tenez prenez cet escu, & faites que j'en jouysse, & je vous promets de vous vestir tout à neuf & fournir vostre maison pour dix ans.

MEDUSE

Dieu vous en fasse la grace, je veux en tout & par tout vous servir. Escoutez j'ay pensé une chose, Virginie est amoureuse de Fidelle, [f. 99v°] & plusieurs fois m'a prié que je fasse quelque sort pour le contraindre s'enamorer⁷⁶² d'elle. Je^{ff} l'iray trouver & luy diray avoir tellement fait par sort & par parolles, que Fidelle est resolu de luy complaire, mais que pour n'estre cogneu & ne donner aucun soupçon aux voisins, il la veut aller trouver à ce soir desguisé en villageois pour plus seurement pouvoir entrer en la maison. Je sçay qu'elle le croira & en sera tres-contente. C'est pourquoy il faut que dés maintenant vous alliez changer d'habit & veniez frapper à la porte, pource que je seray en la maison, & vous conduiray en sa chambre, & quand serez avec elle, ce sera quelque chose.

FORTUNE

Si tost que je la pourray tenir entre mes mains, me voila bien. Je n'ay pas pœur de son pere. Où^{gg} est-il? Il y a^{hh} deux jours pour le moins que je ne l'ay veu.

MEDUSE

Il ne se porte pas trop bien, il est au lict, n'ayez point de doute.

[f. 100r°] FORTUNE

Voilà qui va bien. Mais si elle me reconnoist pour Fortuné?

MEDUSE

Il n'y aⁱⁱ personne que la nourrisse, la chambriere, & le pere. Le^{jj} pere est au lict, la nourrisse envoyera la servante à quelques affaires, tellement⁷⁶³ qu'il n'y demeurera plus que la nourrisse & elle, je feray qu'elles vous attendront en sa chambre sans clarté, & je vous introduiray sans danger.

FORTUNE

Bon, allez je m'en vas, & vous viendray retrouver incontinent.

MEDUSE

Je les mettray ensemble, & puis m'en iray, pour de l'argent, je feray toute chose, tic, toc.

BABILLE

Qui va là?^{kk}

MEDUSE

Vostre pauvre vieille.

BABILLE

Entrez.

[f. 100v°] ACTE III.

⁷⁶¹ Voir note f. 76r°.

⁷⁶² Voir note f. 63v°.

⁷⁶³ Voir note f. 7v°.

SCENE V.

Fidelle. Cornille. Narcisse.

FIDELLE

Venez avec moy, car je veux que nous cachions en quelque lieu, pource que encores qu'il soit nuict, vous demeurerez peut estre esclaircy de ce dont vous estes en doute.

CORNILLE

Allon donc, car je ne suis pour⁷⁶⁴ manquer à mon honneur.

FIDELLE

Vostre porte est ouverte. Voyez vous pas?

CORNILLE

Je le voy bien.

FIDELLE

Allon nous cacher cy derriere.

CORNILLE

Allons.

FIDELLE

Voila quelqu'un qui veut sortir.

CORNILLE

Laissez moy aller.

FIDELLE

Demeurez. Voyez un peu premierement.

NARCISSE

O tres-douce Victoire, combien m'as tu esté chere, tu m'as maintenant rendu le plus heureux [f. 101r°] jeune homme qui vive!^a

CORNILLE

Ha traistre, laissez moy aller, laissez moy je vous prie!^b

FIDELLE

Quoy, voulez vous mettre sur vostre teste les cornes qu'avez en vostre sein⁷⁶⁵?

CORNILLE

Ha meschante, je feray que serviras d'exemple à toutes les mal'heureuses qui te ressemblent. Dequoy m'a profité ne penser jamais à autre chose qu'à ton contentement, à te

⁷⁶⁴ « Être pour » signifie « être disposé, être préparé à », mais aussi « être destiné à » et « être sur le point de », explique Godefroy (*Dictionnaire*). Nous retiendrons toutefois la définition « être capable de, être de nature à » de Littré (*Dictionnaire*).

⁷⁶⁵ Cette image, traduite ici littéralement du *Fedele* (*Che volete porvi in capo le corna, che avete in seno ?*), est fréquente dans le langage de la comédie. Voir, par exemple, Ch. Estienne, *La Comédie du sacrifice/Les Abusés* : « Vous ferez ainsi que celui qui se mit lui-même les cornes sur la tête pour se faire mieux à connaître » (III, 3). Voir *Les Escolliers*, vol. II, note f. 327v°. Le substantif « corne », « employé dans un sens obscène pour désigner le membre viril », est « l'emblème des maris trompés par leurs femmes », explique L. de Landes (*Dictionnaire érotique*, p. 88).

mettre en main le frein de ma volonté pour me gouverner à ta poste⁷⁶⁶, & me faire ton serviteur, afin que tu me fusses fidelle? Que^c maudit soit qui m'a engé⁷⁶⁷ de ta charongne!^d

FIDELLE

Il falloit plustost que luy missiez en bouche un mors fort, & qu'avec iceluy la gouvernassiez, plustost que luy mettre en bride la main de vostre volonté⁷⁶⁸, par ce qu'aujourd'huy tels sont les esperons de leurs effrenez appetits qu'ils ont la force de vaincre toute autre force. Pourvoyez vous donc par tel moyen⁷⁶⁹ que ne vous ruynieez vous mesme.

[f. 101v°] CORNILLE

Quand je l'auroy tuée, lors^e la provision en seroit faite.

FIDELLE

Je trouve bon que la fassiez mourir, mais le moyen d'y proceder ne me plaist pas, pource que si la tuez cela redondera à vostre deshonneur^f, vous ferez une vergongneuse honte à ses parens, & les rendrez vos ennemis, & ne sortirez pas quitte & absoubz des mains de la justice^{g770}.

CORNILLE

Que voulez vous que je fasse?

FIDELLE

Ce que font les hommes sages, que vous l'empoisonniez, & donniez à entendre à ses parens, qu'elle est morte par quelque accident.

CORNILLE

Vous dictes bien, je feray ainsi.

FIDELLE

Allez, car je me veux retirer.

CORNILLE

Par ma conscience ma chere femme, si ta mauvaise & meschante vie⁷⁷¹ m'a^h planté les cornes sur le front, ton juste mourir me les en osterà & bien tost. Tic, toc.

[f. 102r°] ACTE III.

SCENE VI.

Beatrice. Victoire. Cornille.

BEATRICE

Le Seigneur Cornille est arrivé.

VICTOIRE

Je m'en vas.

⁷⁶⁶ Voir notes f. 72r°, f. 84v° et f. 87r°.

⁷⁶⁷ Godefroy (*Dictionnaire*) cite cet extrait de Larivey pour illustrer la définition du verbe « enger » signifiant « pourvoir d'une race d'animaux » et, par extension, « pourvoir, en général ». Huguet, qui reproduit lui aussi ce passage, lui préfère toutefois le sens d'« embarrasser » (*Dictionnaire*).

⁷⁶⁸ Adaptation de l'italien *che darle a lei in mano il freno della vostra volontà*.

⁷⁶⁹ Comprendre « de (telle) sorte que ».

⁷⁷⁰ Larivey adapte la fin de cette réplique de l'italien & *forse la giustitia non vi mandarà assoluto*.

⁷⁷¹ Pasqualigo dit simplement *il tuo mal vivere*.

CORNILLE^a

Tu viendras à la malle heure⁷⁷², & te vaudroit beaucoup mieux que jamais ne m'eusses veu.

VICTOIRE

Mon doux mary, vous^b soyez le bien arrivé, entrez s'il vous plaist.

CORNILLE

Je ne veux pas entrer, va là haut & m'envoye⁷⁷³ un autre manteau & un chapeau.

VICTOIRE

Beatrice as tu entendu? Va querir ce qu'il demande. Qu'avez vous qui⁷⁷⁴ estes tant troublé? Il semble que soyez fâché, vous portez vous bien?

CORNILLE

Tais toy je te prie, & ne me romps point la teste⁷⁷⁵.

BEATRICE

Voicy le tout.

[f. 102v°] CORNILLE

Montez là^c haut, je suis si remply de rage, que si je ne pensois me destrapper⁷⁷⁶ de ceste cy, avant que la sepmaine⁷⁷⁷ se passe, je creverois.

VICTOIRE

O moy miserable, Beatrice as tu ouy ces dernieres parolles qu'a^d dit⁷⁷⁸ mon mary?

BEATRICE

Je les ay trop ouyës⁷⁷⁹.

VICTOIRE

Je suis morte.

BEATRICE

Cela est vray.

VICTOIRE

Ce traistre Fidelle m'a accusée.

BEATRICE

Il n'en faut point douter.

VICTOIRE

Helas paresseux Brisemur, couïard Brisemur!^e

BEATRICE

Ces propos sont jettez au vent, il n'est plus temps de faire la Magdalaine⁷⁸⁰.

⁷⁷² Voir note f. 36r°.

⁷⁷³ Voir note f. 7r°.

⁷⁷⁴ « La subordonnée relative peut qualifier non seulement un nom ou un pronom accentué, mais même les formes atones du pronom personnel », explique Gougenheim (*Grammaire*, p. 95).

⁷⁷⁵ Adaptation de l'italien *Di gratia, taci & non mi star à stordire*.

⁷⁷⁶ Godefroy (*Dictionnaire*) reprend ce passage de Larivey et cite un extrait des *Tromperies* (I, 3) pour illustrer le sens « se débarrasser, se dégager » du verbe « destraper ».

⁷⁷⁷ Autre graphie possible de « semaine », rappelle Godefroy qui enregistre également celle de « semeine » (*Dictionnaire*).

⁷⁷⁸ Voir note f. 33r°.

⁷⁷⁹ La Beatrice du *Fedele* répond simplement *Pur troppo*.

VICTOIRE

Que veux tu que je fasse?

BEATRICE

Qu'y remédiez, si faire se peut⁷⁸¹.

VICTOIRE

Je ne sçay comment.

BEATRICE

Auriez vous le courage d'esmouvoir Fidelle à compassion?

VICTOIRE

En quelle^f façon?

[f. 103r^o] BEATRICE

En la façon qu'avez sceu le decevoir, usant de vos ordinaires ruses, luy promettant de l'aymer, d'accorder à^s tout ce qu'il dira & autres choses semblables, que sçavez mieux que moy. Efforcez vous de jetter trois ou quatre petites larmes, car les larmes coulans des yeux d'une belle femme ont une admirable & incroyable puissance.

VICTOIRE

Il est vray, mais quand une grande amitié est convertie en hayne, le pleur augmente le desdain, mais soit comme tu dis, qu'en adviendra-il pour cela?

BEATRICE

Il adviendra que s'il s'esmeut à compassion de vostre misere, & embrasse vostre protection, vous serez deffendue non seulement de vostre mary mais encores de tout le monde, car il ne manquera d'inventions pour vous sauver.

VICTOIRE

Tu dis la verité, mais il ne voudra pas venir parler à⁷⁸² moy.

BEATRICE

Vous vous trompez, car je m'asseure qu'il y viendra quand ce ne se- [f. 103v^o] roit pour autre chose que pour vous offenser d'avantage.

VICTOIRE

Va doncques si tu penses le trouver, & retournes soudain avec bonnes nouvelles, pour ce que je suis en un tel trouble, que je ne pense pas vivre une heure.

BEATRICE

J'y vas & de bon cœur⁷⁸³.

ACTE III.

SCENE VII.

⁷⁸⁰ « Faire la Madelaine » signifie « affecter le repentir, l'humilité », explique Godefroy (*Dictionnaire*). Allusion à la Marie-Madeleine des Évangiles.

⁷⁸¹ Traduction de l'italien *Che vi rimediate se si può*. D'après Oudin, les locutions « se peut-il faire » et « il ne se peut pas faire » signifient respectivement « est-il possible » et « cela ne peut pas estre » (*Curiositez*, p. 209).

⁷⁸² Voir note f. 13r^o.

⁷⁸³ *Io vado*, dit simplement Beatrice dans le *Fedele*.

Fortuné, vestu en villageois.^a

FORTUNE

Bref la vie de ces amants^b qui ayment par jeu & mocquerie, est autant heureuse comme est miserable celle de ceux qui ayment à bon escient⁷⁸⁴. Si ores j'estoy amoureux de ceste cy, je sentiroy de grands travaux, craignant^c qu'elle fust empeschée, ou que un autre portant la parolle me r'envoyast, ou que les voisins en eussent quelque soupçon, ou que le pere me recogneust, ou au- [f. 104r^o] tres semblables disgraces. Mais quant à moy, qui^d distraict & eslongné⁷⁸⁵ de ces pensées en vy, je^e me plais à tout & ne me soucie de rien pourveu que je jouysse, & que Medée⁷⁸⁶ ne me manque de ce qu'elle m'a promis⁷⁸⁷. Mais la voila sur le pas de la porte, elle me faict signe que je m'avance, je vas entrer.

ACTE III.

SCENE VIII.

Fidelle. M. Josse.

FIDELLE

Que la femme soit un esguillon donné à l'homme, ains un dommage commun, qui condamne à une infinité de tourmens quiconque s'y rend sujet, ne s'en peut trouver un plus grand exemple que Victoire, laquelle, cachant sous une beauté angelique^a un cœur [f. 104v^o] de tigre^b si cruel & glacé que aucune humaine affection ne le peut eschauffer ny esmouvoir à pitié, m'a incité à une telle rage & si grande fureur que si par la vengeance je ne la temperoy, sans^c doubte j'estoy mort. Mais^d ores que la raison m'a osté de devant les yeux, ce bandeau par le moyen duquel amour me rendoit aveugle, je cognoy combien mal fait celuy qui se rend subject à l'appetit, &, complaisant au sens, se^e range sous la puissance d'une femme, laquelle (cecy soit dict avec la permission⁷⁸⁸ des bonnes qui sont encores) n'y a mors^{f789} qui la puisse refrener, vergongne qui la retienne, crainte qui l'espouvente, loy qui l'assubjectisse, & chastiment qui l'amende, parce que tousjours transportée de ses trespervers desirs, s'achemine^g à ce qui luy est plus agreable, & où^h tend plus fort son plaisir⁷⁹⁰, & si elle est advertie de quelque chose qui ne soit conforme à sa volonté, elle

⁷⁸⁴ Adaptation de l'italien *è così felice come misera è quella di coloro ch'amano da dovero*.

⁷⁸⁵ « Eslongner » est une autre graphie du verbe « esloignier » à laquelle s'ajoutent « eslongnier, esloingnier, esluinnier, enlunier, enloingnier » (Godefroy, *Dictionnaire*).

⁷⁸⁶ Larivey remplace le nom de Medusa du texte de Pasqualigo par celui de Médée, mentionnée en III, 6. L'amalgame entre ces deux figures renforce le côté obscur de Meduse.

⁷⁸⁷ Adaptation de l'italien *ma io che lontano da qu[e]sti pensieri me ne vivo, sento d'ogni cosa piacere, et pur ch'io goda non mi curo d'altro, se Medusa non mi manca di quello, che m'ha promesso si come farà Virginia à non mi compiacere*. Larivey renonce à traduire la dernière partie de cette phrase (*che m'ha [...] compiacere*) plutôt confuse si l'on garde la coquille du texte original que seule l'édition de 1589 corrige en supprimant *si* et en introduisant un point d'interrogation.

⁷⁸⁸ *Sia detto con soportatione di quelle poche buone che si ritrovano*, lit-on dans le *Fedele*.

⁷⁸⁹ La comparaison avec le texte italien a permis de rétablir le sens de ce passage (voir coquille « mort » pour « mors ») : *non ha morso che le raffreni* (les éditions italiennes de 1579, 1589 et 1606 corrigent par *la raffreni*). Ici, il est bien question de « l'ensemble des pièces qui servent à brider un cheval », selon la définition de Littré pour « mors » (*Dictionnaire*).

⁷⁹⁰ L'italien dit plus simplement *s'invia à quel fine che piu le piace*.

n'en croit rien. Si on la conseille, elle prend le conseil en [f. 105r^o] mauvaise part⁷⁹¹, si quelqu'un la prie elle se plaint, si on la menace, elle se desdaigne, si on joue à elle⁷⁹², elle s'enorgueillit⁷⁹³. Si on ferme les yeux à ses deshonestetez, elle devient eshontée, elle est ennemie à qui luy contredit⁷⁹⁴, & qui la chastie autrement que par la mortⁱ, comme j'ay faict à ceste ingrate Victoire, il⁷⁹⁵ la rend plus venimeuse qu'une vipere, c'est pourquoy tousjours en leurs yeux & en leur cœur prompts à mal faire, on les apperçoit remplies d'un feu ardent, parce que la femme n'est à autre chose attentive sinon à tenir caché sous une artificielle beauté, les plus ordes⁷⁹⁶ & vilaines choses qu'on puisse imaginer. Ce que sçavent bien les pauvres mariez qui le matin les voyent avant qu'elles soient levées du lict, & qu'elles ayent par la faveur de leurs couleurs despeint leur visage, & par le moyen de certaines eaux faict retirer & embellir leur peau ridée, & avec du verre chault anneler & cresper leurs cheveux, non pas [f. 105v^o] cheveux mais fil de chanvre, dont amour cordonne ses lacets pour pendre ces miserables qui trop nyais se laissent^j attraper en leurs pieges. Tout^k leur soin & plus grande affection ne tendent^l qu'à trouver une telle façon d'habits, des inventions extravagantes, des dechiquetures & pertes d'estoffe, des passemens superflus, des^m brodures inutiles, choses qui appauvrissent les familles, elles font r'affolir les plus sages, & privent d'entendement leurs amoureux⁷⁹⁷. En leurs yeux se void peinte la mesme lasciveté, enⁿ leur front se lit la continuelle legereté de toutes leurs pensées, en leur poitrine se descouvre la deshonesteté de leurs volonteiz, en leur regard⁷⁹⁸ la vaine gloire dont elles sont toutes remplies, & au marcher⁷⁹⁹ la superbe des anges^o damnez, de maniere que de la femme on ne peut apprendre autre chose qu'à offenser Dieu, la nature, le prochain, & soy mesme. Heleine Grecque qui voulut estre ravie de Paris, fut cause de [f. 106r^o] la destruction de Troye⁸⁰⁰. Betsabée^p femme d'Urie fut occasion que David prophete^q (que Dieu a dict estre homme selon son cœur) commit en mesme temps homicide, adultere, & trahison⁸⁰¹. Eve nostre premiere mere induisit nostre premier pere à^r pecher, par lequel⁸⁰² peché nous autres supportons tant & tant de tourmens. Pour

⁷⁹¹ Comprendre « elle le prend mal ». Contraire de l'expression « Prendre de bonne part qq. chose », qui veut dire « la prendre en bien (Godefroy, *Dictionnaire*).

⁷⁹² D'après Huguet (*Dictionnaire*), « jouer à qqn. » signifie « jouer avec qqn. ».

⁷⁹³ Traduction de l'italien *se le vengono fatti vezzi insuperbisce*.

⁷⁹⁴ Comprendre « à qui la contredit ». Au xvi^e siècle, « le masculin des formes accentuées est parfois employé au lieu du féminin », signale Gougenheim (*Grammaire*, p. 67). Voir *Les Esprits*, vol. I, note 1, p. 505.

⁷⁹⁵ Voir note f. 89v^o.

⁷⁹⁶ Voir note f. 53r^o.

⁷⁹⁷ Larivey se veut plus précis et renchérit sur son modèle italien : *Tutti i suoi spiriti sono intenti nel ritrovar foggie, habiti, inventioni, stratagli, & ricami, cose che impoveriscono le famiglie, fanno maravigliare i prudenti, & impazzare gli amanti*.

⁷⁹⁸ *Nell'aspetto*, lit-on dans le *Fedele*.

⁷⁹⁹ Voir note f. 19r^o.

⁸⁰⁰ Fille de Zeus et de Léda, et élevée par le roi de Sparte Tyndare, Hélène est une femme dont la beauté exceptionnelle lui vaut d'être enlevée par le Troyen Pâris, événement à l'origine de la célèbre guerre de Troie.

⁸⁰¹ L'édition italienne de 1606 supprime cette allusion à un célèbre épisode de l'*Ancien Testament* (Samuel, livre II, XI).

⁸⁰² « Le déterminatif relatif *lequel* est au xvi^e siècle d'un emploi beaucoup plus fréquent que dans la langue moderne. Il permet des latinismes de construction analogues à ceux du pronom relatif [...]. Comme en latin, on trouve des exemples fréquents de répétition de l'antécédent », explique Gougenheim (*Grammaire*, p. 99).

conclusion la femme de Pilate chercha à^s empescher la mort de nostre Sauveur, affin que l'humaine generation ne peust estre rachetée, & le diable la choisit à ce faire comme instrument plus pestiferé que tout autre⁸⁰³. Doncques que chacun fuye ce sexe meschant, sexe infame, sexe cause de tous maux⁸⁰⁴. Mais voicy maistre Josse, comme il vient bien à propos. Et bien sans vostre ayde nous avons sçeu chastier les meschans. Que vous semble maistre Josse de⁸⁰⁵ l'honorable vengeance que j'ay euë contre Victoire? Je ne pense [f. 106v^o] pas pouvoir jamais recevoir un plus grand contentement que cestuy-cy, & ores en moy mesme en esprouve l'effect, car depuis que je l'ay accusée à son mary, & que je suis asseuré qu'il la fera mourir, me semble que je suis le plus heureux homme du monde.

M. JOSSE

Qui se delecte, qui se recrée, qui prend plaisir au mal d'autrui, il⁸⁰⁶ faict ce que dict le proverbe: *sibi^t parat malum qui alteri parat⁸⁰⁷*. Pensez^u apres que ce doit estre de celui qui le procure & en est la seule cause, c'estoit assez de l'avoir rendue ennemie de celui qu'elle ayroit tant.

FIDELLE

L'offense n'est pas grande de n'estre plus aymé, à qui plus d'une fois a^v senty les flammes d'amour⁸⁰⁸.

M. JOSSE

Il n'appartient pas à un honneste & noble gentil'homme^w se vanger⁸⁰⁹ d'une femme, mais est convenable considerer qu'envers les dames^x l'esloignement des yeux est l'obly de la souvenance, & que tout ce qui est [f. 107r^o] advenu à tous amans, luy peut encores advenir, par^y ce que si cela est vray que *casta est quam nemo rogavit⁸¹⁰*, je^z ne croy pas que Penelope, tenuë^{aa} pour miroir de pudicité⁸¹¹, se soit, en^{bb} tout le temps qu'attendant son mary⁸¹² (estant^{cc} sollicitée par les allechemens de tant d'amoureux) tousjours amusée à tiltre⁸¹³ sa toille. Parquoy^{dd} la coustume des dames^{ee} amoureuses estant telle qu'elles ne reçoivent aucune raison qui ne soit conforme à leur volonté, icelles ne regardant la nécessité du faict, mais la fin de l'amour, de laquelle⁸¹⁴ celui qui s'en esloigne tombe en leur disgrace. A ceste cause je conclud qu'en cest^{ff} affaire⁸¹⁵ vous vous estes porté en jeune homme.

⁸⁰³ Si elle maintient l'allusion au péché originel, l'édition italienne de 1606 censure en revanche ce passage qui renvoie à l'épisode du songe de la femme de Pilate (*Nouveau Testament*, Matthieu, XXVII, 19). Ici, Fidelle prend position dans une controverse théologique quant à son inspirateur.

⁸⁰⁴ Fait écho à la citation de Josse *ubi mulieres, ibi omnia mala sunt* (III, 6). Voir note f. 77r^o.

⁸⁰⁵ Comprendre « que pensez-vous de ». D'après Huguet (*Dictionnaire*), « sembler de » a le sens de « sembler ».

⁸⁰⁶ Voir note f. 89v^o.

⁸⁰⁷ « À qui mal veut mal arrive ». Cette citation figure dans les *Adages* d'Érasme (IV, 8, 56).

⁸⁰⁸ Traduction de l'italien *Poco offende l'esser disamato che più d'una volta ha sentito la fiamma d'Amore*.

⁸⁰⁹ Voir *Prologue* du *Fidelle*, note f. 4r^o.

⁸¹⁰ « Celle-là seule est chaste dont personne n'a voulu » (Ovide, *Les Amours*, I, 8, v. 43). Cette citation est l'occasion d'un raisonnement de type syllogistique visant à démontrer que Pénélope, vrai modèle de fidélité et de patience, n'est pas restée chaste.

⁸¹¹ *Tenuta per norma, & speculo di pudicitia*, lit-on dans le texte italien.

⁸¹² Le texte italien le désigne par son prénom : *tutto il tempo, che aspettò il marito Ulisse*.

⁸¹³ Autre graphie possible pour « tistre » signifiant « tisser » (Godefroy, *Dictionnaire*).

⁸¹⁴ « Laquelle » se rapporte ici à « amour », qui est masculin et féminin (Godefroy, *Dictionnaire*).

⁸¹⁵ Voir note f. 13v^o.

FIDELLE

M. Josse apprenez à ne passer point vos bornes car je n'ay plus besoin de vos enseignemens, & n'ay que faire de vos reprehentions, d'oresnavant prenez garde comme vous parlerez, autrement vous en recevrez du dommage & vous en repentirez.

[f. 107v°] M. JOSSE

Domine pardonnez moy, car *amor & pietas*⁸¹⁶ m'ont meu à ce faire.

FIDELLE

L'amour & la pieté trompent souvent celuy qui trop s'y^{gs} fie, laissez qu'elle meure, puis apres venez me conseiller, car lors je vous presteray bonne audiance.

M. JOSSE

Seigneur Fidelle je seray cy apres un autre Harpocrate.

FIDELLE

Soyez Hypocrate^{hh} ou Avicenne, je ne m'en soucie pas.

M. JOSSE

Je n'ay pas dit Hipocrate medecin, mais Harpocrate, qui comme dit Calepin⁸¹⁷ estoit le dieuⁱⁱ de silence.

FIDELLE

Je veux presentement aller veoir si je trouveray son mary pour le solliciter de la faire mourir, car pour beaucoup je ne voudrois qu'il se repentist.

M. JOSSE

Allez donc, mais vous repentirez de vostre^{lj} folie, ô inconsideré!^{kk}

FIDELLE

Je ne te veux traicter comme tu merites pedant^{ll}, miserable & ignorant, va t'en à la malheure⁸¹⁸, oste toy de devant moy, & ne t'approche jamais de ma maison, si tu ne veux que je te rompe les os, belistre que tu és!^{mm819}

[f. 108r°] ACTE III.

SCENE IX.

M. Josse. Narcisse.

M. JOSSE

⁸¹⁶ « Seigneur [...] l'amour et la pitié ».

⁸¹⁷ Le *Calepin* désigne l'ouvrage d'Ambrogio Calepino, *Dictionarium*, conçu d'abord comme un dictionnaire de la langue latine, enrichi ensuite de traductions en hébreu, en grec, en italien, en français, en espagnol et en allemand, ce qui en fit une sorte de dictionnaire du savoir universel. Dans *La Constance*, le personnage de Fidence se souviendra lui aussi du *Calepin* (I, 1). Voir *Le Laquais*, vol. I, note, 2, p. 128. La définition qu'il donne d'Harpocrates est celle du dieu du silence, en raison de son doigt posé sur ses lèvres. Fils d'Isis et d'Osiris, celui-ci se distingue, dans l'art égyptien, par l'image d'un enfant nu portant un doigt devant la bouche. Les auteurs classiques (tels Catulle) ont interprété ce geste comme une incitation au silence, afin de garder secrets les mystères que ce dieu révélait aux initiés.

⁸¹⁸ Voir note f. 36r°.

⁸¹⁹ Voir note f. 53v°. Larivey atténue la violence du discours du Fedele italien qui va jusqu'à préférer une menace de mort : *levamiti dinanzi, & fà che mai più t'avvicini alla mia casa, altramente ti fiaccarò l'ossa di modo, che ti farò creppare, manigoldo che sei*.

Que je suis miserable! pensant^a faire en sorte que Fidelle print en hayne ma tres-douce amelette⁸²⁰ Victoire, affin que seul j'en peust jouyr, je me fais le ministre de sa mort & de la mienne aussi, pource qu'icelle, qui^b est la fontaine de ma vie, estant morte, je^c mourray quant & quant, d'autant^d que *accessorium sequitur naturam sui principalis*⁸²¹, ou si je la survy je vivray une vie pire que mille morts⁸²², souffrant sans cesse un tourment plus grand que celui que Titie⁸²³ & Prometée⁸²⁴ endurent, l'un se sentant perpetuellement ronger le foye, & l'autre le cœur par des vaultours^{e825} & oyseaux carnassiers. Que me sert tous les jours lire⁸²⁶ à mes disciples le Terence, si je ne me suis [f. 108v^o] souvenu du senaie⁸²⁷ qui vole par la bouche des enfans, voire^f des faquins & crocheteurs⁸²⁸, *obsequium^g amicos veritas odium parit*⁸²⁹? Voicy^h si j'eusse secondé l'advis de Fidelle aucun mal n'en fust⁸³⁰ arrivé, il ne l'eust accusée, & par consequent elle ne mourroit, il ne m'eust chassé de sa maison, & ne me trouverois en la peine oùⁱ je suis.⁸³¹

NARCISSE

⁸²⁰ En remplaçant le latin *dilecta animula* du texte du *Fedele* par ce terme, notre auteur introduit un jeu de mot plaisant, l'*amelette* étant synonyme d'*omelette*. « On dit *amelette* et *omelette* indifféramment », explique Ménage en renvoyant à Rabelais avant de donner l'étymologie italienne d'*omelette*. Puisque « une *amelette*, ou *omelette*, n'est autre chose qu'une fricassée d'œus ; [...] *d'animaletta*, diminutif *d'anima*, nous avons dit *amelette*, pour signifier une fricassée d'œus : car *amelette* parmi nous veut dire *petite ame* : qui est un mot dont Ronsard s'est servi dans la traduction des vers de l'Empereur Hadrien, *Animula, vagula : Amelette Ronsardelette* etc. » (voir Ménage, *Dictionnaire*, p. 52).

⁸²¹ Maxime de droit civil : *accessorium sequitur naturam rei principalis* [L'accessoire suit le sort et la nature du principal].

⁸²² Plus concis que Pasqualigo, Larivey, par cette traduction (« ou si je la survy je vivray une vie pire que mille morts »), résume cette longue digression d'Onofrio : *che me beato se prima di lei lasciando questa luce, all'obito suo ritrovassi rimedio, ma me infelice che s'avanti d'essa io morissi non le troverei per cio scampo, & vivendo etiam mille morti sentirei per dubbio, che si come di quà sono stato cagione della sua prematura partenza, cosi di là ella mi fugga, & mi faccia imperpetuo sostener la pena del mio errore, il che mi farebbe gustar (quod Deus avertat) tormento maggiore di quello che Titio, & Prometheo patiscono.*

⁸²³ Fils de Gaïa, Titie (Tityos) est un géant de l'île d'Eubée. Avant la naissance des jumeaux Artémis et Apollon, Titie tente de violer Lètô (Latone, chez les Latins), une des conquêtes de Zeus. Devenus assez grands pour venger leur mère, Artémis et Apollon donnent la mort à Titie à coups de flèches, l'envoyant ainsi dans le Tartare où un vautour lui ronge le foie qui renaît sans cesse afin que le supplice perdure.

⁸²⁴ Dans la mythologie grecque, le Titan Prométhée dérobe le feu de l'Olympe pour les humains à l'insu de Zeus, qui, pour le punir, le condamne à être attaché à un rocher sur le mont Caucase où un aigle vient lui dévorer le foie qui chaque nuit se reforme. Cet épisode a donné lieu à la tragédie *Prométhée enchaîné* d'Eschyle. Josse se réfère à l'une des versions du mythe selon laquelle le cœur du héros est mangé par des vautours.

⁸²⁵ Ajout de Larivey. Le texte italien dit simplement *carniveri uccelli*.

⁸²⁶ Voir *Prologue* du *Fidelle*, note f. 4r^o.

⁸²⁷ « Terme de versification ancienne. Se dit d'un vers iambique de six pieds, et du vers hexamètre ordinaire » (Littré, *Dictionnaire*).

⁸²⁸ « Crocheteur », ajout de Larivey, signifie au sens propre « crocheteur de serrures, de portes, voleur avec effraction » (Littré, *Dictionnaire*), et au sens figuré « qui scrute, pénètre et saisit le fond des choses » (Godefroy, *Dictionnaire*).

⁸²⁹ Voir Térance, *Andrienne* (I, 1, v. 68) : *hoc tempore / Obsequium amicos, veritas odium parit* [Par le temps qui court, la complaisance nous fait des amis, la franchise des ennemis]. Devise chère à l'Arétin qui la suggéra au vénitien Francesco Marcolini, « suo solito stampatore ed amico, come impresa de' libri ch'egli pubblicava, e lo mise anche in alcune medaglie coniate in proprio onore », précise G. Fumagalli (voir *Chi l'ha detto ?*, p. 487).

⁸³⁰ Voir note f. 13v^o.

⁸³¹ Ici s'achève la scène 9 de l'acte IV du *Fedele* qui ne consiste qu'en ce monologue de Josse.

La flatterie est aujourd'huy plus profitable à l'homme que toute autre chose. *O Domine*⁸³²
d'où vient qu'estes ainsi troublé?

M. JOSSE

Narcisse mon frere j'ay une tres-grande douleur de cœur⁸³³, je suis desesperé.

NARCISSE

J'en suis marry, d'où vous vient cela, dites moy qui⁸³⁴ en est l'occasion^l?

M. JOSSE

Pour avoir esté trop fidelle à Fidelle.

NARCISSE

Ne vous l'ay je pas bien dit, vous devez apprendre de moy qui pour monstrier que je suis
entendu & amiable, je⁸³⁵ dis souvent quelques parolles contre son humeur, mais quand je le
voy plier d'un autre costé, je me retourne [f. 109r^o] de mesme, de maniere que ce que je
puis demander je l'obtien de luy aysément.

M. JOSSE

Narcisse, Fidelle est maintenant tant enflammé de colere bilieuse, qu'il m'a chassé de sa
maison, occasion pourquoy je suis tout confus, pource que la nuict approche, que⁸³⁶ je suis
encores à jeun, que⁸³⁷ je ne sçay où^k me retirer pour coucher ny pour vivre n'ayant denier
ny maille. Toutesfois je pense qu'il me pourra bien tost envoyer mes gages & mes livres⁸³⁸,
& qu'avec cela je pourray m'entretenir tellement quellement^l jusques à ce que j'aye trouvé
quelque party, mais ce pendant l'appetit me gaigne, le ventre ne pouvant endurer dilation.
C'est pourquoy me trouvant desnudé de tous moyens, & que mon estomac est autant vuyde
que ma bourse, je te prie me faire⁸³⁹ ce plaisir que de me prester deux escus, & pour ton
assurance je t'hipotecque dés maintenant tous mes biens⁸⁴⁰.

NARCISSE

Si avez une boutique⁸⁴¹ vous pou- [f. 109v^o] vez aller à ceux qui la tiennent, & les prier
qu'ils vous avancent un quartier du loyage⁸⁴².

⁸³² « Oh, Seigneur ».

⁸³³ L'italien *corde*, synonyme de « cœur », permet à Pasqualigo de créer une équivoque (que Larivey ne reproduit pas), sur laquelle il joue dans les répliques suivantes : Onofrio *Io hò un dolor di corde grandis. Narciso fratello.* / Narciso *Mi dispiace, ma che corde vi dolgono.* / Onofrio *Corde vuol dir cuore, ch'è principio di virtù, origine de sensi, & delle Arterie.* / Narciso *Nel cuore vi sono Artigliarie.* / Onofrio *Non dico Artigliarie instrumento bellico, Bombarda à bombo ardore appellata, ma arterie receptaculo dello spirito vitale, polso à pulsando chiamato.* / Narciso *Che volete inferire ?* / Onofrio *Io hò un'affanno grandissimo & sono disperato.* / Narciso *O cosi diavolo che s'intenda, mi rincresce, ma qual è la cagione ?*

⁸³⁴ Comprendre « ce qui ». Voir note f. 76r^o.

⁸³⁵ Voir note f. 89v^o.

⁸³⁶ Voir note f. 9r^o.

⁸³⁷ Voir note f. 9r^o.

⁸³⁸ *Masseritia litteraria*, dans le *Fedele*.

⁸³⁹ Voir *Prologue* du *Fidelle*, note f. 4r^o.

⁸⁴⁰ Adaptation de l'italien *Hor quello ch'io desidero da te, e questo che dovendo vivere, & non havendo pecunia, tu fossi contento di prestarmi duo scudi, ch'io per cautione tua ti faccio hipoteca di tutti quei beni, ch'io mi ritrovo.*

⁸⁴¹ Larivey traduit fidèlement son modèle et garde le jeu sur l'assonance avec « hipotecque » (mentionnée précédemment par Josse), toutefois forcée par rapport au couple *hipoteca/bottega* du texte italien.

⁸⁴² *Se vi trovate havere bottega potete andar à quelli che vi stanno dentro & farvi da loro servire d'un affitto avanti il tempo*, affirme Narciso dans le *Fedele*. « Quartier » désigne ici le « paiement qui a lieu tous les trois

M. JOSSE

Je ne dis pas boutique, je dis⁸⁴³ hipotecque^m qui est un terme legal des jurisconsultesⁿ, qui signifie une certaine obligation qui se fait au creditur pour sa seureté. Ainsi je te prie encores un coup me les prester⁸⁴⁴.

NARCISSE

Il feroit beau veoir⁸⁴⁵ un serviteur prester de l'argent à des maistres! Monsieur^o mon amy je n'en ay point à prester & encores moins à donner. Mais si voulez je vous enseigneray un moyen par lequel vous en pourrez avoir sans cedulle⁸⁴⁶ ny obligation.

M. JOSSE

Je ne desire autre chose.

NARCISSE

J'ay un habit de toille qui a^p autre fois servy à un pauvre gueux, vous le pourrez vestir & ainsi habillé d'iceluy aller d'huy en huy chercher l'aumosne pour l'amour de Dieu, pource que les personnes de ceste ville, estans pour la plus part misericordieuses, on trouve à ce que j'ay ouy dire quelques fois un escu par [f. 110r^o] jour. Sans^q le pain, le potage & quelque viande pour vivre⁸⁴⁷, il vous faudra sans aucun respect frapper à toutes les portes, & demander encores aux dames & damoiselles^r, lesquelles donnent volontiers à ceux qui leur demandent en toute humilité.

M. JOSSE

Ce seroit chose indecente à ma dignité, aller ainsi de maison en maison chercher mon pain⁸⁴⁸.

NARCISSE

Il ne faut avoir tant d'esgard à la dignité quand la necessité contraint, vous ne serez le premier docteur^s qui se va⁸⁴⁹ mandiant.

M. JOSSE

Il est vray, & certes si moy seul estois tombé du comble de tant d'honneurs en ceste misere, je me voudroy esgorger, je voudroy faire passer la lame d'un poignard à travers mon estomach, mais s'en trouvent assez qui ayans eu fortune plus grande que la mienne sont chez en pauvreté. Le fils de Perseus roy^t des Macedoniens, estant seul & heritier d'un

mois » et *loyage* est une autre graphie possible pour « loage » signifiant « prix de la location » (Godefroy, *Dictionnaire*).

⁸⁴³ La première partie de cette phrase est un ajout de Larivey.

⁸⁴⁴ Cette fois, le français ne permet pas le jeu sur l'assonance *mutuo/muto* [prêt/muet] du texte italien : *Ipoteca è termino di iurisconsulto legale, imperatorio, & significa una certa obligatione, che si fà al creditore per sicurtà sua, si che se puoi pregoti à darmegli mutuo*. Larivey supprime ainsi les six répliques qui développent l'équivoque et les remplace par les deux premières phrases de la réplique suivante de Narcisse. Pour la construction de l'infinitif objet sans préposition, voir *Prologue* du *Fidelle*, note f. 4r^o.

⁸⁴⁵ Voir note f. 53v^o.

⁸⁴⁶ La « cedula » est un « papier par lequel on notifie qqch. », affirme Godefroy (*Dictionnaire*).

⁸⁴⁷ Larivey rajoute cette première partie de la phrase.

⁸⁴⁸ Josse est plus explicite qu'Onofrio qui déclare simplement : *Troppo indecente cosa è alla dignità mia di farlo*.

⁸⁴⁹ La forme pronominale du verbe « aller » est attestée par Furetière (*Dictionnaire*).

si beau royaume^u, crainte de mourir [f. 110v^o] de faim se fit serrurier⁸⁵⁰. *Solatium est miseris socios habere pœnarum*⁸⁵¹.

NARCISSE

A ceste cause resolvez vous encores en ceste necessité d'aller mandier, cest^v habit couvre depuis la teste jusques aux pieds & cache le visage, ce qui rend les hommes plus hardis & presomptueux, de façon que^w l'on peut si on veut sans honte aller frapper à toutes les portes des maisons de ceste ville, entrer dedans & sans donner aucun soupçon aux voisins, deviser avec les chambrières & encores avec les maistresses, & par ainsi non seulement pourvoir à sa vie, ains encores gagner la grace, & peut estre quelque autre chose de quelque belle servante⁸⁵², car la commodité est celle qui faict l'homme larron. Je vous jure en homme de bien que si j'estoy amoureux, & ne me trouvoy tant occupé au service de mon maistre, je ne voudroy jamais vestir autre habit que cestuy-là dont je vous parle, habit vrayement bon, habit utile, habit pour estre reveré & aymé com- [f. 111r^o] me un maquereau parfaict, qui entre seurement en toute maison, & conduit les amans és bras de leurs amyes. Maistre Josse acceptez mes offres avec ma bonne volonté, car je vous donne tout ce que je puis⁸⁵³.

M. JOSSE

Tu m'as avec tant de louanges allumé le desir de le veoir, car⁸⁵⁴.

NARCISSE

Voulez vous que je l'aille querir?

M. JOSSE

Je t'en prie de tout mon cœur.

NARCISSE

Attendez moy j'y vas. O comme je te veux bien faire bastonner pedant assassin!^x

M. JOSSE

En somme *accidit in puncto quod non contingit in anno*⁸⁵⁵. Je ne pouvoy desirer chose plus propre à mes desirs, lesquels sont de sauver la vie à^y ma tres aymée amelette⁸⁵⁶ Victoire, en fin se tranquilleront les flots orageux de la mer de mon adverse fortune. J'iray

⁸⁵⁰ Battu par les Romains commandés par le général Paul Émile à la bataille de Pydna (168 av. JC.), Perseus (Persée 212-166 av. JC.), dernier roi macédonien de la dynastie des Antigonides, se laisse mourir dans une prison romaine ou, selon les versions, périt par manque de sommeil. De sa descendance, seul demeure son fils Alexandre qui, comme le rapporte Plutarque, « devint bon ouvrier à besogner du tour et de menuiserie, et apprit les lettres et la langue romaine » (voir « Vie de Paul-Émile », dans *Les Vies des hommes illustres*, p. 75).

⁸⁵¹ « C'est une consolation pour les malheureux d'avoir des compagnons d'infortune ». Cette citation figure dans les *Sentences* de Publilius Syrus sous la forme : *Calamitatum habere socios miseris est solatio* (voir *Œuvres complètes*, p. 811). Saint Thomas d'Aquin la reprendra dans sa *Summa Theologiæ* (Supplément, quest. XCVIII, art. 4) : *Solatium est malorum multosocios habere pœnarum*.

⁸⁵² Contrairement au texte italien (*anzi godersi qualche bella fantesca*), l'allusion sexuelle est ici sous-entendue.

⁸⁵³ Adaptation de l'italien *M. Onofrio accettate l'animo mio che quanto posso dar tutto vi dono*.

⁸⁵⁴ Curieuse, la traduction de « car » pour le *che* final de la phrase italienne correspondante : *Tu m'hai con tante lodi acceso di desiderio di vederlo, che*. Le contexte suggère en effet de traduire plutôt par « que », qui sous-entend : « que j'aimerais que tu ailles le chercher », d'où la proposition de Narcisse dans la réplique suivante.

⁸⁵⁵ « On voit arriver en un instant ce qui ne se produit pas en un an ». Variante de la sentence latine *accidit in puncto quod non speratur in anno* qui se rencontre sous d'autres formes : *Sæpe dat una dies, quod non evenit un anno*, ou encore *Solet hora, quod multi anni abstulerint, reddere* [Souvent, une heure nous rend ce que nous ont enlevé beaucoup d'années] (Publilius Syrus, « Sentences », dans *Œuvres complètes*, p. 807).

⁸⁵⁶ *Dilectissima animula*, dans le texte du *Fedele*. Voir note f. 108r^o.

donc avec ce benoist habit à sa porte demander l'aumosne, j'entreray en la maison, je luy declareray que Fidelle^z l'a accusée à son mary, lequel^{aa} la veut tuer, & en recompense de ce bien fait j'en recevray sa grace [f. 111v^o] & qui sçait si elle effroyée & toute tremblante de pœur⁸⁵⁷, se resouldra point de s'enfuyr avec moy? *audaces fortuna juvat*^{bb}, & *omnia vincit amor*⁸⁵⁸, partant^{cc} je ne doy point avoir pœur, & à la verité on doit avoir esperance du malade jusques à ce qu'il ayt rendu l'esprit⁸⁵⁹.

NARCISSE

Le voila, que vous en semble^{dd}?

M. JOSSE

Bien, je^{ee} t'en rend graces immortelles.

NARCISSE

Je vous accompagneroy volontiers, mais je suis contrainct aller⁸⁶⁰ icy pres trouver aucuns⁸⁶¹ de mes amis, lesquels maintenant m'attendent pour faire un affront à un certain bravache etc. Tout^{ff} va bien. Il vous reste seulement d'entrer⁸⁶² dedans.

M. JOSSE

Je me gouverneray fort bien.

NARCISSE

Souvenez vous de me r'envoyer l'habillement apres que vous en serez servy.

M. JOSSE

Je le feray, *polliceor*⁸⁶³.

NARCISSE

Ne me faites point d'autre police⁸⁶⁴, r'envoyez le.

⁸⁵⁷ Le texte italien dit simplement *impaurita*.

⁸⁵⁸ « La fortune sourit aux audacieux, et l'amour triomphe sur tout ». Célèbres locutions latines devenues proverbiales. *Audentes fortuna juvat* [Soyez hardi, la fortune vous aide], lit-on chez Sénèque (*Epistulae morales ad Lucilium*, Épître XCIV) et Virgile (*Énéide*, X, 284) ; *Omnia vincit amor ; et nos cedamus amori* [l'Amour soumet tout ; et toi aussi, cède à l'Amour], écrit encore Virgile dans les *Bucoliques* (églogue X, v. 69). Caravaggio en fait le titre de l'une de ses plus célèbres toiles. Dans *Le Laquais*, comme le pédant Lucian l'exhorte à renoncer à ses amours, Maurice répond, en se souvenant de la leçon de son maître : « Ne m'avez vous mille fois leu aux Bucoliques, que *omnia vincit amor* ? » (III, 2). Nous avons déjà rappelé (*Le Laquais*, vol. I, note 4, p. 124) que l'on retrouve la même citation dans *La Comédie du sacrifice* (dans *L'Andrie*, *La Comédie du sacrifice ou Les Abusés*), l. 443.

⁸⁵⁹ *Et in vero dello egroto si dee havere speranza fin ch'ei tiene l'anima*, affirme Onofrio. C'est la traduction de la locution latine de Cicéron (*Epistulae ad Atticum*, IX, 10) *ægroto, dum anima est, spes esse* [un malade n'est pas désespéré tant qu'il a un souffle de vie] qu'Érasme reprend dans ses *Adages* (II, 4, 12). Ce proverbe apparaît dans l'*Ancien Testament* (Ecclésiaste, IX, 4) : « Pour celui, en effet, qui est uni à tous les vivants il y a de l'espoir, car chien vivant vaut mieux que lion mort ». Le thème de l'espoir lié à la vie inspira de nombreux auteurs de l'Antiquité, tel Sénèque qui, dans ses *Epistulae morales ad Lucilium* (épître 70, 6), déclare : *Omnia, inquit, homini, dum vivit, speranda sunt* [l'homme peut tout espérer tandis qu'il peut respirer].

⁸⁶⁰ « On trouve l'infinifit sans préposition comme objet de locutions verbales » (Gougenheim, *Grammaire*, p. 167).

⁸⁶¹ Voir note f. 65r^o.

⁸⁶² Si Gougenheim rappelle que, pour l'infinifit objet, « la construction caractéristique du XVI^e siècle est la construction sans préposition », « *De* cependant commence à se répandre. On le trouve même avec des verbes qui ne l'admettent plus aujourd'hui » (*Grammaire*, p. 167).

⁸⁶³ « Je promets ».

⁸⁶⁴ En traduisant *polizze* par « police », Larivey rend bien compte du jeu de mot italien *polliceor/polizze*, puisque l'un des sens attestés de « police » est « preuve par écrit, contrat » (Godefroy, *Dictionnaire*). Dans ses *Deux*

M. JOSSE

*Polliceor est verbum deponens*⁸⁶⁵, & signifie promettre, c'est pourquoy je te [f. 112r°] promets faire⁸⁶⁶ ce que tu dis, tu^{gg} l'auras.

NARCISSE

Allez & sur tout soyez importun.

M. JOSSE

J'espere^{hh} *virtute duce comite fortuna*⁸⁶⁷, que je feray bien mes affaires, je me recommande.

NARCISSE

Si le hazard ne t'aide pedantⁱⁱ, tu retourneras plus chargé de boys que d'argent⁸⁶⁸.

ACTE IIII.

SCENE X.

Brisemur. Narcisse. Les Compagnons.

BRISEMUR

Maintenant on cognoistra la valeur de Brisemur, & comme il sçait tuer les hommes & servir les dames^a qui l'ayment. Il^b me desplaist seulement que de celle⁸⁶⁹ entreprinse, je ne pourray acquerir cest^c honneur que j'ay accoustumé r'emporter⁸⁷⁰ quand je brusle une armée, je romp un exercite, je subjugue une cité^d, & destroy un royaume^e, car posé que Fidelle soit accompagné de vingt hommes & plus armez jusques aux dents⁸⁷¹, & que moy seul & desarmé les^f voise⁸⁷² affronter [f. 112v°] & les tue tous comme j'en suis bien asseuré, on dira tousjours que j'ay usé envers luy d'une supercherie, & que cecy est cela qui me luy fait porter une mauvaise volonté⁸⁷³. Brisemur au vaillant courage⁸⁷⁴ regarde bien ce

Dialogues (I^{er}, p. 50), H. Estienne rappelle que, dit « en italianisant », la signification du mot « police » (du grec *πολιτεία*, *Politeia* - mais Estienne mentionne la forme *Politia*) s'éloigne de manière importante de celle dite « en bon françois (laquelle signification il retient du pays de Grece, où il est né) ». Il remet notamment en question l'usage qu'en fait Angelo Decembio qui l'utilise « comme s'il venoit du verbe *Polire* » (*Deux Dialogues*, p. 112-15).

⁸⁶⁵ « Promettre est un verbe déponent ».

⁸⁶⁶ Voir *Prologue* du *Fidelle*, note f. 4r°.

⁸⁶⁷ « Avec la fortune pour compagne et le courage pour guide ». Cette célèbre sentence cicéronienne (*Epistulae ad familiares*, X, 3) devenue presque proverbiale est l'une des principales devises de la ville de Lyon.

⁸⁶⁸ Traduction de l'italien *Se la sorte non t'aiuta Pedante, Pedante, tu ritornerai carico piu di legna, che di denari*. Cette expression figure dans *La Vefve* : « Pour-ce qu'hier vous vous jouiez avec moy, puis incontinent me chargeastes de menu bois » (III, 6). « On vous chargera de bois, baillera des coups de baston, des bastonnades » explique Ch. Maupas dans *L'explication des proverbes & mots difficiles* qu'il ajoute à la fin de l'édition de 1626 des *Desguisez* d'Odet de Turnèbe (p. 23). Voir *La Vefve*, vol. I, note 1, p. 302.

⁸⁶⁹ Voir note f. 9v°.

⁸⁷⁰ Voir *Prologue* du *Fidelle*, note f. 4r°.

⁸⁷¹ Cette hyperbole est un ajout de Larivey, l'italien disant simplement *accompagnato da venti, e più uomini armati, et ch'io solo, & disarmato vada af affrontarli, & tutti gli uccida*.

⁸⁷² Voir note f. 55r°.

⁸⁷³ *E questo è quello che mi fa havere un'animo non buono*, dit Frangipietra dans le *Fedele*.

⁸⁷⁴ Adaptation de *Frangipietra fratello* du *Fedele*.

que tu fais, que tu ne perdes ton honneur. Si je tue cestuy-cy, & qu'on le sçache⁸⁷⁵, je suis le plus eshonté qui vive, si je ne le tue point je perd la^g grace de Victoire & le service que je lui ay fait par cinq jours entiers, ce qui m'importe^h assez. Bien est vray que je luy pourroy par une fenestre tirer cinq ou six cens harquebousades, mais si je ne frapois & que la chose fust⁸⁷⁶ découverte, jeⁱ ne voudroy publier Victoire pour une infame. Prenons le cas que je le tue, quel^j profit m'advindra il de sa mort? tresgrand, la^k grace de Victoire, il est vray, mais si par ceste^l mort je gaigne sa grace, n'en recoy-je pas recompense? Et si tuer quelqu'un affin d'en estre recompensé est acte d'un traistre, que diront de moy les grands capitai- [f. 113r^o] nes^m du monde? Cestuy cy est un honneste gentil'homme, le tuant j'en contristeray plusieurs & seray hay d'un chacun⁸⁷⁷, mais dequoy me peut nuire cela? mon espée ne me faict elle pas avoir ce que je demande? Un qui ayme ne doit avoir esgard à autre chose qu'au bien servir⁸⁷⁸. Nonⁿ fait, si fait⁸⁷⁹! mort, ventre⁸⁸⁰! ne^o doit on pas preferer à tout autre bien le plaisir qu'on tire de la Dame aymée⁸⁸¹? Je^p le veux faire, & pourquoy le doy-je faire? Ce n'est acte d'un chevalier^q honorable, pour un plaisir qui ne dure qu'un moment, d'avanturer son honneur, il n'y a point faute de femmes, & encores de plus belles qu'elle⁸⁸². Je ne veux pas faire cela. Ho! je^r ne doy manquer à la promesse que je luy ay faicte. Il est vray, mais Victoire est femme, & la promesse femme, si tout à la fois je manque à deux femmes, qui peut dire que je fay mal? Tout beau, un peu de patience, ne pourray-je pas satisfaire à⁸⁸³ elle & à moy [f. 113v^o] aussi en un mesme temps? ô voila qui va bien! ô^s le beau traict⁸⁸⁴, ô rare invention⁸⁸⁵, feindre le vouloir occire, & faire un si grand bruit d'armes, autour de la maison, qu'elle pense^t que je l'aye tué! Car^u il n'y a point de doubte qu'icelle deceuë par l'apparence du faict ne soit pour me complaire. Je veux donc donner commencement à ceste tromperie, de laquelle ne me peut advenir sinon tout bien, pour ce que si ceste là me croit, j'ay ce que je demande, & si de son bon gré je devien maistre de sa vie, en despit qu'elle en ayt⁸⁸⁶ je viendray à estre seigneur^v de ses biens⁸⁸⁷. Si

⁸⁷⁵ Nous sommes dans un cas analogue à la règle énoncée par Gougenheim, lorsqu'il affirme que « Le second membre d'une condition double peut, même non précédé de *que*, être à l'imparfait du subjonctif, le premier étant à l'imparfait de l'indicatif » (*Grammaire*, p. 134). Le premier membre étant ici au présent de l'indicatif, le second est au présent du subjonctif.

⁸⁷⁶ Voir note f. 13v^o.

⁸⁷⁷ Voir note f. 46v^o.

⁸⁷⁸ Voir note f. 19r^o.

⁸⁷⁹ « On dit adverbiallement et bassement. *Si fait. non fait*, pour dire, Cela est ainsi, cela n'est pas ainsi », renseigne *Le Dictionnaire de l'Académie françoise* (1687). Le verbe suppléant « Faire » peut être accompagné de « non : non feray », et signifie alors « je ne le ferai pas, ou, simplement, non » ; il est souvent accompagné des adverbes « si, aussi » et s'oppose alors à une phrase négative, explique Huguet qui, dans son *Dictionnaire*, cite un passage des *Tromperies* (IV, 1).

⁸⁸⁰ La synthèse de ces deux sortes de jurons que sont « mort bieu et ventre beuf » (Huguet, *Dictionnaire*), remplace l'exclamation blasphématoire de l'italien *per Dio*. Voir note f. 36v^o.

⁸⁸¹ Adaptation de l'italien *nò per Dio il diletto, che si trahe dalla donna amata deve anteporsi ad ogni altro bene*.

⁸⁸² Frangipietra pose une question rhétorique : *mancano forse donne, & più belle di lei ?*

⁸⁸³ L'intransitivité du verbe « Satisfaire » est attestée par Huguet (*Dictionnaire*).

⁸⁸⁴ Comprendre « ruse », de l'italien *tratto*.

⁸⁸⁵ L'énumération du texte de Pasqualigo est plus longue : *Si, ò bene, ò bel tratto, ò rara inventione, ò gran botta*.

⁸⁸⁶ « On dit encore, mais plus rarement, *En dépit que quelqu'un en ait*, Sans tenir compte de ce qu'il pourrait faire pour s'opposer à la réalisation d'une chose » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 8^e éd., 1932).

elle ne me croit & me nie ce qu'elle m'a promis, la^w menassant de découvrir sa trahison, je la tiendray sous mes pieds⁸⁸⁸, & tireray de ses mains quelque escu, car quand au reste je ne m'en soucie gueres. Aujourd'huy la grace des femmes se vend à si vil pris, que pour un teston⁸⁸⁹ on en a^x tant qu'on veut & à^y [f. 114r^o] choisir⁸⁹⁰. Apres ne me reussissant aucune de ces choses, je m'en iray au seigneur^z Fidelle, & luy découvriray ceste entreprinse, & ainsi en tireray quelque profit. Doncques aux mains, amoureuse^{aa} espée, & poignard chery, & vous preparez⁸⁹¹ à faire du bruit. Ha traistres! tuë, tuë! venir^{bb} en ceste façon contre un homme desarmé! où^{cc} fuyez vous? ha^{dd} couards, ha lasches, ha poltrons, ha infames! tournez^{ee} visage, car je ne vous crain nomplus qu'un festu. Je^{ff} vous mettray tous en pieces, & vous hacheray menu comme chair de pasté, assassins, rodeurs de pavé, tireurs de layne⁸⁹², guetteurs de chemins!^{gg893}

NARCISSE

Voicy le poltron qui combat maintenant contre l'air.

LES COMPAGNONS

Tue, tue le^{hh} traistre, tue!ⁱⁱ

BRISEMUR

Helas je suis mort à ce coup⁸⁹⁴.

[f. 114v^o] ACTE III.

SCENE XI^a.

M. Josse desguisé. Blaisine.

M. JOSSE

Si un Apollon, frere^b de Diane & fils de Jupiter, pour coucher avec Isse, fille de Macarée, ne^c reputa à blasme vestir la figure de l'humble personne d'un simple pasteur^d, pourquoy prendray je à honte & deshonneur^e, si je me suis desguisé & prins l'habit d'un mendiant pour jouyr de ma tres chere Victoire? Tullies⁸⁹⁵ dict: *Quod^f exemplo fit jure fieri putant⁸⁹⁶*. Donc me proposant aller aux desirez accollemens, aux chers embrassemens de ma tres-

⁸⁸⁷ *E se di sua volontà divengo patrone della sua vita, al suo dispetto vorrò esser signore della robba*, lit-on dans la pièce italienne.

⁸⁸⁸ Voir note f. 7v^o pour « mettre sous les pieds ».

⁸⁸⁹ Le « teston » est une monnaie d'argent portant une tête de souverain qui est utilisée jusqu'au XVII^e siècle. Sur l'histoire de la monnaie, et notamment sur sa dévaluation dans la deuxième moitié du XVI^e siècle, voir P. Vilar, *Or et monnaie*. Voir *Le Laquais*, vol. I, note 2, p. 173. Voir aussi note f. 84v^o.

⁸⁹⁰ Adaptation de l'italien *oggi di la gratia delle femine si vende à cosi vil prezzo che con un solo grosso se ne comprenderebbe tanta, che satiarebbe un commune*.

⁸⁹¹ Voir note f. 7r^o.

⁸⁹² La locution « tirer la laine » signifie « desrober les manteaux de nuit » (Oudin, *Curiositez françoises*, p. 294).

⁸⁹³ Par l'énumération de cette fin de réplique, Larivey renchérit sur Pasqualigo qui écrit simplement *tornate à dietro ch'io non vi temo una paglia, tutti in pezzi assassini da strada*.

⁸⁹⁴ Adaptation de l'italien *Ohime ch'io son morto da dovero*.

⁸⁹⁵ Marcus Tullius Cicero pour Cicéron.

⁸⁹⁶ *Quod exemplo fit, id etiam jure fieri putant* [on ne manque jamais de s'autoriser des exemples du passé], (*Epistulae ad familiares* de Cicéron, IV, III, 1).

douce amie, plaise toy ô Phebus retarder le cours de tes chevaux⁸⁹⁷, & me conceder une nuit triduanne telle que eut Jupiter quand il jouyt^g d'Alcmene⁸⁹⁸, car si celle cy au sein de laquelle je me prepare [f. 115r^o] aller, n'est en beauté superieure à^h l'autre, elle ne luy est pourtant inferieure. Hé, qui est ores à la fenestre de Victoire? *Nempe* c'est ma petite ame, *accede*⁸⁹⁹ donc M. Josse, & par ton melliflu⁹⁰⁰ parler, fay luy entendre comme tu luy es tres-fort affectionné, & ardamment vulnére de son amour, en luy demandant secours⁹⁰¹.

BLAISINE

Voicy mon doux & beau Narcisse⁹⁰², par ma foy, il me prend volonté m'en aller⁹⁰³ avec luy.

M. JOSSE

*Ego vado*⁹⁰⁴, comme je sen mes membres se refroidir. Je puis bien dire que la sentence de ce sage Galien⁹⁰⁵ se verifie en moy, lors qu'il dit que quand on s'achemine à une entreprise difficile, le sang se retire des extremités corporelles, & court se rendre au cœur, fontaineⁱ des esprits vitaux. Mais puis que tu es refroidy⁹⁰⁶, approche de ta Thays⁹⁰⁷, dit le celebre Terence, car *calesces plusquam satis*⁹⁰⁸.

⁸⁹⁷ Phœbus est une divinité solaire principalement connue pour tout voir et tout entendre, mais aussi pour conduire chaque jour son char attelé de chevaux fougueux dans les cieux. Dispersant la lumière et la chaleur sur le monde au fil de sa course dans le ciel qu'il traverse d'Est en Ouest, il marque les différentes étapes de la journée.

⁸⁹⁸ Afin de séduire Alcmène dont il est épris, Jupiter (Zeus chez les Grecs) prend les traits de son mari Amphitryon. Trompée, la belle s'abandonne à lui. Grâce à l'intervention d'Hermès, Jupiter réussit à faire arrêter le soleil, profitant ainsi de sa victoire au cours d'une nuit d'étreinte qui dure plusieurs jours. De cette aventure naîtra Héraclès (Hercule).

⁸⁹⁹ « Bien sûr [...] approche-toi ».

⁹⁰⁰ Voir note f. 32v^o.

⁹⁰¹ Dans cette scène, le discours du pédant Onofrio se caractérise par un ensemble de termes latins nettement plus importants, comparé à celui de son homologue Josse. Lorsqu'il ne les transcrit pas, Larivey les traduit simplement. Nous ne citerons que quelques exemples, comme cette dernière phrase dans laquelle l'impératif du texte italien *accedi* est toutefois traduit en latin : *Nempe ella è la mia animula, accedi adunque Onofrio, & col favellar tuo melifluo falle intendere, quomodo sei affecto, et vulnerato per suo amore chiedendole auxilio.*

⁹⁰² *Ecco il mio dolcissimo Narciso*, dit simplement Attilia.

⁹⁰³ Voir note f. 53v^o.

⁹⁰⁴ « Je m'en vais ». Réponse de Jésus à Pierre qui lui demande : « Quo vadis ? » (Vulgate, *Novum Testamentum*, *Evangelium secundum Ioannem*, XIII, 35).

⁹⁰⁵ Dans le texte italien, la référence à Galien, le plus célèbre des médecins de l'antiquité, avec Hippocrate, apparaît en latin et en fin de phrase : *fonte de li spiriti vitali, ex sententia Galeni*. « Quant aux esprits, Galien en faisait trois espèces différentes, les esprits naturels, les esprits vitaux et les esprits animaux. Les premiers ne sont autre chose qu'une vapeur subtile qui s'élève du sang, et qui tire son origine du foie, comme du lieu où se fait le sang : ces premiers esprits se rendent dans le cœur où il s'unissent à l'air qui y arrive après avoir été absorbé par les poumons, et ils y deviennent la matière des esprits vitaux, qui, portés à leur tour dans le cerveau, s'y convertissent en esprits animaux » (voir le *Dictionnaire des sciences médicales*, p. 32).

⁹⁰⁶ Onofrio emploie le participe passé latin *frigefacto*.

⁹⁰⁷ « Le nom de la célèbre courtisane Thais fut donné communément, dans les comédies et autres pièces de poésie [telles que *l'Enfer* de Dante], aux femmes prostituées » (P. Bayle, *Dictionnaire historique et critique*, p. 89). La comparaison avec Victoire est significative, et les termes employés suffisamment explicites.

⁹⁰⁸ « Tu te réchaufferas plus qu'assez ». Citation extraite de *L'Eunuque* de Térence : [*Phaedria*] *Totus, Parmeno, / tremo horreoque, postquam aspexi hanc. [Parmeno] Bono animo es ; / accede ad ignem hunc, jam calesces plus satis* [*Phédria*] Je tremble, Parménon, tout mon corps frissonne, depuis que je l'ai aperçue. [*Parménon*] Du sang-froid ! Approchez du feu, vous allez vous échauffer de reste] (I, 2, v. 83-85). Le pédant fait la synthèse de ces deux répliques qu'il reformule, traduit et adapte à sa convenance avant d'en reprendre la dernière partie telle quelle.

BLAISINE

Je le veux escouter.

M. JOSSE

Pulcherrima mulieris, & colomba [f. 115v^o] *mea speciosissima*⁹⁰⁹, donnez permission⁹¹⁰ & pardonnez à⁹¹¹ moy homme de merite, si ores je me monstre tant hardy & impudent, qu'ayant mis à part toute honte & verecondie⁹¹², digne d'un homme libre, je vien vous assaillir⁹¹³ à l'impourveu⁹¹⁴, *veluti lupus tonsibilem pecoram, nam*⁹¹⁵ à ce faire j'ay esté contraint par ce *furcifer* nud, aislé, bandé, & pharetré, enfant de celle⁹¹⁶ déesse^j qu'on nomme Venus, lequel avec un de ses traits⁹¹⁷ m'a transverberé⁹¹⁸ ceste poitrine⁹¹⁹, *amoris*^k *vestri causa*, parquoy comme un malade febricitant j'ay recours⁹²⁰ à vous, *tanquam ad medicum*⁹²¹, afin que me baillez celle⁹²² medecine qui se trouve en vostre biblioteque ou cabinet⁹²³, & qu'avec la lumiere de vos esclairans yeux vous rassereniez^m l'obscur nuë de mon cupidineux desir. Donc par vos⁹²⁴ cheveux plus que dorez, par vostre front plus qu'argenté, par vos jouës plus que rouges, par vos levres plus que vermeilles, par ces tetons traictables, par ce beau sein re- [f. 116r^o] levé, *per totam denique speciem* deⁿ vostre corps, je vous prie & supplie⁹²⁵, & *per Castorem & Pollucem obtecor*⁹²⁶, que vueillez & vous

⁹⁰⁹ « Oh ma très belle femme et très belle colombe ».

⁹¹⁰ « Donner permission » s'emploie pour signifier « accorder, octroyer » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 8^e éd., 1932).

⁹¹¹ « Pardonner » peut être intransitif (Voir Huguét, *Dictionnaire*).

⁹¹² Huguét reproduit ce passage de Larivey pour illustrer la définition « pudeur » de « verecondie » (du latin *verecundia*).

⁹¹³ Employé dans un sens obscène, « assaillir » signifie faire l'acte vénérien, affirme L. de Landes (*Glossaire érotique*, p. 20).

⁹¹⁴ « À l'improviste » (Barré, *Complément du Dictionnaire de l'Académie française*).

⁹¹⁵ « Tel un loup tondu comme un mouton, car ».

⁹¹⁶ Voir note f. 9v^o.

⁹¹⁷ Larivey ne traduit pas la proposition incise du texte de Pasqualigo qui renvoie à une réalité culturelle et à un contexte bien italiens : *avertite che strali è parola Petrarchesca*.

⁹¹⁸ Traduction pour l'italien *transverberato*. Du latin *transverberare*, signifiant « transpercer » (de *trans*, à travers, et *verberare*, frapper) (Littré, *Dictionnaire*). Ce verbe, écrit « transvertebré » dans le texte de Viollet-Le-Duc, ne figure dans aucuns des dictionnaires de la langue du XVI^e siècle consultés. Sa définition est plus tardive. Le TLF rappelle que, dans la langue mystique, le substantif « transverbération » désigne la « Grâce mystique spéciale, accordée à Sainte Thérèse d'Avila, qui voyait un séraphin lui transperçant le cœur avec un dard enflammé (d'apr. *Foi* t. 1 1968) ». La transverbération du cœur est alors symptomatique de l'union mystique. Dans ce contexte, il est connoté sexuellement.

⁹¹⁹ Larivey ne transcrit pas le latin *pecto* du texte italien.

⁹²⁰ Caiazza note que l'édition de 1589 corrige *ricerco* par *ricorro* dans le passage italien *confugio et ricerco a voi tamquam ad medicum* (voir *Introduzione*, p. 144). Bien que Larivey semble suivre cette leçon, ce n'est pas une preuve suffisante pour affirmer qu'il suit l'édition de 1589. Il a pu facilement la corriger de lui-même.

⁹²¹ « Pendard [...] à cause de votre amour [...] comme à un médecin ».

⁹²² Voir note f. 9v^o.

⁹²³ Traduction de l'italien *nella vostra Biblioteca, sive arromaria*.

⁹²⁴ Contrairement à Onofrio qui, dans le *Fedele*, s'adresse soudainement (*Te dunque*) à la femme aimée en employant, jusqu'à la fin de cette scène, la deuxième personne du singulier, Larivey maintient la deuxième personne du pluriel en accord avec la logique du texte qui précède, même lorsque Josse dialoguera avec Blaisine pensant qu'il s'agit de Victoire, ce qui accentue l'effet comique du quiproquo.

⁹²⁵ Ici encore, Larivey préfère le français au latin d'Onofrio : *per quelle ubere tractabili, & pecto intuibilissimo, per totam denique spetiem del tuo corpo, rogo obsecroque*.

disposiez d'estre contente de me recevoir en vostre giron, & entre vos membres⁹²⁷ delicats, afin que comme un marinier, lequel^p estant *hinc illuc jactatus* [par] les^q fluctuantes ondes de l'amoureuse mer, je puisse *tandem* conduire ceste fresle nacelle au désiré port⁹²⁸ de vos amoureux⁹²⁹ bras, & luy donner fond, m'arrestant en la tranquillité de vos graces, vous affirmant, *jurejurando*⁹³⁰, qu'en courage me trouverez un autre Hector, en force un autre Hercule, en^r valeur un autre Cæsar, en doctrine un autre Diogene, & en bonté un autre Caton⁹³¹. *Ita & taliter quæ quotidie magis*⁹³², vous trouverez contente, & à plain satisfaite de nostre conjonction approuvée, confirmée & scellée par mille baisers⁹³³.

BLAISINE

Tu parles de ceste façon afin de n'estre cogneu & pour veoir si j'en aime un autre que toy, mais tu te [f. 116v°] trompes, car je te cognoy bien, ouy, ouy, atten je vas embas & m'en veux aller avecques toy.

M. JOSSE

Voicy que *tandem* mes souhaits sont parvenus à leur port désiré⁹³⁴, ayant eschoué sur l'amoureuse arene, & en un moment obtenu l'effect de ce que dés si long temps *desiderio*

⁹²⁶ « Et enfin, par toute la beauté [...] par celui qui cache Castor et Pollux ». Le pédant fait référence à la naissance des jumeaux Castor et Pollux, issus de deux œufs différents, fruits de l'union de leur mère Lédà avec Zeus transformé en cygne, puis Tyndare, la même nuit. La prière faite aux jumeaux introduit à nouveau la métaphore navale typique de l'époque (voir note f. 28v°), ici d'allusion sexuelle. N. Ordine analyse cette métaphore du navire ballotté dans la tempête, avec Castor et Pollux comme guides et protecteurs, à la lumière des événements historiques et politiques qui marquent ce siècle. Voir *Tre corone per un re*, p. 44, et en particulier la note 80 de la p. 45 où il l'illustre par un passage des *Œuvres complètes de Ronsard*.

⁹²⁷ Adaptation de l'italien *nel sino, nel complexo tuo giocondissimo*. Comme pour le *Fedele*, l'allusion sexuelle est implicitement suggérée par le choix des images du « giron » et des « membres délicats » qui renvoient autant au sein qu'à l'organe sexuel de la femme. Si la définition communément admise par les dictionnaires de la langue du XVI^e siècle pour « giron » est « espace qui s'étend de la ceinture jusqu'aux genoux d'une personne assise » (Godefroy, *Dictionnaire*), Estienne (*Dictionnaire françois latin*) et Nicot (*Thrésor de la langue françoise*) donnent tous deux l'équivalent latin de *gremium*, synonyme de *sinus* (employé par Pasqualigo), qui désigne aussi bien « giron » que « sein ou cœur », au sens figuré, ou encore, par métonymie ou synecdoque, « organe génital féminin » (voir J. André, *Le Vocabulaire latin de l'anatomie*, p. 183, 188 et 226). Voir à ce propos P. Heuzé, *L'image du corps dans l'œuvre de Virgile*, p. 341.

⁹²⁸ Voir note f. 28v°.

⁹²⁹ L'adjectif « amoureux » est un ajout de Larivey qui fait écho à « l'amoureuse mer ».

⁹³⁰ « Ballotté de part et d'autre [...] enfin [...] prêtant serment ». Adaptation de l'italien dont la comparaison avec le passage correspondant de Larivey a permis de rétablir le sens (voir variante « [par] les ») : *accioche uti nauta sendo dalle fluctuanti onde amorose huc, & illuc jactato possam altandem ne percupito porto delle tue braccia condurre questa sdruscita navicella, & li dar fondo fermandomi nella tranquilla tua gratia, affirmandoti jurejurando*. Pour la métaphore navale, voir notes f. 28v° et f. 116r°.

⁹³¹ Dans les éditions italiennes de 1576, 1579 et 1589, les deux dernières qualités énoncées dans cette phrase caractérisent aussi bien Diogène que Caton (*in doctrina poi, & bontà un'altro Diogene, & un altro Catone*), contrairement à celle de 1606 qui omet la référence à Diogène.

⁹³² « Va, et ainsi chaque jour davantage ».

⁹³³ Adaptation du *Fedele*. Larivey est plus concis que Pasqualigo dans la formulation des dernières paroles de cette réplique. Il traduit notamment par « mille baisers » l'énumération anaphorique italienne qui fait allusion aux mille baisers de Catulle à Lesbie que le pédant a déjà évoqués au début de la pièce (II, 1) : *ti ritroverai contenta & a pieno sodisfacta della nostra congiunzione, approbata, confirmata & sigillata col raccogliere, da quella janua paradisi, mille suavii, mille osculi, mille baci*. Voir note f. 32v°.

⁹³⁴ Voir note f. 28v°.

*desideravi*⁹³⁵. Et qui donc, Io pæan⁹³⁶, se pourra dire plus fortuné que moy, qui à ma volonté & sans aucune crainte peux jouyr de ma courtoise & bien-aimée Dame? Or^s si *sublimi feriam sidera vertice*⁹³⁷, j'ay bien à remercier celle⁹³⁸ puissante deesse^t qui non moins Dame *telluris^u quam æquoris*, m'a^v par sa dextre haulsé jusques au souverain bien, mais *in hoc ævum*, je seray astraint avec Narcisse d'un nœud indissoluble, & plus que gordian^{w939}, car me prestant cet habit, *plusquam perfecto*, m'a ouvert le sentier par lequel je suis droitement⁹⁴⁰ arrivé. Mais *eccam ipsam*⁹⁴¹ qui ayant changé d'habits ressemble à une vraye chambriere.

[f. 117r°] BLAISINE

Mon bien, je ne pouvoy recevoir plus grande faveur que celle cy.

M. JOSSE

O feminam accutissimam, elle contrefait encores sa voix pour n'estre cogneue. Comme dit bien le bon Nason, *sapientem faciebat amor*⁹⁴².

BLAISINE

Pource que le train des affaires est descouvert, toute la maison est en rumeur⁹⁴³. Si ne fusses venu⁹⁴⁴ pour m'emmenner, j'estoy pour encourir en quelque grand danger & deshonneur.

M. JOSSE

Ceste seule crainte a esté cause que je me suis advisé vestir⁹⁴⁵ cet habit, afin de vous pouvoir ayder, pour ce qu'ayant le seigneur Cornille juré de vous couper la gorge, & que

⁹³⁵ « Enfin [...] j'ai désiré ardemment ». Adaptation du *Fedele*, où les termes latins sont plus nombreux : *Ecco che tandem i miei desiderii sono pervenuti all'optato porto, hanno toccato l'amata arena, & di quello che expes tanto tempo desiderio desideravi in un sol momento ho conseguito l'effeto*. D'après la Vulgate (*Novum Testamentum*, Evangelium secundum Lucam, XXII, 11), *Desiderio desideravi hoc Pascha manducare vobiscum, antequam patiar* [j'ai désiré ardemment manger cette Pâque avec vous, avant de souffrir] sont les paroles prononcées par Jésus à ses apôtres, lors du repas qui instituera la Sainte Cène, la veille de sa crucifixion.

⁹³⁶ « Péan » est un « terme d'antiquité grecque. Chant solennel, à beaucoup de voix, que l'on chantait dans les circonstances importantes en de graves événements ; il était adressé à Apollon d'ordinaire, mais aussi à d'autres dieux et à plusieurs divinités à la fois. [...] Le grec se traduit par, le dieu qui guérit, le péan étant à l'origine une prière pour être sauvé de quelque péril » (Littré, *Dictionnaire*). Dans ce contexte, cet autre nom d'Apollon est une exclamation de joie (« io pæan ! ») tirée d'Ovide. L'interjection « Io » correspond à un « cri de triomphe ou de réjouissance chez les anciens. *Io Bacche*, Cri que poussaient les bacchantes pendant les orgies. *Io Pæan*, Espèce d'invocation à Apollon. On criait *Io Pæan* pour encourager dans un combat l'athlète que l'on favorisait, au moment où il prenait l'avantage » (Barré, *Complément du Dictionnaire de l'Académie française*). Érasme reprend cette expression dans ses *Adages* (II, 4, 28).

⁹³⁷ « J'élèverai jusqu'aux astres mon front orgueilleux ». Citation des *Odes* d'Horace (I, 1).

⁹³⁸ Voir note f. 9v°.

⁹³⁹ « Qui appartient à Gordius, roi de Phrygie ». « Nœud gordien » désigne le « Nœud qui attachait le joug du char de Gordius, consacré par Midas, son fils, dans le temple de Jupiter à Gordium. Ce nœud était si adroitement fait, qu'on n'en pouvait découvrir les bouts ; et l'oracle avait promis l'empire de l'Asie à celui qui pourrait le défaire. Alexandre le coupa avec son épée, et de là est venue l'expression, *Trancher le nœud gordien* » (Barré, *Complément du Dictionnaire de l'Académie française*).

⁹⁴⁰ *Rectissime*, dans le texte italien.

⁹⁴¹ « De la terre que de la mer [...] en même temps [...] plus que parfait [...] le voici en personne ».

⁹⁴² « Oh, femme très subtile [...] l'amour la rend prudente ». Le pédant tire cet hémistiche des *Métamorphoses* d'Ovide (VI, v. 469) : *Facundum faciebat amor* [l'amour le rend éloquent], et l'adapte à la circonstance.

⁹⁴³ Italianisme pour *tutta la casa è à rumore*.

⁹⁴⁴ Voir note f. 13v°.

⁹⁴⁵ Voir *Prologue* du *Fidelle*, note f. 4r°.

si je demeurey trop, mon secours seroit vain, n'y estant à temps opportun. Or je remercie autant qu'il m'est possible vostre benignité qui daigne venir avecques moy, & me communiquer tous les accidens, esquels⁹⁴⁶ vostre fidelle amant pourroit encourir^x.

BLAISINE

Il y a^y bien long temps que je [f. 117v^o] t'aime, & que je desire finir ma vie avecques toy, mais estant subjecte, & sous le pouvoir d'autruy⁹⁴⁷, m'a fait continuellement fermer la bouche, & feindre ne te cognoistre pas, mais je t'aime tousjours.

M. JOSSE

A la verité⁹⁴⁸ Cornille est agité d'une telle & si grande fureur, que non pas à une Dame qui *de jure & de facto* luy est subiette, mais encores qu'il ne fist pœur à un homme *sui juris*⁹⁴⁹.

BLAISINE

Tu as practiqué avec tant de pedants^z que tu me sembles un pedant^{aa}, je voudroy que tu parlasse en sorte qu'on te peust un peu mieux entendre.

M. JOSSE

Practiquer continuellement avec personnes doctes, outre les ordinaires estudes, fait^{bb} l'homme tres-docte, partant dit le sage, *cum bonis ambula*⁹⁵⁰, mais *ô^{cc} dulcissima mulier da mihi osculum pacis*⁹⁵¹, & cela soit⁹⁵² le commencement de nostre douceur.

BLAISINE

Helas pauvrete que je suis, je voy venir des gens, vray Dieu que je suis miserable si on me recognoist!^{dd}

M. JOSSE

N'ayez point de pœur, tirez vous [f. 118r^o] à quartier, & avec une voix foible & basse, demandez leur l'aumosne.

ACTE III.

SCENE XII.

Blaisine. Josse. Des sergens.

⁹⁴⁶ Locution conjonctive autrefois employée pour « en lesquels » ou « auxquels » (Huguet, *Dictionnaire*).

⁹⁴⁷ Comprendre « le fait d'être sous le pouvoir d'autrui ». Notre auteur suit la syntaxe de Pasqualigo : *ma l'esser sugetta, e serva altrui m'ha fatto continuamente chiuder le' labbra*.

⁹⁴⁸ Traduction du latin *re vera* du texte italien.

⁹⁴⁹ « De fait et de plein droit [...] qui est son propre maître ». Les locutions *de jure* et *de facto* appartiennent au lexique juridique. Sur le statut légal de la femme à la Renaissance, voir E. Berriot-Salvadore, *Les Femmes dans la société française de la Renaissance*.

⁹⁵⁰ « Marche avec les gens de bien ». Précepte tiré des *Disticha catonis (Breves Sententiæ, VII)*.

⁹⁵¹ « Oh très douce femme, donne-moi le baiser de paix ». Le baiser de paix désigne communément l'osculatoire, petit objet en bronze doré ou argenté et souvent orné d'une scène de la vie du Christ utilisé dans la liturgie catholique pendant la célébration eucharistique, avant la communion sacramentelle. Cette pratique religieuse trouve son origine chez Saint Paul qui, dans le *Nouveau Testament*, fait l'exhortation suivante : « Saluez-vous les uns les autres par un saint baiser » (Épître aux Romains, XVI, 16).

⁹⁵² « Les grammairiens, pour l'amour du grec, enseignaient au XVI^e siècle que le français possède un optatif : ils appelaient ainsi les formes du subjonctif non précédées de *que* » (Brunot et Bruneau, *Précis*, p. 331). Voir *Le Laquais*, vol. I, note 2, p. 161.

BLAISINE

Mes gentils^a hommes par pitié & pour l'amour de Dieu, faites une aumosne à ceste pauvre vefve chargée de trois⁹⁵³ petits enfans, survenez je vous prie à nostre misere par quelque charité.

M. JOSSE

Probi homines^b, boni viri, date pauperi homini elimosinam⁹⁵⁴.

LES SERGENS

Voicy une heure extraordinaire pour demander l'aumosne. Ho Madame, quels sont ces meubles⁹⁵⁵ que portez là dessoubs? Ca^c que nous les voyons.

BLAISINE

Ils sont miens, je ne veux pas [*que*] tu^d les voyes.

LES SERGENS

Tu les as desrobez.

BLAISINE

Tu as menty par la gorge⁹⁵⁶.

LES SERGENS

Cestuy cy me semble le larron de la chemise, prenez le, c'est luy mesme.

[f. 118v°] M. JOSSE

Vous ne dites pas vray, pour ce que je suis *vir^e bonus dicendi peritus & non latro⁹⁵⁷*.

LES SERGENS

Où^f meines tu ceste femme?

M. JOSSE

Elle n'est d'avec moy, & *forte fortuna⁹⁵⁸*, nous sommes rencontrés en^g ce lieu.

LES SERGENS

Vien parler à⁹⁵⁹ Monsieur le prevost^{h960}.

M. JOSSE

Comment à Monsieur le prevostⁱ? Laissez moy.

LES SERGENS

Liez le tout à ceste heure⁹⁶¹.

M. JOSSE

Au moins escoutez moy, *duo verba⁹⁶²*.

⁹⁵³ Pasqualigo écrit simplement *carica di figli*.

⁹⁵⁴ « Braves gens, hommes de bien, faites l'aumône à ce pauvre homme ».

⁹⁵⁵ *O madonna, che robbe sono queste che havete qui sotto, lasciatele vedere*, lit-on dans le texte italien. En termes de jurisprudence, « meuble » désigne « tous les biens qui ne sont pas immobiliers » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 8^e éd., 1935).

⁹⁵⁶ Voir note f. 73r°.

⁹⁵⁷ « Homme de bien, habile à parler et non voleur ». Par la citation de cette locution latine attribuée à Caton et reprise par Sénèque et Quintilien, le pédant rappelle que la vertu est indissociable de l'art du bien dire, soit de la rhétorique.

⁹⁵⁸ « Par un heureux hasard ».

⁹⁵⁹ Voir note f. 13r°.

⁹⁶⁰ Dans cette scène, le substantif abstrait *giustitia* du texte italien est systématiquement traduit par « Monsieur le prevost ».

⁹⁶¹ Adaptation de l'italien *Legatelo pure*. Voir aussi note f. 38v°.

LES SERGENS

Quoy *herba*? fais^j ton office.

M. JOSSE

Je ne vous ay pas dit *herba*, mais *verba*, a^k *verberando dicta*⁹⁶³, qui veut autant dire que parolles.

LES SERGENS

Madame vous auez desrobé ces meubles⁹⁶⁴, nous vous constituons prisonniere.

BLAISINE

Je suis femme de bien, & les meubles⁹⁶⁵ sont miens.

LES SERGENS

Portez vous des brayes soubz vostre cotillon?

BLAISINE

Je porte le gibet pour te pendre.

[f. 119r^o] LES SERGENS

D'où vient ceste braye qu'avez parmi vos hardes⁹⁶⁶?

BLAISINE

Que sçay je.

LES SERGENS

Elle y est venuë d'elle mesme. Il est bien aisé à veoir que les brayes courent apres elle⁹⁶⁷.

BLAISINE

Je suis femme d'honneur, & demeure en la maison du^l Seigneur Cornille.

M. JOSSE

Et moy je suis homme de bien, & suis precepteur^m du Seigneur Fidelle⁹⁶⁸.

LES SERGENS

Et nous sommes faucons, qui prennent vos semblables.

BLAISINE

Ha miserable que je suis, en quel boubrier me suis je mise pour te complaire⁹⁶⁹?

M. JOSSE

*Ha miserum me*⁹⁷⁰, à quel terme suis je reduit, pour t'aimer?

⁹⁶² « En deux mots ». *Udite almeno duo verba*, dit simplement Onofrio.

⁹⁶³ « Herbe [...] paroles, dont le nom vient du mot frapper ». L'origine du terme *parole* (*verbum*) soulignée ici par le pédant rappelle la précision du *De Magistro* (5, 12) de Saint Augustin : *verba scilicet a verberando, nomina vero e noscendo, ut illud primum ab auribus, hoc autem secundum ab animo vocari meruerit ?* [*Parole*, *verbum*, viendrait du mot *frapper*, a *verberando*, et *nom*, *nomen*, du verbe *connaître*, a *noscendo* ; la parole devrait ce nom à l'impression qu'elle produit sur l'oreille, et le nom, à celle qu'il produit sur l'esprit].

⁹⁶⁴ Cette traduction pour *panni* est moins réductrice que celle de Pasqualigo qui semble ne faire allusion qu'aux vêtements que porte la servante. Voir note f. 118r^o.

⁹⁶⁵ Voir note f. 118r^o.

⁹⁶⁶ Au XVI^e siècle, « ce mot peut désigner toutes sortes d'objets – Vivres, artillerie, munitions, robbes, deniers, et autres hardes », rappelle Huguët (*Dictionnaire*). Voir *Les Jaloux*, vol. II, note f. 235r^o.

⁹⁶⁷ Adaptation de l'italien *Deve esser venuto da se stesso, ella è buona da intendere, i braghetti vi corrono dietro*.

⁹⁶⁸ *Io son huomo da bene, & sono precettore del Signor Fedele de i cortesi*, lit-on dans la pièce de Pasqualigo.

⁹⁶⁹ L'allusion au *boubrier* rend cette réplique plus imagée que celle d'Attilia dans le *Fedele* : *Ahi meschina me, à che passo son arrivata per compiacerti*.

⁹⁷⁰ « Ah, pauvre de moi ». *Ahime miserum*, dit Onofrio.

BLAISINE

Aydes moy au moins.

M. JOSSE

Je ne puis, car je suis lié.

BLAISINE

Hé Narcisse je te prie ne m'abandonner pas.

M. JOSSE

Je suis M. Josse, *nec possum auxilium tibi dare*⁹⁷¹. O ma douce Victoire!ⁿ⁹⁷²

[f. 119v^o] BLAISINE

Il n'est besoin appeller la Dame Victoire, car elle est en la maison, & ne pense pas maintenant à nos affaires.

LES SERGENS

Voyons les un peu en la face, descouvre ceste là & je desboucheray cestuy cy.

BLAISINE

Helas! & qu'est ce que je voy?^o

M. JOSSE

Domine Deus adiuva me! ô^p comme *me fefellit opinio!*^{q973}

BLAISINE

O meschant pedant^t, soubz le couvert de ceste tromperie chercheois me des-honorer! menez^s le à Monsieur le prevost^t, car je requiers qu'il soit puny.

LES SERGENS

Marchez devant, & luy monstrez le chemin.

M. JOSSE

Ha meretricule⁹⁷⁴ infame, tu te mocques ainsi des hommes doctes & vertueux comme mes semblables? Je pensoy avoir avec moy ma desirée & agreable amelette⁹⁷⁵, & la conduisant *in regnum^u meum*⁹⁷⁶, devoir vivre heureux avec elle, & je trouve que j'ay despendu apres⁹⁷⁷ une vile femmelette le fil de la plus belle oraison [f. 120r^o] *in genere demonstrativo*⁹⁷⁸ que formast jamais Ciceron, & qui pis est je me trouve par elle en la puissance des hommes.

⁹⁷¹ « Et je ne peux pas t'aider ».

⁹⁷² Dans le texte italien, Onofrio s'exprime en latin : *Onofrius ego sum nec possum auxilium tibi dare, o dulcissima Victoria mea.*

⁹⁷³ « Seigneur Dieu, aide-moi [...] mon opinion m'a trompé ». La première partie cette citation est tirée de la Vulgate (*Veteris Testamenti*, Psalmorum CVIII, 26) : *Adiuva me Domine Deus meus.*

⁹⁷⁴ Voir note f. 27v^o.

⁹⁷⁵ *Dilecta animula*, dans le texte de Pasqualigo. Voir note f. 108r^o.

⁹⁷⁶ « Dans mon royaume ». Il n'est pas impossible, vu le contexte, que l'on ait ici affaire à la première partie de la réponse de Jésus à Pilate lorsqu'il déclare, dans la Vulgate : *Regnum meū non est de hoc mundo* [Mon royaume n'est pas de ce monde] (*Novum Testamentum*, Evangelium secundum Ioannem, XVIII, 35). Josse semble en livrer la deuxième partie (*hoc mundo*) plus loin (V, 4). *In regnum meum [...] hoc mundo* [Dans mon royaume [...] de ce monde] se lit alors comme l'inversion des paroles de Jésus.

⁹⁷⁷ Les éditions italiennes de 1579 et 1606 ajoutent la préposition *per* qui fait défaut dans celle de 1576 : *trovo d'haver [per] una vil feminula gittato via il tiro della piu bella oratione*. Celle de 1589 corrige par l'introduction de *con*.

⁹⁷⁸ « De genre démonstratif ».

LES SERGENS

Voicy la plus belle histoire qu'on ait jamais ouyë.

M. JOSSE

Considerez que je suis homme de bien, & ne pensez pas combien que me voyez mal vestu, que je ne sois⁹⁷⁹ un docte personnage, pource que *sub sordido pallio sæpe latet sapientia*⁹⁸⁰.

LES SERGENS

Vien donc, car je te sçay dire que tu auras le palio⁹⁸¹.

M. JOSSE

Vous ne m'entendez pas, & faites un equivoque, je dy *pallio* avec deux *ll*, qui^v signifie un vestement, & je infere que soubs un pauvre vestement se trouve quelque fois la sapience, & non *palio* avec une *l* qui signifie recompense de coureurs.

LES SERGENS

Vien de volonté sinon nous te traisnerons.

M. JOSSE

J'iray, mais ce que je vous dy est digne d'estre sçeu.

LES SERGENS

Nous ne le voulons pas sçavoir⁹⁸².

M. JOSSE

Vous n'estes donc pas hommes, [f. 120v^o] puis que *omnis homo natura scire desiderat*⁹⁸³, dit^w le Stagirite.

LES SERGENS

A propos de sagette⁹⁸⁴.

M. JOSSE

Je ne dy pas sagette, mais Stagirite^x, surnom du philosophe^y Aristote peripateticien.

LES SERGENS

Sus⁹⁸⁵, marchons^z au prevost^{aa}.

M. JOSSE

Que j'aïlle au prevost? ayez^{bb} compassion de moy.

⁹⁷⁹ Voir note f. 29r^o.

⁹⁸⁰ *Sæpe est etiam sub palliolo sordido sapientia* [Sous des haillons souvent se cache la sagesse] serait, d'après Cicéron, un vers de Cécilius (voir Cicéron, *Tusculanæ disputationes*, III, XXIII).

⁹⁸¹ À l'entrée « palio », Huguet (*Dictionnaire*) cite ce passage de Larivey sans indication autre qu'un renvoi à l'adresse « pal », qui vient de l'italien « *palo*, pièce de velours ou de drap donnée comme prix d'une course » et que l'on rencontre dans l'expression « courir le pal » signifiant « courir pour gagner le pal ». D'après Godefroy (*Dictionnaire*), « pal » est une autre graphie de « paille » qui a le sens de « pieu, poteau, piquet, bâton, palissade » et également de « linceul ». Serait-ce une allusion à la croix de Jésus ?

⁹⁸² *Vieni qua*, ajoutent les sergents du texte de Pasqualigo.

⁹⁸³ Le pédant fait référence à cet axiome de la *Métaphysique* d'Aristote : *Πάντες ἄνθρωποι τοῦ εἰδέναι ὀρέγονται φύσει* [L'homme a naturellement la passion de connaître] (I, 980a21).

⁹⁸⁴ Voir note f. 89v^o. Bien que Larivey parvienne, par le choix du terme « sagette », à garder l'assonance avec *Stagirite*, la réplique des sergents semble fortuite et dénuée du pragmatisme qui caractérise celle du texte italien : *A proposito statere*. En effet, *statere* est une « Monnaie d'or des Grecs, qui valait vingt drachmes d'argent. On l'appelait aussi, *Chrysos* et *Darique* » renseigne Barré (*Complément du Dictionnaire de l'Académie française*).

⁹⁸⁵ Voir note f. 54v^o.

LES SERGENS

Il aura compassion de toy si tu es nocent.

M. JOSSE

Vous voulez dire innocent, pource que la diction *in* est privative, comme indigne, non^{cc} digne, indocte, non docte.

LES SERGENS

Le chancre te mange.

M. JOSSE

*Heu mihi*⁹⁸⁶.

ACTE V.

SCENE I.

Fidelle. Beatrice.

FIDELLE

Une seule chose est cause qu'en ma vengeance je ne sens une telle allegresse que je de- [f. 121r°] vroy⁹⁸⁷, qui est que si celle cy meurt sans sçavoir l'occasion, elle ne sentira la douleur qu'elle souffriroit si elle sçavoit que moy qui suis son tres-cruel & plus que mortel ennemi⁹⁸⁸, luy ay procuré^a la mort. Je voudroy luy faire sçavoir, mais en temps qu'elle ne s'en peust fuir, ny se sauver en quelque façon que ce soit.

BEATRICE

Dieu soit loué, de ce qu'apres l'avoir tant longuement cherché, je l'ay trouvé!^b

FIDELLE

Voicy Beatrice. Que^c fais ta perfide & mal-heureuse Dame? Est elle seule^d? Se donne elle point du bon temps avec quelque amoureux? Ou n'ourdit elle point en sa pensée quelque nouvelle tromperie & trahison?

BEATRICE

Elle est accompagnée de larmes, de soupirs, & de tourmens.^e

FIDELLE

Peines legeres à ses tres-grandes fautes.

BEATRICE

Je vous supplie de sa part, qu'il vous plaise la venir trouver, pource qu'elle desire parler à⁹⁸⁹ vous⁹⁹⁰.

[f. 121v°] FIDELLE

Si je pensoy que ma veuë luy deust apporter quelque misere & douleur j'iroy courant⁹⁹¹.

⁹⁸⁶ « Pauvre de moi ». L'édition italienne de 1589 est la seule à proposer *Hei mihi* (dans celles de 1576, 1579 et 1606 on lit *Heu mihi*).

⁹⁸⁷ Comprendre « que je devrais sentir ». Adaptation de l'italien *Una sola cosa è cagio[n]e che nella mia vendetta non sento quell'allegrezza ch'io dovrei sentire*.

⁹⁸⁸ Larivey renchérit sur l'italien *io suo mortalissimo nemico*.

⁹⁸⁹ Voir note f. 13r°.

⁹⁹⁰ *Che brama di dirvi diece parole*, lit-on dans le *Fedele*.

⁹⁹¹ *Fedele dei Cortesi* y serait allé *volando*.

BEATRICE

Hé Monsieur, ne^f soyez point tant cruel, voulez vous qu'elle meure desespérée?^g

FIDELLE

Je voudroy à son tourment adjouster encores un plus grand tourment⁹⁹².

BEATRICE

Vous mon cher Seigneur, escoutez la, & puis faites ce qu'il vous plaira⁹⁹³.

FIDELLE

Tu demandes sa ruine⁹⁹⁴, j'iray. Va, dy^h luy qu'elle descende, car si les rudes parolles peuvent offenser, je l'offenseray mortellement.

BEATRICE

J'y vas.

ACTE V.

SCENE II.

Fidelle. Victoire.

FIDELLE

Je cognoy maintenant que la Fortune m'est amie puis qu'elle me donne entiere commodité de mettre fin à mon desir, lequel seul ne tend qu'à nouvellement outra- [f. 122r°] ger ceste meschante, mais^a la voicy tout à point qui sort de sa maison. De quelle volonté as tu esté induite, meschante femme que tu es, à^b m'envoyer querir m'ayant tant offensé? Ne te souvien il pas que tu as promis te donner⁹⁹⁵ toy mesme pour recompense à un traistre pour me tuer? Penses tu que je sois sourd, aveugle, & muet?

VICTOIRE

Le desir que j'ay tandis que je suis en vie, de vous donner à mon pouvoir ce dernier contentement, m'a occasionné vous envoyer appeller.

FIDELLE

Quoy, est ce pour user d'une nouvelle pratique afin de me decevoir de rechef?^c

VICTOIRE

Je vous veux remercier de ceste pitoyable affection, dont avez usé envers moy de m'accuser⁹⁹⁶ à mon mary, duquel en bref, je n'atten que la mort, si plustost l'aigre douleur qui me picque ne me despouille de la vie. Je ne pouvoy recevoir de vous, plus grande courtoisie que ceste cy, par ce que ne venez seulement pour estre la fin de mes tour-[f. 122v°] mens, mais pour ceste cause que mourant comme martire, j'obtiendray pardon de mes pechez, si toutesfois le peché d'idolatrie que j'ay commis en vous adorant, ne condamne ceste ame miserable aux peines eternelles. Je vous en remercie donc autant qu'il

⁹⁹² Adaptation de l'italien *Volesse Iddio ch'ella fosse in termine di morire, ch'io verrei ad aggiungerle qualche tormento.*

⁹⁹³ Adaptation de l'italien *Caro signore venite, uditela, & poscia operate come vi piace.*

⁹⁹⁴ *Tu procuri il peggio*, lit-on dans le texte de Pasqualigo.

⁹⁹⁵ Voir *Prologue* du *Fidelle*, note f. 4r°.

⁹⁹⁶ Comprendre « en m'accusant ».

m'est possible, & vous prie par l'amitié que⁹⁹⁷ si long temps a esté entre nous⁹⁹⁸, par ces plaisirs qu'avons receuz ensemble, par ces larmes qui à present arrousent mes jouës, par celles qui ont tombé⁹⁹⁹ de vos yeux, quand me tenant embrassée ne pouviez dire autre chose sinon je meur, & par vostre pitié & courtoisie, que^d teniez cachée ma vergongneuse faute¹⁰⁰⁰, pource que ce que j'ay fait, fut par un desespoir de vostre depart, lequel me donna un assurez signe de peu d'amour, & fut cause que je tombay en ceste tres-grande faulte¹⁰⁰¹. Quoy faisant par vous, je ne^e puis dire que je vous en demeureray d'avantage redevable, pource que je ne [f. 123r°] puis plus rien n'estant en moy aucune partie libre, & me voyant proche de la mort, je^f ne le feray pour vous obliger un peu de poussiere en laquelle^g bien tost ce languissant corps doit estre reduit. Mais si les obligations restent en l'ame qui demeure eternellement, je le feray tres-volontiers¹⁰⁰².

FIDELLE

Tu m'as par tes propos remply d'une telle confusion que je ne sçay de quel costé je dooy tourner mon esprit, & me repen quasi de t'avoir ouyë.

VICTOIRE

Ne vous en repentez point seigneur Fidelle, pource que je ne vous en demande point pardon, & ne cherche par parolles divertir vostre^h courage¹⁰⁰³ de sa cruelle volonté. Seulement je vous prie encores un coup, de tenir celée ma vergongne, & apres, que ma vie prenne telle fin qu'il vous plaira, je ne m'en soucie pas, ains doibvant par ceste fin finir autant de tourmens que vostre haine & mon peché me causent, j'at- [f. 123v°] tend la mort de bien bon cœur.

FIDELLE

Quiconque cherche mettre¹⁰⁰⁴ fin à un sien¹⁰⁰⁵ juste desir, ne devroit jamais prester les oreilles aux lamentations feminines, & mesmement à celles d'une femme qu'on aⁱ de long temps aimée.

⁹⁹⁷ Voir note f. 88r°.

⁹⁹⁸ Adaptation de l'italien *per quello amore ch'un tempo del pari ci habbiamo portato*.

⁹⁹⁹ « La faculté de choisir entre les auxiliaires *être* et *avoir* était plus large qu'aujourd'hui, avec les verbes de mouvement. *Avoir* marquait le mouvement considéré en lui-même, *être* le mouvement considéré dans son achèvement » (Gougenheim, *Grammaire*, p. 119). Voir *Le Laquais*, vol. I, note 1, p. 96.

¹⁰⁰⁰ L'italien dit simplement *vi prego che tegniatela celata la mia vergogna*.

¹⁰⁰¹ Larivey renchérit sur le texte de Pasqualigo où est écrit simplement *& fù cagione ch'io cadessi in errore*.

¹⁰⁰² La confrontation avec le texte l'italien, adapté par Larivey, a aidé à rétablir le sens de ce passage et à corriger les trois coquilles de l'édition de Chevillot : *Io, di cic* [soit : *Io, di ciò*] *facendolo voi, non voglio dire di dovervi havere obligo alcuno, perche, oltra ch'io non posso farlo per non havere in me parte alcuna che sia libera, potendo, & essendo alla morte vicina, non lo farei per non obligarvi un poco di polvere, nella quale tosto ha da ridursi questo lacerato mio corpo, ma se gli oblihi restassero nell'anima che eternamente resta, lo farei ben volentieri*. Caiazza donne pour cet extrait, dont la construction syntaxique se révèle assez compliquée, la paraphrase suivante : *se voi faceste ciò che vi chiedo [tenere celata la mia vergogna], io non riterrei di esservene obbligata per due motivi : il primo, e più scontato, è che non è nelle mie possibilità decidere alcunché, poichè non sono libera, in quanto legata a voi ; il secondo deriva dalla situazione contingente : poichè sto per essere avvelenata da mio marito, non vorrei legare a voi con un obbligo di riconoscenza la polvere nella quale presto si trasformerà il mio corpo ; solo se gli oblihi interessassero l'anima, che è eterna, lo farei'* (*Introduzione*, p. 337). Remarquons que Larivey ne traduit pas la nuance de doute du texte de Pasqualigo qui met à l'imparfait du subjonctif le verbe « rester » (*restassero*).

¹⁰⁰³ Traduction pour *l'animo vostro*.

¹⁰⁰⁴ Voir *Prologue* du *Fidelle*, note f. 4r°.

VICTOIRE

Si vous avez regret que je demeure tant à mourir, voicy que je me jette à vos pieds, & vous presente ceste poitrine où^l se nichent mes aspres & cruelles douleurs¹⁰⁰⁶, transpercez la autant de fois qu'il vous plaira, car je suis contente que de mon propre sang soient effacées toutes les offenses que je vous ay faites¹⁰⁰⁷.

FIDELLE

Il n'y a^k chose au monde plus propre à appaiser l'ire des hommes, que l'humilité des ennemis. Vous m'avez estroitement esmeu. Pleust à Dieu qu'eussiez fait ainsi dès le commencement que je descouvry vos erreurs, car vous n'eussiez¹⁰⁰⁸ tombé en tant de ruines, levez vous, je vous pardonne, & prenez courage. Je feray en sorte que vostre mary vous pardonnera aussi.

[f. 124r^o] VICTOIRE

Foible & tardif est vostre remede.

FIDELLE

Il n'est encores tant tardif qu'il soit hors de temps.

VICTOIRE

Helas je n'en puis plus, le cœur me faut¹⁰⁰⁹.

FIDELLE

Dame Victoire que faites vous? Ne doutez point, quelle nouveauté est ceste cy? Dame Victoire ne vous abandonnez de vous mesme, ne faites que la crainte^l de la mort ait plus grande force que la mesme mort¹⁰¹⁰. Qu'avez^m vous? Respondez moi. Helas elle devient froide. Dame Victoire n'entendez vous pas? Voyez un peu elle se meurt. Hé Dieu, respondez moy un mot, parlez à moy¹⁰¹¹. Voyez parⁿ quelle voye la fortune s'efforce m'offenser^{1012!o} Je ne sçay plus que je doy faire. Je ne la sçauroy abandonner. Elle ne respire plus, certes Cornille l'a ampoisonnée, elle est morte. Que je suis miserable! Il n'y a^p plus de remede. O comme à mon grand regret je m'apperçoy que l'impetuosité du courroux transporte [f. 124v^o] le plus souvent les hommes à commettre choses inhumaines & plaines de cruauté. Et ores que je ne te puis redonner la vie, je cognoy que j'ay fait mal de procurer ta mort, car encores que m'eusses offensé, tu estois digne d'excuse & de pardon, puis que le seul desespoir d'amour en avoit^q esté cause. Je ne devoy donc me laisser ainsi vaincre & aveugler par l'ire, & me devoy plustost souvenir de la faute que de mon devoir, & pour une simple injure oublier tant d'amoureuses demonstrations que d'une amitié sans fin tu m'as

¹⁰⁰⁵ Voir note f. 6r^o.

¹⁰⁰⁶ Adaptation de l'italien *nido d'asprissimi dolori*.

¹⁰⁰⁷ Cette dernière phrase de Victoire, dont le sang va effacer les offenses tel celui de Jésus, trouvera écho dans les paroles que Fidelle prononcera un peu plus loin dans cette même scène.

¹⁰⁰⁸ Voir note f. 13v^o.

¹⁰⁰⁹ « Faut » vient du verbe « faillir » signifiant « finir, s'arrêter, cesser, faire défaut, manquer, avec un sujet de chose » (Godefroy, *Dictionnaire*). L'italien dit simplement *Io vengo meno*.

¹⁰¹⁰ Comprendre « que la mort elle-même ». Nous avons déjà rappelé (*Le Laquais*, vol. I, note 1, p. 100) que « La langue du XVI^e siècle place souvent devant le nom des adjectifs épithètes que nous sommes accoutumés de placer après » (Gougenheim, *Grammaire*, p. 256).

¹⁰¹¹ L'italien dit seulement *eh Dio, rispondetimi una parola*. Voir note f. 13r^o.

¹⁰¹² Voir *Prologue* du *Fidelle*, note f. 4r^o.

faites de temps en temps. Ha que ça esté une entreprinse trop indigne d'un gentilhomme^f, de procurer la mort à une femme par la main de son propre mary, dequoy en fin comme d'un porteur de tout mal, je seray hay & tenu de tout le monde, pour un meschant & traistre homme, mais trop de puissance a^s un prompt desdain nay de jalousie¹⁰¹³, ains d'une assurance d'estre abandonné. [f. 125r^o] A mon partement d'avec toy je te donnay occasion de croire que je ne t'aimoy plus, & de m'abandonner. A moy donc & non à toy est deu le chastiment. Ha ma chere Victoire, comme se peut il faire que sans ton amoureuse vie, je puisse vivre un seul moment? Tu^t es couchée sur la terre, miserable que je suis, & ne me responds point. Au moins ouvre les yeux, & regarde les larmes de celuy qui durant ta vie t'a tant aimée, & qui ores quelque part que tu sois t'adore. Mais hélas! ne sera jamais vray que Fidelle vive, Victoire estant morte: j'ay esté la racine de ton mal, je ne seray paresseux à te suivre. A la mienne¹⁰¹⁴ volonté que pour mon contentement tu peusses veoir ma mort, & qu'elle fust tant aventureuse qu'en reprinsse vie. Mais puis que mes plaintes sont vaines, & moy seul cause de ma douleur, en te faisant un sacrifice de mon corps, j'honoreray ta mort, car il est bien raisonnable que si amour [f. 125v^o] m'a conjoint avec toy, & la haine t'en ait separée, que maintenant la mort me rejoigne avec toy. Jaçoit^{u1015} qu'ayes bien occasion de me hayr eternellement, je^v te supplie n'avoir¹⁰¹⁶ à mespris ces derniers honneurs, que je suis pour te faire, & si un cœur repentant merite pardon, pardonne moy un si grief peché, pardonne moy ame bien heureuse, & ne te fasche d'estre si souvent nommée par ma langue laquelle mettra bien tost fin à mes lamentations, recueillant les extremes reliques de ce tien^{w1017}, encores que mort^x, tres-doux visage, de ces delicates levres qui quelque temps m'ont esté si amoureuses¹⁰¹⁸, & de ces yeux qui m'ont percé le cœur. Dieu¹⁰¹⁹ vueille que tout ainsi que comme jusques icy m'as finalement esté cruelle & mauvaise, qu'ainsi au lieu où^y tu es maintenant remplie d'amour & de courtoisie^z, tu daignes accepter pour eternelle compagne ceste miserable ame qu'à present je t'envoie. Voicy les derniers baisers [f. 126r^o] que tu es pour recevoir de moy. Voicy les dernieres larmes que je dooy respandre à ton occasion, & voicy les derniers tourmens que je dooy sentir pour ton amour, partant qu'en un mesme point finissent tant de misereres, & que mon sang soit celuy qui lave les macules de ton corps, & purge ma si grande & enorme faute¹⁰²⁰.

Victoire jette un soupir.

FIDELLE

¹⁰¹³ Comprendre « mais un prompt dédain né de jalousie a trop de puissance ». La construction syntaxique de la phrase suit celle de l'italien *ma troppo puote un subito sdegno nato di gelosia*.

¹⁰¹⁴ Voir note f. 6r^o.

¹⁰¹⁵ *Tu, se ben hai cagione d'odiarmi eternamente, non disprezzar ti prego questi ultimi honori, che son per farti*, lit-on dans le *Fedele*. En changeant la ponctuation, on obtient bien le sens du texte original italien, « jaçoit que » signifiant « quoique » (Huguet, *Dictionnaire*).

¹⁰¹⁶ Voir *Prologue* du *Fidelle*, note f. 4r^o.

¹⁰¹⁷ Voir note f. 6r^o.

¹⁰¹⁸ Adaptation de l'italien *di queste labbra ch'un tempo cosi dolci mi furono*.

¹⁰¹⁹ Voir *Le Laquais*, vol. I, note 2, p. 161.

¹⁰²⁰ Fidelle se veut ici la caricature de Jésus qui, dans le *Nouveau Testament*, a versé son sang pour laver l'humanité de ses péchés, car « il n'y a pas de rémission sans effusion de sang » (Épître aux Hébreux, IX, 22).

Ho! elle respire encores.

VICTOIRE

Helas.

FIDELLE

Mon ame confortez vous, r'avivez l'esperance morte, car je vous promets de vous oster encores de ces peines.

VICTOIRE

Helas laissez moy mourir.

FIDELLE

Je veux que viviez.

VICTOIRE

La mort est la fin des travaux & commencement de la vie.

FIDELLE

Il est vray, mais c'est à ceux qui ont tousjours à vivre en misere, mais j'espere que de vous n'en sera pas ainsi, essuyez ces larmes, & [f. 126v^o] laissez que je pleure pour vous, car la raison le veut¹⁰²¹.

VICTOIRE

Aydez moy.

FIDELLE

La douleur vous a^{aa} elle laissé?

VICTOIRE

Ouy Monsieur.

FIDELLE

Avez vous mangé quelque chose depuis le retour de vostre mary?

VICTOIRE

Non Monsieur. Mon angoisse n'est venuë d'autre chose que de la douleur que je sen de vous avoir offensé, mais si la raison, à^{bb} nous concedée par speciale grace de Dieu, avoit puissance aucune¹⁰²², & si la memoire des bienfaits^{cc} receuz avoit telle autorité sur moy qu'elle^{dd} est coustumiere avoir sur les personnes courtoises^{ee} & gratieuses¹⁰²³, soyez assureé que je vous seray tousjours eternellement servante fidelle, & de celle¹⁰²⁴ mienne¹⁰²⁵ faulte payeray telle amende que serez contraint confesser¹⁰²⁶ que je vous aime.

FIDELLE

Je ne demande autre chose de vous que vostre amour.

VICTOIRE

Iceluy tout ainsi comme la de- [f. 127r^o] votion de mon ame est pour durer eternellement, ainsi durera ceste chetive vie.

FIDELLE

¹⁰²¹ Adaptation de l'italien *ch'egli è più giusto*.

¹⁰²² Voir note f. 65r^o.

¹⁰²³ *Tra persone cortesi*, dans le *Fedele*.

¹⁰²⁴ Voir note f. 9v^o.

¹⁰²⁵ Voir note f. 6r^o.

¹⁰²⁶ Voir note f. 53v^o.

Je vous remercie, allez & prenez courage, car tout à ceste heure¹⁰²⁷ je vas trouver vostre mary & feray en sorte qu'il vous sera pardonné.¹⁰²⁸

VICTOIRE

Allez avec Dieu.

ACTE V.

SCENE III.

Victoire. Beatrice.

VICTOIRE

Beatrice, vien^a ça bas.

BEATRICE

Avez vous envoyé Blaisine en quelque lieu¹⁰²⁹?

VICTOIRE

Non¹⁰³⁰.

BEATRICE

Elle est hors de la maison & son coffre vuyde, je pense qu'elle s'en est fuyé.

VICTOIRE

A sa volonté. Tu sçais que j'ay envoyé appeller le Seigneur Fidelle, pour veoir si par parolles je le pouvoy esmouvoir à si grande compas- [f. 127v^o] sion qu'il me sauvast la vie, ayant neantmoins en ma pensée une ferme deliberation de le hayr eternellement? la^b fortune a^c voulu qu'avec fausses demonstrations je n'ay seulement obtenu ce que je desirois, mais faignant d'estre morte, j'ay provoqué le miserable^d amant à vouloir aussi mourir, &^e moy vaincuë de la pitié qu'il me fit se voulant tuer, j'ay r'allumé en moy le feu qui estoit esteint, & converty la hayne en amour, de façon que je ne desire maintenant moins sa vie que la mienne propre.

BEATRICE

Cela importe beaucoup¹⁰³¹, ne vous a-il^f pas promis de vous faire pardonner par vostre mary?

VICTOIRE

Il me l'a promis & le fera quoy qu'il en soit, car c'est un gentil'homme d'honneur & riche d'amis¹⁰³².

BEATRICE

J'en suis ayse de tout mon cœur, voyez combien importe avoir affaire avec des personnes de jugement. Je vous dy madame qui¹⁰³³ vaut mieux faire plaisir d'un pied à un honneste [f. 128r^o] homme, que d'un doigt à un sot & badin¹⁰³⁴.

¹⁰²⁷ Voir note f. 38v^o.

¹⁰²⁸ *Rimanete in pace*, ajoute le Fedele du texte italien.

¹⁰²⁹ Adaptation de l'italien *Havete mandato Attilia per alcun servitio* ?

¹⁰³⁰ La Vittoria de Pasqualigo répond : *Non io*.

¹⁰³¹ Dans le *Fedele*, Beatrice dit au contraire : *Cio importa poco, v'ha egli promesso di farvi perdonar a vostro marito* ?

¹⁰³² *Perche è gentiluomo leale & ricco di partiti*, déclare Vittoria dans le texte italien.

VICTOIRE

Il est vray, va t'en maintenant trouver Brisemur, & luy dy de ma part que s'il desire mon amitié, il ne face rien de ce qu'il sçait¹⁰³⁵.

BEATRICE

J'y vas en diligence¹⁰³⁶.

ACTE V.

SCENE III.

Les Sergens. M^a. Josse.

LES SERGENS

Tu n'as occasion de te plaindre sinon de toy mesme, il ne failloit rien confesser, car jaçoit que monsieur le prevost^b t'ayt menassé de te faire bailler la question¹⁰³⁷, il ne l'eust pas fait pourtant, par ce que les indices ne sont d'aucune importance.

M. JOSSE

*Timor fuit in causa*¹⁰³⁸, car si j'ay confessé^c que ce a^d esté moy, je n'ay pas dict vray.

LES SERGENS

Sus¹⁰³⁹ allons, marche^e.

[f. 128v^o] M. JOSSE

Quo quorsum, & quousque me menez vous^{1040?}

LES SERGENS

En prison pource que demain tu dois estre fouetté és environs de la maison où^f tu as commis le larcin.

M. JOSSE

Je seray donc *virgis^g cesus, ceso loris*^{1041?}

LES SERGENS

Ouy ouy, de bonne heure, de bonne heure.

M. JOSSE

J'ay dict *ceso loris*, c'est^h à dire si avec des verges¹⁰⁴² on fouette les innocens?

¹⁰³³ Voir *Prologue du Fidelle*, note f. 2r^o.

¹⁰³⁴ Adaptation et francisation de l'italien *è meglio far piacere ad un galant'huomo d'un palmo, ch'ad un sciocco d'un dito*, qui garde l'idée de mesure. « Le mot *pied* subsiste pour signifier une mesure de douze pouces », rappelle La Curne (*Dictionnaire*).

¹⁰³⁵ Dans le *Fedele*, Vittoria ajoute : *và tosto, e non ritornar à casa, se non hai fatto il servitio*.

¹⁰³⁶ Larivey simplifie l'italien *Io vado, & tosto, & volentieri farò quanto m'havete ordinato*.

¹⁰³⁷ « Bailler la question » (soit « donner la question ») est une périphrase signifiant « torturer ».

¹⁰³⁸ « Ce fut par peur ».

¹⁰³⁹ Voir note f. 54v^o.

¹⁰⁴⁰ « Où, à quelle fin et jusqu'ou » *Quo quorsum, & quousque dove mi menate ?*, lit-on dans le *Fedele*.

¹⁰⁴¹ « Battu de verges, battu à coups d'étrivières ». Les locutions *caedere aliquem virgis* et *caedere aliquem loris* sont attestées chez les auteurs classiques tels Cicéron et Plaute. Le *Calepin* donne pour ces deux substantifs d'intéressantes définitions (« *lorum etiam pro corrigia accipitur, qua homines verberantur* » ; « *virga* » « *dicitur vimen, bacillum tenue, vel aliud quidvis, quo ad ligandum, verberandumve utimur* ») qui justifient l'emploi qu'en fait le pédant, observe Caiazza (*Introduzione*, p. 440).

LES SERGENS

Vien, chemine, à quoy t'arrestes tu?

M. JOSSE

Au moins avant que je sorte *de hoc mundo*¹⁰⁴³ laissez moy dire deux mots.

LES SERGENS

Je veux user envers toy de ceste courtoisie mais depesches toy.

M. JOSSE

Aussi feray je, pource que *brevis oratio penetrat*¹⁰⁴⁴. *O fortuna potens quàm variabilis, evertis tu bonos, erigis improbos*¹⁰⁴⁵! Moy, maistreⁱ Josse, restaurateurⁱ de la romaine romulea^k langue, correcteur du cornucopie¹⁰⁴⁶, ampliateur du Calepin¹⁰⁴⁷, qui ay tenu les escolles [f. 129r^o] au doctrinal¹⁰⁴⁸, qui ay enseigné¹⁰⁴⁹ tant d'adolescens de bonne indole¹⁰⁵⁰, qui ay enrichy par mes nocturnes lucubrations les deux meilleures langues assavoir¹⁰⁵¹ la grecque^l & la latine, qui par droict d'honneur ay sceance parmy les plus grands personnages¹⁰⁵², seray^m comme un faussaire & frauduleux, comme un mal'heureux larron infamement foüetté par les rues, par les places, par les carrefours¹⁰⁵³? Ne t'estoit-ce pas assez, *iniqua Dea*, faireⁿ en sorte que je fusse mis *in rigidi latebrosum carceris antrum*, lieu & garde desdié aux hommes, où^o toutesfois l'obscurité m'empeschera¹⁰⁵⁴ les fenestres de mon esprit, mes yeux *scilicet*¹⁰⁵⁵, & davantage me veut faire foüetter comme un homme

¹⁰⁴² Le texte italien ajoute un synonyme : *Io dissi ceso loris, cioè coi flagelli con gli staffili si frustano gl'innocenti ?*

¹⁰⁴³ « De ce monde » [soit : « que je quitte cette vie »]. Voir note f. 119v^o.

¹⁰⁴⁴ « Un discours bref perce [*les cieux*] ». Le proverbe latin *brevis oratio penetrat caelos* figure chez Rabelais (Pantagruel, I, chap. XLI, p. 263) et fait écho à la Vulgate (*Veteris Testamenti, Ecclesiastici, XXXV, 18*) : *Oratio humiliantis se nubes penetrabit* [la prière de celui qui s'humilie percera les nues]. *Brevis oratio* sont les paroles prononcées par le pédant Lucian dans *Le Laquais* (IV, 5). Voir vol. I, p. 191.

¹⁰⁴⁵ Cette sentence reprend les vers 1 et 3 de la quatrième épigramme *De Fortuna* de Caelius Firmianus Symphosius (*O Fortuna potens, ac nimium levis, / Tantum juris atrox quæ tibi vindicas, / Evertisque bonos, erigis improbos*). Voir *Poetæ latini minores*, p. 441. D'après G. C. Moore Smith, le vers *O Fortuna potens quam variabilis* figure quant à lui sous cette forme dans l'édition que donne Plantin de l'œuvre de Virgile (*Publ. Virgilii Maronis opera...*, éd. par T. Pulmanni, Anvers, Plantin, 1564) et dans les *Illustrium poetarum flores* d'O. Mirandula (Lugduni, 1566). Voir A. Fraunce, *Victoria*, note 2403, p. 123.

¹⁰⁴⁶ Le « cornucopie », ou corne d'abondance (voir les exemples cités dans le *Dictionnaire* de Huguët, tirés de Rabelais, de Belon et de Thevet), désigne, au sens figuré, le célèbre dictionnaire de Niccolò Perotto, *Cornucopiæ [...] opus commentariorum linguæ latinæ*. Voir *Le Laquais*, vol. I, note 1, p. 128.

¹⁰⁴⁷ Voir note f. 107v^o.

¹⁰⁴⁸ Huguët donne pour le substantif « doctrinal » le sens d'« enseignement » (*Dictionnaire*). C'est aussi le « titre donné à divers ouvrages moraux et satiriques fort goûtés aux quinzième et seizième siècles : le *Doctrinal* de Sapience, le *Doctrinal* des bons serviteurs, des femmes, des filles, des femmes mariées, le *Doctrinal* du temps, le *Doctrinal* saulvaige », précise Godefroy (*Dictionnaire*).

¹⁰⁴⁹ Le verbe « enseigner » est transitif (Huguët, *Dictionnaire*).

¹⁰⁵⁰ Cette proposition apparaît plus tard dans le texte de Pasqualigo.

¹⁰⁵¹ Traduction que donne Larivey pour l'adverbe latin *scilicet* du texte italien.

¹⁰⁵² *Huomini primarii*, dans le texte du *Fedele*. Là encore, dans cette scène, Larivey renonce à reproduire tous les termes latins qui parsèment le discours du pédant italien et que nous ne signalerons pas systématiquement.

¹⁰⁵³ *Sarò come contractatore fraudulento, come doloroso ladrone per i vici, per i paghi, per i compiti per le contrade delle Città infamente frustrato*, lit-on dans le texte italien.

¹⁰⁵⁴ « S'empescher de » signifie « être embarrassé par, gêné par », souligne Huguët (*Dictionnaire*).

¹⁰⁵⁵ « Déesse inique [...] dans l'antré caché d'une prison rigide [...] évidemment ». À l'entrée *carcer* de son *Epithetorum* (1588), Johannes Ravisius Textor attribue cette citation à Ludovicus Bigus (Pistorius) : *Mitteris in rigidi latebrosum carceris antrum*.

nuisible? Que^p n'ay je un poignard, car volontiers je le planteroy en ce mien¹⁰⁵⁶ miserable & mal'heureux estomac receptacle de trop funestes pensées, parce que le mourir¹⁰⁵⁷ me seroit plus honorable qu'une vie honteuse¹⁰⁵⁸, ainsi que le dit encores Virgile¹⁰⁵⁹: *letumque^q volunt* [f. 129v^o] *pro laude patisci*¹⁰⁶⁰.

LES SERGENS

Finy si tu veux, & allons!^r

M. JOSSE

*Miseremini mei, miseremini saltem vos amici mei*¹⁰⁶¹, tout bellement¹⁰⁶² je vous prie *propter Deum atque hominum fidem*¹⁰⁶³.

ACTE V.

SCENE V.

Fidelle. M. Josse. Les Sergens. Beatrice.

Victoire. Blaisine.

FIDELLE

Je me resouls, puis^a que je ne l'ay peu trouver, d'attendre^b qu'il retourne en la maison.

M. JOSSE

Ha Seigneur Fidelle, vengez moy, delivrez moy *ab hominibus iniquis*¹⁰⁶⁴.

FIDELLE

Que diable faictes vous en cest habit? que^c veullent faire ceux cy de vous?

M. JOSSE

Caton dict: *interpone^d tuis interdum gaudia curis, ut possis animo quemcumque^e1065 sufferre laborem*¹⁰⁶⁶. Partant en ce temps de caresme prenant¹⁰⁶⁷, jours^f de recreation, j'alloy^g paisiblement desguisé [f. 130r^o] ainsi que voyez, & ceux icy m'ont retenu & lié, &

¹⁰⁵⁶ Voir note f. 6r^o.

¹⁰⁵⁷ Voir note f. 19r^o.

¹⁰⁵⁸ Cette adaptation de l'italien *che meglio sarebbe il morir honorato, che una vita in gloria*, qui passe par l'inversion *vita in gloria* « vie honteuse », est l'écho inversé des paroles de Narcisse en III, 5. Voir note f. 72r^o.

¹⁰⁵⁹ Désigné par son surnom *Marone* dans la pièce du *Fedele* (pour Publio Virgilio Marone).

¹⁰⁶⁰ « Ils veulent que je paie l'honneur de ma mort ». Le pédant adapte à la circonstance ces deux vers de l'*Énéide* de Virgile : *letumque sinas pro laude pacisci* (12, v. 49) et *Vitamque volunt pro laude pacisci* (5, v. 230).

¹⁰⁶¹ « Ayez pitié de moi, ayez pitié, ô vous mes amis ». Citation tirée de la Vulgate (*Veteris Testamenti*, Job, XIX, 21) : *Miseremini mei, miseremini mei, saltem vos amici mei, quia manus Domini tetigit me*. Tout au long de cette scène, Josse se veut la contre-figure grotesque du juste souffrant qui renvoie au cycle de la Passion du Christ dans les évangiles du *Nouveau Testament*.

¹⁰⁶² Huguet (*Dictionnaire*) donne pour « bellement, tout bellement » le sens de « doucement, tout doucement, sans brusquerie, sans bruit, avec précaution », et rappelle qu'il apparaît également dans les *Jaloux* (IV, 2).

¹⁰⁶³ « Par crainte de dieu et de la foi des hommes ». Cette citation se retrouve dans l'*Andrienne* de Térence (I, 6, v. 246), sous la forme : *Pro deum atque hominum fidem !*

¹⁰⁶⁴ « Des hommes injustes ».

¹⁰⁶⁵ Larivey reproduit l'erreur *quemcumque* (pour *quemvis*) commune à toutes les éditions du texte du *Fedele* (voir variante).

¹⁰⁶⁶ « Mêlé parfois esbat en ton labeur, pour travailler après de meilleur cœur ». Le pédant tire cette citation des *Disticha Catonis* (III, V).

¹⁰⁶⁷ « On appelle ainsi, familièrement, Les trois jours gras qui précèdent immédiatement le mercredi des Cendres ». Carême-prenant « se dit plus particulièrement du mardi gras » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 6^e éd.).

me veullent faire *virgis verberare* comme un larron¹⁰⁶⁸, vous sçavez toutesfois que je suis *integer vitæ scelerisque purus*¹⁰⁶⁹.

BEATRICE^h

Madame¹⁰⁷⁰ le larron est prins avec Blaisine.

FIDELLE

Qu'est-ce qu'a desrobé cestui-cy?

LES SERGENS

Une chemise.

VICTOIRE

Ha meschans! vousⁱ estes en fin attrapez.

FIDELLE^j

Cestuy est homme de bien, je ne veux pas souffrir qu'on luy fasse tort.

M. JOSSE

Seigneur Fidelle¹⁰⁷¹ aydez moy car vous le pouvez faire, n'endurez que celui qui vous a esté precepteur & qui vous a imbu és bonnes lettres soit affligé de ceste contumelie¹⁰⁷², & apres je vous feray un beau panegirique.

VICTOIRE^k

Seigneur Fidelle cestui-cy m'a^l desrobé une chemise mais puis qu'il est vostre amy, je n'en veux sçavoir autre chose.

FIDELLE

Il ne vous a^m rien desrobé, mais si voulez sçavoir comme l'affaire de la chemise s'est passée, je le vous diray. [f. 130v^o] Mais vous autres dites moy un peu, pour quelle raison avez vous retenu ceste cy?

LES SERGENS

Nous l'avons trouvée ce paquet¹⁰⁷³ sous son bras, & jugeant qu'elle l'avoit desrobbé nous l'avons menée à monsieur le prevost¹⁰⁷⁴, &ⁿ pource qu'elle s'est excusée gentiment, ledict seigneur nous a^o commandé l'accompagner¹⁰⁷⁵ en la maison où^p elle demeure, & que si sa maistresse se clame satisfaicte d'elle, que¹⁰⁷⁶ la laissions en liberté, sinon que la menions en prison.

FIDELLE

Madame Victoire, avant que faciez autre responce escoutez moy. Narcisse mon serviteur, estant^q amoureux de vostre Blaisine, ne pouvant par prieres la faire condescendre à ses

¹⁰⁶⁸ Adaptation de l'italien *però in questo tempo carnis priviale io andava pacifice personato, ò travestito, et costoro m'hanno ritenuto, & legato, & voglionmi fare virgis verberare, come fure, & ladrone*. La locution *virgis verberare* [fouetter avec des verges] est une allusion à la flagellation de Jésus. Josse l'emploie déjà en V, 4. Voir note f. 128v^o.

¹⁰⁶⁹ « Intègre de vie et pur de tout crime ». Premier vers de l'Ode XXII d'Horace.

¹⁰⁷⁰ Dans le *Fedele*, Beatrice nomme sa maîtresse (*Sig. Victoria*).

¹⁰⁷¹ *Signor Fedele valoroso*, lit-on dans le texte italien.

¹⁰⁷² « Outrage, injure » (La Curne, *Dictionnaire*). Par cette allusion, Josse, juste souffrant, renvoie au Christ aux outrages de l'iconographie chrétienne.

¹⁰⁷³ Il s'agit toujours de *panni* dans le texte italien.

¹⁰⁷⁴ Traduction pour *al Signor di notte* du *Fedele*.

¹⁰⁷⁵ Voir *Prologue* du *Fidelle*, note f. 4r^o.

¹⁰⁷⁶ Voir note f. 9r^o.

volontez ainsi qu'il desiroit, procura que la tromperie fist ce que ne pouvoit amour, & partant vestit cet habit & luy alla demander l'aumosne. Elle luy ouvre en bonne intention, & luy entre avec meilleure volonté, comme ils s'accorderent je n'en sçay rien. Tant y a que estant surprins par [f. 131r^o] le despensier, pour^f se sauver Blaisine desrobba.

VICTOIRE

Ha traistresse est ce ainsi? as tu bien la hardiesse de faire entrer un homme en ma maison pour me deshonorer? ribaude que tu es, je te veux faire mettre au carquan^s.

BLAISINE

Madame je l'ay faict pour bien. Il^t me vint demander l'aumosne, moy qui suis toute pitoyable croyant que ce fust un pauvre je la luy portay, mais soudain il entra en la maison & ferma la porte, puis se mit al'entour de moy. Je vouloy crier, mais il commença à dire: si^u tu cries je te feray honte devant tout le monde. A ceste^v cause moy qui tient cher mon honneur, affin qu'il ne me fist honte je m'accorday à sa volonté.

VICTOIRE

O belle excuse, eshontée!^{w1077}

BLAISINE

Il juroit qu'il m'aymoit, & me disoit: veu^x tu faire mourir ton fidelle serviteur^y? je mourray si tu ne m'aydes, & tu seras damnée, pource que tu me feras perdre l'ame, ô perfide que tu es!^z A ceste cause moy qui [f. 131v^o] ne demande qu'aller en Paradis, ne le voulu refuser. Mais je l'ay faict mal volontiers par la croix que voila¹⁰⁷⁸.

VICTOIRE

Certes tu t'es portée fort bien, & tu t'en apercevras si tost que mon mary sera revenu en la maison.

BLAISINE

Il m'a donné la foy¹⁰⁷⁹.

VICTOIRE

T'a il promis t'espouser?

BLAISINE

Ouy Madame, & considerez que c'est mon mary. Car quand je vy Maistre Josse à la porte, pensant que ce fust Narcisse, je prins mes hardes¹⁰⁸⁰ pour m'en aller avec luy.

FIDELLE

Ce n'est pas si grand mal qu'il sembloit, entrez en la maison car on vous r'apportera la chemise, & si on fera¹⁰⁸¹ chose qui vous sera de contentement, ce que je desire sur tout, mais faictes delivrer ceste-cy.

VICTOIRE

Laissez la.

¹⁰⁷⁷ Traduction de l'italien *O bella scusa di sfacciata*.

¹⁰⁷⁸ Voir note f. 62r^o.

¹⁰⁷⁹ Traduction littérale de l'italien *Egli m'hà dato la fede*. L'un des sens attestés de « foy » est « serment, parole qu'on donne de faire quelque chose, et qu'on promet d'executer », rappelle Furetière (*Dictionnaire*). Voir note f. 59v^o.

¹⁰⁸⁰ Voir note f. 119r^o.

¹⁰⁸¹ L'adverbe « si » ayant le sens de « ainsi » (Godefroy, *Dictionnaire*), comprendre « et ainsi on fera ».

LES SERGENS

Allez à la bonne heure.

VICTOIRE

Et de mes services¹⁰⁸²?

FIDELLE

Ne vous en souciez pas nous obtiendrons nos intentions¹⁰⁸³.

[f. 132r^o] VICTOIRE

Je vous baise les mains. Beatrice as tu esté parler à¹⁰⁸⁴ l'amy?^{aa}

BEATRICE

J'ay entendu pour chose certaine qu'il a esté assailly de ses ennemis & tué.

FIDELLE

Messieurs les officiers, je croy que jusques à present estes bien asseurez de l'innocence de cestui-cy, partant advisez de le laisser.

LES SERGENS

Nous ne pouvons, de sa bouche il a confessé le larcin, & monsieur le prevost^{bb} nous a enjoint le mener¹⁰⁸⁵ en prison.

M. JOSSE

La crainte du tourment m'a fait dire ce qui n'est pas car *tormentum dicitur quasi torquens mentem*¹⁰⁸⁶.

FIDELLE

Maistre Josse vous devez sçavoir que j'ay pardonné à Victoire, & que j'espere faire en sorte que son mary luy pardonnera encores, parquoy ne vous esmerveillez si je procure pour vous, pource qu'estant à present delivré de ceste fureur qui ne m'a laissé cognoistre vos conseils pour bons comme ils estoient en effet, j'auroy^{cc} grand tort si je vous manquoy [f. 132v^o] de secours. Vous^{dd} gens de bien retournez ensemble avec cestuy cy à monsieur le prevost^{ee}, & luy dites de ma part comme la chose s'est passée, que^{ff} j'iray parler à¹⁰⁸⁷ luy, & que je seray bien aise qu'il le mist en liberté comme le veut la justice^{gg} & la raison.

LES SERGENS

Nous le ferons ainsi, allons.

M. JOSSE

Seigneur Fidelle, je vous remercie¹⁰⁸⁸.

ACTE V.

¹⁰⁸² *Del mio servitio ?* interroge Vittoria dans le *Fedele*.

¹⁰⁸³ *State di buona voglia che otteniremo quanto desideriamo*, lit-on dans le texte italien.

¹⁰⁸⁴ Voir note f. 13r^o.

¹⁰⁸⁵ Voir *Prologue* du *Fidelle*, note f. 4r^o.

¹⁰⁸⁶ « On nomme instrument de torture ce qui tord en quelque sorte l'esprit ». Cette formule figure dans les *Derivationes* d'Uguccione da Pisa (II, 4, p. 1233) ainsi que, sous une forme plus concise, dans le *Calepin* (*dicitur autem tormentum a torquendo*), remarque Caiazza (*Introduzione*, p. 444). P. Grillandi la reprendra dans le chapitre « De questionibus et tortura » de son *Tractatus de hereticis* (*Tortura sive tormentum dicitur quasi torquens mentem quia per cruciatum corporis mens quoque torquetur*, livre 4, I, 3).

¹⁰⁸⁷ Voir note f. 13r^o.

¹⁰⁸⁸ *Signor Fedele io vi ringratio infinitamente*, déclare Onofrio dans le *Fedele*.

SCENE VI.

Narcisse avec deux compagnons^a. Brisemur aux filets¹⁰⁸⁹.

Fidelle. Les^b Sergens.

NARCISSE

Ho, tire, tire!^c

LES COMPAGNONS

Ho, ho, ho, ho.

NARCISSE

O la belle chasse^{d1090}.

LES COMPAGNONS

Ho^e, ho, ho, ho.

BRISEMUR

A l'ayde, à l'ayde, ils me veulent tuer!^f

LES SERGENS

Prenez les, prenez les!^g

[f. 133r^o] NARCISSE

Ha canaille, au diable¹⁰⁹¹! ha^h maraux cornuz! vousⁱ payerez ores la gabelle.

FIDELLE

Tirez [vous] à^{j1092} quartier.

LES SERGENS

Emmeine ce prisonnier, mets bas ces armes, de^k par le roy¹¹⁰⁹³.

NARCISSE

Va au gibet.

FIDELLE

Arrestez vous.

NARCISSE

Laissez nous tirer quatre autres coups.

FIDELLE

Arrestez coy vous dis-je^m.

LES SERGENS

Laissez nous faire nostre office, est-ce ainsi qu'on force la justice?ⁿ¹⁰⁹⁴

FIDELLE

Pourquoy offensez vous les miens?¹⁰⁹⁵

¹⁰⁸⁹ *Nella rete*, lit-on dans le *Fedele*. L'indication suppose un comique de geste.

¹⁰⁹⁰ Le Narciso du *Fedele* ajoute *Spingi*.

¹⁰⁹¹ Adaptation de l'italien *Ah canaglia del diavolo*.

¹⁰⁹² La comparaison avec l'italien (*tiratevi in disparte*) a permis de rétablir le sens de cette réplique (voir variante).

¹⁰⁹³ *Pon giù quell'arme da parte de' nostri Signori*, ordonnent les sergents dans le texte du *Fedele*. Ce changement traduit encore la volonté de notre auteur de procéder à une naturalisation typique de sa production théâtrale (voir introduction au *Fidelle*, § « Naturalisation du *Fedele* »).

¹⁰⁹⁴ Adaptation de l'italien *à questo modo, si assalgono le guardie ?*

¹⁰⁹⁵ Adaptation de l'italien *Perche sete alle mani con questi miei ?*

LES SERGENS

Pour delivrer cestui-cy.

FIDELLE

Si ne voulez autre chose allez vous en à Dieu, je le feray bien delivrer, pource que ce n'est qu'une niche que nous luy avons faicte.

LES SERGENS

Pardonnez nous monsieur, nous pensions qu'ils le voulussent tuer.

FIDELLE

Vous estes trompez, desveloppez le, & le laissez aller faire ses affaires.

LES SERGENS

Tout à^o ceste heure¹⁰⁹⁶.

FIDELLE

Homme de bien, faictes^p que cest^q exemple vous corrige pour l'advenir, je vous pardonne, & ne vous [f. 133v^o] veux dire autre chose, vous m'entendez bien.

BRISEMUR

Monsieur, Dieu^r sçait ma volonté¹⁰⁹⁷, & quel j'ay tousjours esté envers vous, je me plains seulement que j'ay esté trahy, car mille^s hommes ne seroient bastans pour me faire quitter un pied de terre¹⁰⁹⁸, & ceux là redoutant ma valeur m'ont tendu des filets affin que je me prins^t moy-mesme comme j'ay fait.

NARCISSE

Mon maistre, il^u est fort brave, il a^v bon œil, bonnes jambes, & est fort leger à la course.

BRISEMUR

Je ne m'en suis fuy de crainte, mais pource que voyant vous autres les armes nues au poing, & vous oyant crier: tue, tue^w, m'imaginant qu'alliez faire quelque signalée entreprinse je me mis à courir pour mettre fin à l'estrif avant que fussiez arrivez, & ainsi vous delivrer de peine & moy r'emporter l'honneur.

FIDELLE

C'est assez dit, on cognoist fort bien vostre valeur. Allez à Dieu.

BRISEMUR

Je vous suis serviteur, je baise les [f. 134r^o] mains de vostre Seigneurie. Le chancre vienne à toutes les femmes, en fin je l'ay eschappé belle.

ACTE V.

SCENE VII.

Virginie. Sainte. Babilie. Meduse. Fortuné.

Octavian. Fidelle. Sergens.

VIRGINIE, *en^a la maison.*

¹⁰⁹⁶ Voir note f. 38v^o.

¹⁰⁹⁷ Traduction de l'italien *Sig. Iddio sà l'animo mio.*

¹⁰⁹⁸ Larivey francise à nouveau en traduisant par « pied » le substantif italien *palmo* de ce passage : *perche mill'huomini non sariano stati buoni di tormi un palmo di terra.* Voir également pour « pied » la note f. 128r^o.

Helas miserable que je suis, à l'aide, à l'aide au secours! Sainte^b m'amie aidez moy.

LES SERGENS

Quel bruit est ce là?¹⁰⁹⁹ Arrêtez.

SAINCTE, en^c la maison.

Ha traistre, ouvre la porte.

VIRGINIE, en la maison.^{d1100}

Helas moy chetive & miserable¹¹⁰¹! que me reste-il plus de bon?^e

Meduse & Fortuné s'enfuyent de la maison. Octavian nud en chemise court apres avec l'espée au poing, & apres luy sortent Sainte portant une lumiere en main, & Babilie avec la pelle du feu¹¹⁰² criants.

[f. 134v^o] OCTAVIAN^f

Prenez, prenez les traistres!^g

LES SERGENS¹¹⁰³

Prenez, tenez, arrêtez!¹¹⁰⁴ Qu'y a-il^h de nouveau monsieur? qu'est-ce que ceux là vous ont desrobé?

OCTAVIANⁱ

Je ne sçay, car j'estoy au lict. Virginie^j que t'est il advenu?

VIRGINIE

Que me pourroit il advenir pis, chetive que je suis!¹¹⁰⁵

OCTAVIAN^k

Qu'y a-il^l? parle clairement.

VIRGINIE

Ce traistre par le moyen de ceste meschante est entré en la maison, a^m monté en ma chambre & àⁿ vive force m'a.

OCTAVIAN^o

Ha traistre! je^p te tueray.

FIDELLE

Arrêtez vous Seigneur Octavian.

OCTAVIAN^q

Ho! meschante femme, est ce cy la foy que j'avoy en toy?^r

MEDUSE

¹⁰⁹⁹ Traduction de l'italien *Che voci sono queste*. Caiazza précise toutefois que les sergents s'interrogent bien sur le contenu (*parole*) et non sur la raison de ce bruit (voir *Introduzione*, p. 446).

¹¹⁰⁰ À l'instar des éditions italiennes postérieures à 1576, l'édition de Chevillot intègre cette didascalie au texte et la relègue à la fin de la réplique de Virginie. Il pourrait s'agir d'une didascalie mal lue, du fait de l'agencement typographique du texte italien de 1576 (*Virg. / in casa.*) qui prête à confusion. L'édition *princeps* italienne et la logique du texte ont aidé à rétablir le sens de ce passage.

¹¹⁰¹ *Ohime misera*, lit-on simplement dans le *Fedele*.

¹¹⁰² Adaptation du terme *spiedo* qui appartient à une réalité italienne : arme de guerre ou de chasse au gros gibier également employée comme broche pour cuire la viande.

¹¹⁰³ Larivey supprime la réplique de Fedele qui, dans le texte italien, précède : *Voglio tirarmi in disparte*.

¹¹⁰⁴ Le texte italien dit simplement *Piglia stà forte*.

¹¹⁰⁵ Adaptation de *Quel peggio che mi poteva avvenire meschina me ?* du *Fedele*.

Seigneur Octavian, qui faict quelque chose à bonne fin ne merite blasme, ce gentilhomme^s m'avoit dict que vostre fille luy avoit promis le prendre à mary, consommer le mariage, & puis vous le faire sçavoir. À^t ceste occasion, meuë^h de charité, croyant que tous deux fussent d'accord, je l'ay conduit en la maison.

[f. 135r^o] VIRGINIE

Je ne sçay aucune chose de tout cela, je^v ne l'ay jamais veu.

FORTUNE

Tu en as menty par la gorge¹¹⁰⁶, je ne luy ay point promis autrement.

FIDELLE

Seigneur Fortuné est ce vous?^w

OCTAVIAN^x

Ha, Seigneur Fortuné, traiter d'une telle façon ceux desquels avez receu tant de benefices! menez-le^y en prison, je veux qu'il soit puny.

FIDELLE

Je te pourray maintenant rendre la pareille de la faveur que m'as faicte.

FORTUNE

Demeurez, car nous estions d'accord.

FIDELLE

De grace un peu de patience. Seigneur Octavian, aux^z choses qui sont passées on ne peut trouver aucun remede, parquoy faut pourvoir à ce qui doit advenir. Si vous faictes chastier le Seigneur Fortuné, & peut estre luy oster la vie, qu'aurez^{aa} vous faict? pour tout cela vostre fille ne sera telle qu'elle estoit auparavant. Tirez^{bb} vous un peu plus deça, le party du seigneur Fortuné est sortable à vostre condition, & peut estre d'a- [f. 135v^o] vantage.

OCTAVIAN^{cc}

Il est vray.

FIDELLE

Partant regardez de faire qu'il se contente de la prendre à femme, & remerciez Dieu qu'il est tombé en ceste faute, parce qu'à ceste occasion vous viendrez à la marier mieux que n'eussiez fait en un autre temps.

OCTAVIAN

Je trouve vostre opinion fort bonne, pourveu qu'il la vueille.

FIDELLE

Laissez faire à moy. Seigneur Fortuné, puis^{dd} qu'avez fait la folie, il vous faut resoudre jouyr¹¹⁰⁷ encores des fruits qui naissent d'icelle, vous avez deshonoré ceste pauvre fille & à ceste occasion estes retenu¹¹⁰⁸. Si^{ee} allez en prison, il est tout clair & evident que la justice vous donnera un tres-severe chastiment, & pour l'honneur d'elle vous contraindra l'espouser¹¹⁰⁹, & peut estre pour donner exemple à autrui vous otera la vie, de façon que

¹¹⁰⁶ Voir note f. 73r^o.

¹¹⁰⁷ Voir *Prologue* du *Fidelle*, note f. 4r^o.

¹¹⁰⁸ « Obligé, forcé » (Godefroy, *Dictionnaire*).

¹¹⁰⁹ Voir *Prologue* du *Fidelle*, note f. 4r^o. Dans *Les Neapolitaines* de Fr. d'Amboise, Augustin a recours au même type d'argument lorsqu'il explique à Angélique que la crainte de la justice décidera Camille à épouser

je vous conseille la prendre¹¹¹⁰ dès^{ff} maintenant pour vostre femme, & ainsi vostre vie & l'honneur d'elle seront conservez en un mesme temps.

[f. 136r°] FORTUNE

Puis qu'il n'y a^{gg} autre remede j'en suis contant, mais je doubte qu'elle ne le vueille consentir.

FIDELLE

N'ayez point de doubte. Dame Virginie, puis^{hh} que vostre fortune aⁱⁱ voulu qu'ayez esté reduite à ce point auquel ne pensastes jamais & que les esperances qui vous avoient nourrie jusques icy demeurent par cest^{jj} accident entierement esteintes, je^{kk} vous prie tant pour la consolation de vostre pere, que pour la vie d'un gentilhomme^{ll} qui vous ayme, &^{mmm} encores pour le bien & honneur de vous mesmes¹¹¹¹, que soyez contante d'accepter pour vostre mary le Seigneur Fortuné, & vous assurer qu'àⁿⁿ ceste occasion je vous en demeureray tant obligé, que toute chose impossible me sera fort aysée pour vous complaire.

VIRGINIE

Je m'y efforceray tousjours, quand je ne seray astrainte à ce par aucune autre raison, je^{oo} sçay que je feray chose qui vous sera agreable, estant de cela priée [f. 136v°] de vous pour qui j'iroy jusques au feu, & puis que ma mauvaise fortune le veut ainsi, me^{pp} voicy disposée à faire ce que me commandez, & de mourir encores pour vous.

FIDELLE

Je vous remercie. Or¹¹¹² embrassez vous, je prie Dieu qu'il vous conserve longuement en continuelle felicité.^{qq1113}

FORTUNE

Madame, je vous accepte pour ma femme & vous jure de vous aymer autant qu'il convient à une tres-chere sœur, vous priant ne vouloir preposer l'amour que jusques icy avez porté au Seigneur Fidelle, à vostre devoir, & à mon honneur.

VIRGINIE

Tenez pour certain, que tout ainsi qu'en un si long temps j'ay peu retirer ma memoire de luy¹¹¹⁴ qui m'a quasi du tout euë à mespris, qu'ainsi je vous aymeray constamment puis que je suis tant aymée & tenue chere de vous.

OCTAVIAN^{tt}

Ho, mes^{ss} enfans remerciez Dieu que les affaires ont heureusement reussy, entrons en la maison car il [f. 137r°] vient sur le tard, & faict froid. Seigneur^{tt} Fidelle nous vous remercions.

FORTUNE

Virginie qu'il vient de violer : « On en a veu pour moindres crimes estre executez à mort par arrest de Parlement ; et par ainsi, il sera par adventure bien aise de satisfaire à la faute, et, pour se mettre en seureté, se delivrer du danger de ceste poursuite extraordinaire » (IV, 2).

¹¹¹⁰ Voir *Prologue* du *Fidelle*, note f. 4r°.

¹¹¹¹ Voir note f. 51v°.

¹¹¹² Il s'agit de l'adverbe « or » signifiant « maintenant » (Godefroy, *Dictionnaire*).

¹¹¹³ Voir note f. 17v°.

¹¹¹⁴ Comprendre « j'ai pu l'oublier ». Adaptation de l'italien *si come ho potuto in cosi lungo tempo scordarmi di lui*.

Dame Meduse puis qu'avez esté cause de nostre allegresse, venez affin de vous resjouyr un petit, pource que dés ceste nuict en avant vous n'aurez plus à venir en ma maison. Seigneur^{uu} Fidelle, adieu^{vv}.

FIDELLE

A Dieu seigneur Fortuné.

MEDUSE

Le temps vous fera cognoistre ma bonté, & m'aurez plus chere que jamais.

LES SERGENS

Au moins pour nostre peine donnez nous à supper.

FIDELLE

Allez tousjours chantant.

LES SERGENS

Bonne nuict à vostre Seigneurie.

ACTE V.

SCENE VIII.

Fidelle. Narcisse. Cornille. [*M. Josse*]^a.

FIDELLE

Que te semble de cest^b accident de Fortune^{1115?}

[f. 137v^o] NARCISSE

Me semble que vous estes la meilleure personne du monde, puis que non seulement pardonnez les offenses qui vous sont faictes, mais procurez encores le bien à qui vous a^c offensé¹¹¹⁶, & pour garder la foy à qui vous est infidelle, ne vous souciez de l'amour d'une belle jeune fille telle qu'est Virginie. Je^d n'en eusse pas fait autant ny^e avec elle, ny^f avec Fortuné, pource que j'eusse procuré que l'un fust chastié, & avoir la jouyssance de l'autre.^g

FIDELLE

Tant grande estoit la passion que je sentoy d'estre abandonné de Victoire, que je ne sçavoy que je faisoy. Et suis infiniment marry non tant de n'avoir jouy de Virginie, pource qu'icelle m'aymant je m'asseure que pour Fortuné elle ne laissera pas de me complaire, mais de ce qu'iceluy¹¹¹⁷ esmeu de si forte rage, a^h tant blasmé le sexeⁱ feminin, lequel en effect je congnoy estre bon & digne de toute louange. Car combien que Victoire m'ait monstré une affection [f. 138r^o] contraire, si est-ce que pour tout cela sa faute n'a peu ny^j deu souiller l'honneur des autres. Ce fut doncques fureur & non verité, ce qui

¹¹¹⁵ Adaptation de l'italien *Che ti pare di questi accidenti di Fortuna ?* Dans l'édition de Chevillot (1611), du fait de la majuscule, il est facile de lire « Fortuné » au lieu de « Fortune » - c'est le cas de l'édition de Viollot-Le-Duc -, mais la comparaison avec l'italien ôte le doute, et Larivey suit son modèle d'assez près. En outre, la majuscule est une allusion évidente à la déesse Fortuna qui, du reste, suggère un jeu de mot avec le prénom Fortuné.

¹¹¹⁶ Narcisse pare Fidelle de la vertu du pardon par cette allusion à la prière du Notre Père (*Nouveau Testament*, Matthieu, VI, 12).

¹¹¹⁷ Traduction fallacieuse de l'italien *ma duolmi spinto da quella rabbia d'haver tanto biasimato il sesso femine*. Dans le texte de Pasqualigo, Fedele parle bien de lui et non de Fortuné, et évoque peu après les raisons de ses propos misogynes.

m'esguillonna à^k en dire mal. Dont je m'en repend & en suis marry. Quant à Fortuné, ne croy pas qu'à autre intention j'aye procuré qu'en se mariant il se delivrast de prison, sinon pour faire à^l luy mesmes¹¹¹⁸ ce qu'il m'a fait. Car tu sçais bien qu'entre deux rivaux, encores qu'ils se pacifient ensemble, jamais^m ne peut regner un vray amour, mais ce qui importe le plus, est que je voudroy ayder ceste miserable Victoire, & ne sçay comment.

NARCISSE

Vous ferez bien, mais comme changez vous si tost de volonté?

FIDELLE

Elle m'envoya querir, & cependant qu'agenouillée & pleurant elle me demandast pardon, elle s'esvanouyt pour la grande douleur comme je croyⁿ, qu'elle sentit de m'avoir offensé. Ce qui me meut à une si grande pitié que je luy pardonnay.

NARCISSE

En somme la puissance des fem- [f. 138v^o] mes est infinie. Occasion pourquoy ce n'est pas de merveille si la femme avec le beau proceder de sa nature, peut non seulement attendrir un cœur de diamant^o, mais encores endurcir toute chose molle¹¹¹⁹.

FIDELLE

Cela est tres vray, & s'en void l'experiance en moy qui par plusieurs fois en un seul moment suis devenu de piteux cruel, & de cruel piteux.

NARCISSE

Or Dieu vueille que jamais ne sentiez une telle passion¹¹²⁰.

FIDELLE

Je l'en prie aussi. Le^p larcin que tu as fait est descouvert, & Blaisine a^q dict que tu luy as promis.

NARCISSE

Je luy tiendray encores s'il vous plaist.

FIDELLE

J'en suis contant, ne te semble il pas que celui qui a^f descouvert à Cornille comme l'affaire s'est passé, qu'il n'ayt encores la force de luy faire pardonner?^s

NARCISSE

Divinement, mais il faut que le preniez de loin^t & que trouviez occasion que ce fait tombé à propos soit pur & non premedité, autrement^u [f. 139r^o] il le pourroit prendre pour un accord fait en tierce personne.

FIDELLE

Ne t'en mets en peine, j'y entreray bien à temps.

NARCISSE

Le voicy qui vient tout à point.

FIDELLE

Excuse toy de ce que je diray. Et^v pourquoy ne me l'as tu dit auparavant?

NARCISSE

¹¹¹⁸ Voir note f. 51v^o.

¹¹¹⁹ Allusion sexuelle.

¹¹²⁰ *Simil passioni*, dans le texte italien.

Que sçavoy-je de cela?

FIDELLE

Regarde de combien de maux tu es cause.

NARCISSE

J'en suis marry.

CORNILLE

Le seigneur Fidelle est fort en colere avec son serviteur, je me veux retirer à quartier.

FIDELLE

En fin la miserable mourra à tort, ceste mauvaise impression demeurera en son mary, & moy qui ay tant aimé & aime Cornille, auray esté cause qu'il sera privé de sa chere compagne. Que maudit soit mon destin, & toy qui en as esté l'occasion.

CORNILLE^w

Ceux là parlent de ce qui s'est fait, & à ce que je puis entendre ma femme est innocente.

[f. 139v^o] NARCISSE¹¹²¹

Si je me fusse imaginé telle chose, je me fusse plustost laissé mourir qu'aller trouver ceste là, mais puis que s'en est fait il n'y a^x plus de remede, pourvoyez au futur.

FIDELLE

Et quelle provision veux tu que je fasse?

NARCISSE

Descouvrez au mary comme l'affaire est passé.

CORNILLE

Je me veux esclarcir.

FIDELLE

Il ne le croira jamais.

CORNILLE

Seigneur Fidelle que faites vous à ceste heure par les rues?^y

FIDELLE

Rien autre chose.

CORNILLE

Vous me semblez fort troublé.

FIDELLE

A quoy le cognoissez vous?

CORNILLE

A quoy je le cognoy? Par vostre chere vous monstrez sentir un tres-grand ennuy. Partant je vous prie me découvrir la douleur qui vous presse, parce que vous estant amy tel que je suis, j'employeray toute ma puissance pour vous ayder, car je seroy bien ingrat, si ayant par vostre occasion recouvré l'honneur que Victoire m'ostoit, je ne despendoy ma vie à vostre service.

[f. 140r^o] FIDELLE

¹¹²¹ Les feuillets 139v^o et f. 140r^o de l'édition de 1611 ne figurent pas dans l'édition de Viollet-Le-Duc (voir *Ancien Théâtre françois*, vol. 6, p. 475).

Je me suis tant avant laissé transporter d'un penser¹¹²² en un autre, que je suis quasi sorty hors de moy-mesme qui est que je consideroy qu'il convient que le monde aille sans dessus dessous, puis qu'il est mis és mains ou pour mieux dire au gouvernement de fortune & d'Amour, l'un enfant aveugle¹¹²³, & l'autre femme sourde & obstinée, & ceste consideration m'a mis en grande peine.

CORNILLE

Vous estes bien-heureux si n'avez plus grande peine que ceste cy, car ce n'est que jeu.

FIDELLE

Cela n'est pas jeu comme vous pensez, pource que ceste variable fortune, & ce lascif Amour nous faisant souvent veoir le blanc pour le noir, & croire le faux le vray, causent en nous infinis deshonneurs & morts^z, & beaucoup plus aux femmes qui sont exemple d'honesteté, qu'à nous autres.

CORNILLE

Si toutes les femmes sont autant honestes comme est la mienne, on peut bien dire que l'honesteté se trouve au bourbeau¹¹²⁴.

[f. 140v°] FIDELLE

Le monde seroit bien-heureux si toutes ressembloient à elle.

CORNILLE

Je sçay ce que j'ay affaire ne m'en parlez point. Je n'ay plus de fiance en aucune.

FIDELLE

Ains devriez vous fier en la plus part d'elles, parce qu'encores que tous les jours on entende dire de ceste cy, & de ceste là d'estranges actions^{aa}, ne s'ensuit pas pourtant qu'il soit vray, mais sommes si simples que laissons nous induire à le croire par l'ombrage de l'apparence de l'effect, que la malice des hommes nous fait souvent veoir afin qu'indifferemment l'infamie & le des-honneur suive tout ce sexe. Combien croyez vous qu'il y ait de femmes vivant chastement, lesquelles tantost par un vil serviteur, tantost par une maligne chambriere, ou^{bb} selon la vilité de l'esprit, & par mauvaise nature, ou diverses opinions de cestuy cy ou de cestuy là, sont injustement^{cc} calomniées, & franches de coulpe mises en mauvaise opinion [f. 141r°] du vulgaire, [qui] de^{dd} soy mesme est prompt à croire plus le mal que le bien?^{ee} Combien en y a^{ff} il qui par leur seule affabilité^{gg} ont donné matiere aux malins de les publier pour impudiques baptisant pour vice, une vertu qui est tant recommandée à toutes personnes, & sur tout^{hh} aux femmes? Tout ainsi comme au contraire la durté & trop grande severité des coutumes & façons de faire¹¹²⁵, les rend odieuses, & souvent fait qu'estans ombragéesⁱⁱ d'icelle, la vertu ne paroist pas beaucoup en elles, jaçoit qu'elles soient tres-excellentes. Se^{jj} trouvent autant de manieres pour mettre en soupçon une femme d'honneur qu'il y a^{kk} d'estoilles au ciel. Je sçay, &^{ll} n'y a pas encores fort long temps, qu'une damoiselle, exemple^{mmm} de toute honesteté, fut du monde tenuë

¹¹²² Voir note f. 15r°.

¹¹²³ *L[']uno fanciullo cieco, & spietato*, lit-on dans le texte italien.

¹¹²⁴ Larivey traduit le substantif italien *chiasso* par « bourbeau », synonyme de « borbier » (Huguet, *Dictionnaire*). Au sujet de la traduction de *chiasso*, voir note f. 10v°.

¹¹²⁵ Le texte italien dit simplement *la durezza, & troppa severita de costumi*.

pour impudique à cause d'une sienne servante, laquelle quasi toutes les nuits faisoitⁿⁿ par une eschelle de corde, monter par dessus les murailles de la maison, un servi- [f. 141v^o] teur son amy qui publiquement se vançoit d'aller veoir, non seulement la servante, mais la maistresse¹¹²⁶. Et menoit souvent ses compagnons pour le veoir entrer par une fenestre de la chambre en laquelle avoit accoustumé demeurer ladite damoiselle^{oo}. Par cela vous devez juger, Cornille^{pp}, ce qu'en peuvent croire ceux qui voyent un tel spectacle. Mais pourquoy me vas je estendant en tant de parolles pour vous monstrer combien grande faute commet celui qui trompé par une seule femme se laisse transporter à la passion & au desdain, jaçoit^{qq} que justement, pour mesdire de toutes sans espargner l'honnesteté & autres rares qualitez de^{rr} tant & tant de dames^{ss} qui sont dignes estre tenues en souveraine recommandation¹¹²⁷? Et^{tt} pour n'entrer és histoires antiques & modernes, afin qu'il ne semble que j'ay prins la charge de prouver par silogismes que le soleil^{uu} baille la lumiere, ceste seule ville ne vous en fera elle pas foy, en laquelle [f. 142r^o] vous cognoissez & voyez à toute heure des illustres dames^{vv} & honorables damoiselles^{ww} desquelles on peut retirer non seulement la vraye idée de chasteté & de toute excellence de vertu? Et toutesfois l'envie n'y a^{xx} trouvé que mordre¹¹²⁸.

CORNILLE

Ceux^{yy1129} qui ont de l'entendement ne s'esmeuvent pour choses tant legeres, & ne croient si facilement aux parolles d'un serviteur qui peut estre transporté de mille passions. Il faut veoir de ses propres yeux comme j'ay fait, & puis venir à l'acte de la vengeance & du chastement comme je feray en bref.

FIDELLE

Ce mal-heureux mary qui de douleur se pendit soy mesme, vid un sarrasin son esclave en chemise sur le lict de sa femme, & neantmoins le tout estoit fait par la tromperie de la servante, laquelle fashée d'avoir esté battue par sa maistresse, l'accusa d'adultere à son mary, & quand elle vid que sa Dame dormoit, appella l'esclave & luy dit: cours^{zz} vistement au lict de Madame qui se meurt. [f. 142v^o] Le^{aaa} miserable & fidelle esclave courut au lict & commença à la crouller & demener, elle s'esveille, & en ces entrefaites arrive le mary qui se tenant assuré de l'adultere les tuë tous deux. Mais^{bbb} en fin par la mesme chambriere, sçeu la trahison, la tua aussi puis se pendit soy-mesme. Doncques on pourroit raisonnablement dire que la plus grande partie des femmes est honneste, & que plusieurs d'icelles qui par accident de fortune, ou par la malice des personnes, ont esté reputées impudiques, sont neantmoins tres chastes.

CORNILLE

¹¹²⁶ Larivey renchérit sur son modèle, puisque dans le texte italien, le serviteur en question se vante uniquement d'aller voir la maîtresse de maison (*si vantava d'andar non dalla serva, ma dalla patrona*).

¹¹²⁷ *Che degne sono di esser havute in somma venerazione*, lit-on dans le *Fedele*.

¹¹²⁸ Adaptation de l'italien *ma non trova pur l'invidia in che possa amendarle* ?

¹¹²⁹ Notre variante suit la correction *quelli* de l'édition italienne de 1589, seule à remplacer le pronom démonstratif *quella* qui figure dans celles de 1576, 1579 et 1606. La traduction de Larivey prouve que l'édition Degli Heredi di Francesco Ziletti (1589) n'est pas celle sur laquelle il a travaillé.

Ce sont choses qui se disent, & Dieu sçait si elles sont vrayes. Si les femmes estoient autant honnestes que les describez, elles ne seroient si lascives & vollages¹¹³⁰ comme elles sont.

FIDELLE

Cela qui vous semble lasciveté & vanité, est un certain agencement & ornement convenable aux femmes, lesquelles doivent chercher [f. 143r^o] maintenir & augmenter à leur pouvoir la beauté tant essentielle en ce sexe, parce qu'outre qu'elle est un tres-puissant moyen de l'entretenir en grace, & les rendre aymables à leurs marys, ne sçavez vous pas que la beauté du corps, donne un indice manifeste de la beauté de l'esprit?^{ccc}

CORNILLE

Vous voulez donc convertir le vice en vertu, & appliquer le sens des choses à vostre mode.

FIDELLE

Ains je l'interprete sainement, & si la passion ne vous aveugloit tant vous cognoistriez clairement que je dy la verité.

CORNILLE

Je vous concede toute chose, mais dites moy d'où vient que les femmes se cognoissant n'estre aimées, sont si courtoises à favoriser ceux qui feignent les aymer? N'est ce pas là un signe d'une mauvaise intention? Et^{ddd} qui ne peche point avec l'intention, ne merite blasmé & chastiment¹¹³¹.

FIDELLE¹¹³²

Elles ne favorisent aucun en intention mauvaise ou amoureuse, [f.143v^o] mais tous ces petits brocards, ces ris, ces regards, ces chatoüillemens, ces accointances que plusieurs prennent à faveur, sont faits des simples femmes, ou accidentellement, ou^{eee} avec seureté, ce qui doit estre prins en bonne part, & en degré d'amitié. Mais pource que les hommes taschent avec le temps pouvoir¹¹³³ vaincre toute chose, r'apportent¹¹³⁴ toute operation à l'amoureux effect, & croyent que si la femme se presente à la fenestre, que¹¹³⁵ c'est pour les veoir. Si^{fff} elle leur ferme au nez, c'est afin de ne donner soupçon aux voisins. Si elle y regarde, c'est^{ggg} en intention de luy bailler quelque assignation. Si^{hhh} elle se tourne d'un autre costé, c'est afin d'estre mieux veue. Siⁱⁱⁱ elle ry, c'est pour la joye qu'elle a^{jjj} d'estre veue par ceux qui sont presens. Si^{kkk} elle se monstre fashée, c'est pour crainte de n'estre aimée, si^{lll} on la prend pour danser, c'est pour la grande amitié qu'elle leur porte. Si^{mmm} elle

¹¹³⁰ Traduction pour *lascive, et vane* de la pièce italienne.

¹¹³¹ « Si en effet nous péchons de plein gré après avoir eu connaissance de la vérité, il n'y a plus de sacrifice expiatoire, mais une terrible attente du jugement et l'ardeur du feu qui va dévorer les adversaires », lit-on dans le *Nouveau Testament* (Épître aux Hébreux, X, 26-27). Cette affirmation peut être confrontée à celle de Josse (IV, 2). Voir note f. 93r^o.

¹¹³² Contrairement à l'édition de 1576 (où c'est Fedele qui parle), les éditions italiennes successives attribuent toutes cette longue réplique à Cornelio en l'intégrant à la précédente. À supposer qu'il ne suive pas le texte de l'édition *princeps*, Larivey corrige.

¹¹³³ Voir *Prologue* du *Fidelle*, note f. 4r^o.

¹¹³⁴ « Très souvent le pronom personnel sujet atone manque devant le verbe, en particulier quand la phrase commence par un complément circonstanciel », explique Gougenheim (*Grammaire*, p. 68).

¹¹³⁵ Voir note f. 9r^o.

n'y va point, c'est qu'elle n'en tient conte¹¹³⁶. [f. 144r^o] S'il advient quelque fois que la Dame en dansant s'estorde¹¹³⁷ le pied, & pour s'arrester serre une main, cela est réputé à tres-grande faveur. Mais que vous dois-je¹¹³⁸ dire d'avantage? Si de hazard en se coiffant¹¹³⁸ elle fait bransler le miroir, de sorte que les rayons du soleil⁰⁰⁰ reverberent sur l'obstiné amant, vous le voyez incontinent s'enfler d'une vaine gloire, pensant qu'elle a^{ppp} fait cela pour tacitement demonstrier combien elle desire esclaircir les tenebres de son cœur, &^{qqq} ainsi accommodent à leur intention tous les accidens que ce jour leur viennent bons ou mauvais. Ils vivent tousjours en esperance¹¹³⁹, & si quelquefois advient qu'aucun¹¹⁴⁰ s'adresse en vain son entreprinse¹¹⁴¹, & n'y puisse parvenir, jugeant avoir mal employé son temps, tout aussi tost a^{ttt} recours à la vengeance, & non seulement dit avoir en abondance de ce que seulement il s'est imaginé, mais feignant d'estre amy ou parent du mary, luy escrit des lettres [f. 144v^o] sans subscription, & donne à la miserable femme mille faulses imputations, monstrant estre meü à ce devoir par le zele de l'honneur commun, & de là & non d'ailleurs, naissent les calomnies des miserables femmes. Combien pensez vous qu'il y ait de jeunes hommes qui estans ardemment amoureux d'une damoiselle^{sss} feignent aimer la voisine, & avec une face riante, branslant la teste, & jettant des baisers de loin, avec un abaissement d'yeux, un signe des mains, & quelquefois disant si haut que les voisins le puissent ouyr: mon^{ttt} cœur, je vous reverray entre cy & deux heures, s'efforcent faire croire aux passans qu'ils ont assignation avec ceste pauvre innocente, laquelle jaçoit qu'on ne l'ait jamais veüë aux fenestres, les gens par tant & si divers signes sont contraints croire qu'icelle pour ne donner soupçon, s'est^{uuu} serrée derriere les verrieres? Et^{vvv} toutes ces choses font les jeunes gens afin [f. 145r^o] que le mary & les parens de celle qu'ils ayment bien, n'y ayent point de soupçon, & croient, encores qu'ils^{www} les trovast en sa propre maison, qu'ils y seroient entrez plustost pour espier quelques voisins que pour autre effet¹¹⁴², & ainsi bien souvent une pauvre innocente vient à estre condamnée à un blasme eternel. Partant tout prudent mary se devoit contanter d'avoir une femme de noble maison bien nourrie, luy garder la foy, ne prester l'oreille à ses serviteurs, ou bien aux servantes, ne croire aux lettres sans subscription, & n'aller cherchant des occasions qui n'apportent que dueil, pour ce que l'honneur n'est autre chose qu'une opinion des superbes approuvée pour bonne par les hommes qui sont remplis de vaine gloire, & obstinez, lesquels ne sont cause d'autre chose que de ruynes & de morts, vive donc un

¹¹³⁶ Adaptation de l'italien *se non gli lieva, sia per non dar di quello inditio*. Voir note **f. 23r^o**.

¹¹³⁷ Huguet (*Dictionnaire*), qui cite ce passage de Larivey, donne pour « estordre » la signification de « tordre ».

¹¹³⁸ Par cette adaptation de l'italien *mentre si asciuga il capo*, Larivey francise certainement, puisque la pratique qui consiste à se sécher les cheveux au soleil en vue d'obtenir le fameux blond vénitien est propre aux italiennes de l'époque, surtout de Venise, dont les toits des maisons prévoient des édifices carrés construits à cet effet. Dans *Les Neapolitaines* de Fr. d'Amboise, Angélique se sert de cette excuse pour reporter sa rencontre avec l'Espagnol (voir II, 1 et III, 6).

¹¹³⁹ Adaptation de l'italien *e cosi accommodando à lor proposito tutti gl'accidenti ch'alla giornata loro vengono, buoni ò tristi che siano vivono sempre in speranza*.

¹¹⁴⁰ Voir note **f. 65r^o**.

¹¹⁴¹ *E se pur avien che alcuno s'avegga di tentar in vano l'impresa*, lit-on dans le *Fedele*.

¹¹⁴² Adaptation de l'italien *che siano entrati più tosto per far qualche spia alla vicina, che per altro effetto*.

chacun¹¹⁴³ avec opinion d'estre honoré, & à ceste fin qu'il fasse bien, car ayant sa conscience pure & can- [f. 145v^o] dide il vivra heureux.

CORNILLE

Voyez je vous prie si ceste loy d'honneur est un abus des mortels, vous croyez¹¹⁴⁴ que ma femme soit¹¹⁴⁵ deshonneste, & je vy deshonoré, moy d'autre costé je la tiendray pour bonne & me jugeray digne d'honneur, vostre opinion n'est elle pas aussi forte que la mienne? Pourquoi doncques moy & les autres, devons nous plustost croire à vous qu'à moy mesme?¹¹⁴⁶ les operations sont celles qui en pareil cas confirment au vulgaire les opinions bonnes ou mauvaises qu'elles puissent estre.

FIDELLE

Les actes veneriens ne se font és places publiques, & n'oyrez jamais blasmer une dame^{xxx} par aucun¹¹⁴⁷ qui dise: j'ay^{yyy} veu une telle faire des choses vilaines & sales¹¹⁴⁸, mais bien en entendrez une infinité qui diront: je^{zzz} l'ay ouy dire. Donc^{aaaa} comme j'ay dict, naist^{bbbb} la mauvaise renommée du sexe feminin, non pour ses œuvres qui sont pour la plus part dignes d'eter- [f. 146r^o] nelle louange, mais des accidens de fortune, de l'insolence des amants^{cccc}, de la malignité des hommes, & d'une generale & mauvaise opinion entrée és personnes adonnées au mal. Partant retirons nous de ceste fausse croyance, & les aymons non seulement de parolles mais d'effect¹¹⁴⁹ comme elles meritent, quoy^{dddd} faisant nous satisferons à qui, pour nous avoir donné l'estre, nous^{eeee} sommes tant tenuz, & nous exalterons nous mesmes, monstrans^{ffff} estre naiz de chose parfaicte & non de vile & infame.

CORNILLE

Je croy maintenant que dites vray & me plains doublement, que ma femme seule entre toutes les autres a^{gggg} esté vilaine & m'a ainsi deshonoré, mais elle en portera la peine deue, car voicy qui bien tost me delivrera de^{hhhh} telle infamie, voicy la fin de sa vie, voicyⁱⁱⁱⁱ le poison que j'ay préparé pour me deffaire d'une telle vergongne.

FIDELLE

Seigneur Cornille vostre femme a^{jjjj} esté blasmée à tort, & est digne d'obtenir la vie.

[f. 146v^o] CORNILLE

Vous semble-il, que la faute commise soit indigne de mort?

FIDELLE

Elle n'a commis aucune faute, mais la fortune l'a^{kkkk} trompée.

¹¹⁴³ Voir note f. 46v^o.

¹¹⁴⁴ L'affirmation *crederete che mia moglie* du texte de l'édition de 1576 a certainement été lue comme une allusion directe à Vittoria, femme de Cornelio, plutôt que comme un énoncé à valeur générale de la part de Fedele qui, dans le texte italien, est l'auteur d'une partie de cette réplique. Cette interprétation, qui semble s'éloigner de l'intention de Pasqualigo, paraît justifier la correction *credete* ainsi que l'attribution de cette réplique à Cornelio proposées par le texte des éditions successives que Larivey suit ici.

¹¹⁴⁵ Voir note f. 29r^o.

¹¹⁴⁶ Cette réplique de Cornelio est jusqu'ici attribuée à Fedele dans l'édition de 1576. Dans les autres, c'est toujours Cornelio qui parle. La phrase qui suit fait en revanche l'objet d'une nouvelle réplique (attribuée à Cornelio) annoncée typographiquement dans toutes les éditions italiennes.

¹¹⁴⁷ Voir note f. 65r^o.

¹¹⁴⁸ Le texte italien dit simplement *io hò v[e]duto la tale operar cose brutte*.

¹¹⁴⁹ *Con fatti*, lit-on dans le texte italien.

CORNILLE

Celui qu'avons veu sortir de la maison y estoit allé pour enfiller des perles¹¹⁵⁰.

FIDELLE

C'estoit Narcisse mon serviteur, lequel amoureux de vostre servante alla à elle en ceste façon que le vismes retourner.

CORNILLE

Comme le sçavez vous?

FIDELLE¹¹⁵¹

N'y a¹¹⁵² pas long temps que le voyant parler avec la servante, je luy demanday qu'il avoit affaire avec elle¹¹⁵¹, il me dit comme passa l'affaire, parquoy je cogneu incontinent que faulse fut l'imputation donnée à vostre femme.

CORNILLE

Où¹¹⁵³ est il? faites moy parler à¹¹⁵² luy.

FIDELLE

Narcisse vien ça.

NARCISSE

Monsieur je vous prie me pardonner.

CORNILLE

Dy viste, comme est passé l'affaire?

NARCISSE

Estant amoureux de vostre servante, je trouvay façon d'estre avec [f. 147r^o] elle¹¹⁵³, j'y allay, & y estant demeuré bonne piece¹¹⁵⁴, je m'en retournay.

CORNILLE

Et au sortir de la maison dis tu quelque chose?

NARCISSE

Je ne m'en souvien point.

CORNILLE

Tu nommas Victoire pour¹¹⁵⁵ femme.

FIDELLE

Helas nous sommes perdus.

NARCISSE

¹¹⁵⁰ La locution « enfiller des perles » signifie « faire un besogne inutile ou de petite valeur » (Le Roux de Lincy, *Le Livre des proverbes*, vol. 2, p. 177). La définition que donne L. de Landes pour « enfiller » est cependant plus appropriée au contexte, puisqu'il est « employé dans un sens obscène pour faire l'acte vénérien » (*Glossaire érotique*, p. 130).

¹¹⁵¹ « *Il a eu affaire avec cette femme*, ou *Elle a eu affaire avec cet homme*, se dit en parlant d'un commerce de galanterie qu'un homme a eu avec une femme, ou une femme avec un homme », renseigne le *Dictionnaire de l'Académie française* (6^e éd.).

¹¹⁵² Voir note f. 13r^o.

¹¹⁵³ Traduction de l'italien *Io innamorato della vostra serva diedi ordine d'esser con lei*.

¹¹⁵⁴ Voir note f. 60v^o.

¹¹⁵⁵ L'erreur du texte italien de l'édition de 1579, qui remplace le *mia* du texte des autres éditions (*tu pur nominasti Vittoria, mia moglie*) par *per*, est un autre indice prouvant que Larivey suit bien l'édition de 1579.

Je m'en souvien maintenant. Je dy, ô tres-douce Victoire^{oooo}, tu me rends à ceste heure le plus heureux homme qui vive, & il estoit vray, pource qu'ayant si longuement combattu contre Blaisine pour l'attirer à ma volonté, en^{pppp} fin l'ayant vaincuë, je reputay avoir obtenu la plus grande victoire^{qqqq} qu'on peust esperer. Je dy donc ce nom de Victoire pour avoir vaincu la cruauté de Blaisine, & non pour nommer vostre femme.

CORNILLE

Blaisine vien ça. Je m'esclairciray maintenant de ce fait.

Il va vers sa maison.

FIDELLE

Tu m'as donné la vie.

NARCISSE

Si Victoire avoit autre nom, je demeuroy condamné aux despens.

[f. 147v^o] BLAISINE

Que vous plaist-il?^{tttt}

CORNILLE

Cognois-tu cestuy-cy?

BLAISINE

C'est mon mary.

CORNILLE

Et comme avez vous fait ces nopces sans m'en advertir?

BLAISINE

Il me vint trouver disant qu'il estoit amoureux de moy, je me faschay, il me print par la main, & me promit, afin que je ne dist mot.

NARCISSE

J'ay esté avec toy, je ne le veux nier, mais j'y ay esté comme à une putain, & ne t'ay promis autre chose que bon¹¹⁵⁶ amour.

BLAISINE

Tu as menty par la gorge¹¹⁵⁷, car je suis femme de bien, & tu m'as promis.

NARCISSE

Cela ne se trouvera jamais.

BLAISINE

Ne te souvien il pas compagnon, quand tu me poursuivoy avec menasses¹¹⁵⁸, & que je voulois m'escrier, que tu me dis: tay^{ssss} toy, car je te pren pour ma femme.

NARCISSE

Je me mocquois.

BLAISINE

A la bonne heure. Ne sçais tu qu'un peché follement fait, va follement en la maison du diable?^{tttt1159}

¹¹⁵⁶ Traduction de l'adjectif *buon* des éditions de 1576, 1579 et 1606 qui n'apparaît pas dans celle de 1589, seule à proposer *ne t'ho promesso altro che l'amore*.

¹¹⁵⁷ Voir note f. 73r^o.

¹¹⁵⁸ Adaptation du texte italien qui est moins implicite que Larivey : *quando tu m'eri adosso con le male parole*.

NARCISSE

Blaisine tu cherches ton dom- [f. 148r°] mage, je t'adverty que si jamais tu és¹¹⁶⁰ ma femme, il faudra que tu m'habilles, que tu me chausse, & fasses ma despense, & pour tant gagner, il faudra bien manier.

BLAISINE

Manier quoy?

NARCISSE

Manier les mains au travail.

BLAISINE

Tu dois sçavoir que je manie si bien les mains au travail, que je ne porte envie à une autre pareille à moy. Mets moy un peu l'esguille¹¹⁶¹ en main & me laisse faire. Tu vois tant de figures, & semble que tu ne me cognois point. Je suis un vif argent, que tu és¹¹⁶² heureux.

NARCISSE

Ouy, si les cornes me naissent d'or, mais à sa poste¹¹⁶³. Va, je^{uuuu} veux que tu sois mienne.

CORNILLE

Voicy comme souvent erre le jugement humain.

FIDELLE

Dieu soit loué, que la chose s'est descouverte à bonne heure.

CORNILLE

Je vous disois bien que ma femme estoit femme de bien.

FIDELLE

Et qui n'y seroit trompé?

CORNILLE

Un mary se cognoissant estre [f. 148v°] aimé de sa femme, ne devoit jamais adjoûter foy ny à ses yeux, ny à ses oreilles propres, encores qu'il entendist ou vist quelque chose trop mal seante, pource qu'elle peut naistre d'un esprit purgé¹¹⁶⁴, ce que je feray d'oresnavant, afin que la fortune ne me puisse offenser de rechef.

FIDELLE

Vous ferez en homme de bien.

CORNILLE

Voulez vous que je vous dise la verité? Il me faschoit tant de la faire mourir, que je m'estoy presque resould d'attendre à veoir quelqu'autre chose, pour mieux m'en esclaircir.

FIDELLE

Mon cœur me faisoit deviner son innocence¹¹⁶⁵.

¹¹⁵⁹ *Demonio*, lit-on dans la pièce de Pasqualigo.

¹¹⁶⁰ Voir note f. 53v°.

¹¹⁶¹ « Employé dans un sens obscène pour désigner le membre viril » (L. de Landes, *Glossaire érotique*, p. 12).

¹¹⁶² Voir note f. 53v°.

¹¹⁶³ Voir notes f. 72r°, f. 84v°, f. 87r° et 101r°.

¹¹⁶⁴ Traduction de l'italien *perche ella può nascere da purità d'animo*.

¹¹⁶⁵ La traduction de Larivey est incongrue. Dans la pièce italienne, Fedele se réfère à l'amour qu'a Cornelio pour sa femme lorsqu'il déclare : *Il cuore v'era presago della sua innocenza*.

CORNILLE

Or à present je ressemble à ceux que¹¹⁶⁶ condamnez à la mort, si on leur fait grace de la vie, la perte des yeux ou des mains leur semble un tres-grand gain. Ainsi je repute à grande adventure l'injure à moy faite par ceste cy¹¹⁶⁷, puis que par icelle, j'ay cogneu la chasteté de ma femme. Ce qui sera cause que je vivray tousjours en tranquillité d'esprit. [f. 149r°] Narcisse je te^{vvv} pardonne, à la charge que tu espouseras Blaisine.

NARCISSE

J'en suis content, & vous en remercie.

Le Pedant arrive.

M. JOSSE

*Nos autem lætari debemus*¹¹⁶⁸.

FIDELLE

M. Josse je suis aise vous veoir en liberté. En fin vous estes sorty des mains de ces bestes.

M. JOSSE

Seigneur Fidelle à vostre Seigneurie *ago*^{www} *gratias, ingentes enim referre non possum*. Je vous remercie infiniment, & n'espere jamais vous en pouvoir recompenser. Mais *quid novi?* Que je vous voy avec ceste compagnie, & *masculini*^{xxx} & *fæminini generis, sub jove frigido*¹¹⁶⁹, à ceste heure?

FIDELLE^{yyyy}

Nous avons marié Blaisine servante du seigneur Cornille, avec Narcisse mon serviteur.

M. JOSSE

*Vobis gratulor, mihi gaudeo*¹¹⁷⁰, frase ciceronienne^{zzzz}. Je m'en resjouy avec vous, je veux dire que j'en reçois un grand contentement.

CORNILLE

Seigneur Fidelle, puis qu'à ceste heure la bonne fortune a^{aaaa} icy amené [f. 149v°] M. Josse, ce ne sera que bien fait, que luy facions dire les bonnes parolles entre ces espousez.

FIDELLE

Vous dites bien, M. Josse faites nous ce plaisir.

M. JOSSE

Vous voulez que je fasse l'office *de pronubo, libenter*. Mais afin que *non solum omni officio*^{bbbb}, *ac potius pietate erga te ceteris satisfaciam*, je le^{cccc} veux bien de moy

¹¹⁶⁶ « Que » peut s'employer pour « qui, sujet » (Huguet, *Dictionnaire*). Sur l'emploi du nominatif « que », voir Gougenheim, *Grammaire*, p. 90.

¹¹⁶⁷ *Così io reputo gran ventura l'ingiuria che m'ha fatto costui*, lit-on dans le texte italien. Cornelio semble faire allusion à Narciso.

¹¹⁶⁸ « Quant à nous, nous devons nous réjouir ».

¹¹⁶⁹ « J'adresse mes remerciements, le fait est que je ne peux vous faire le récit de ces événements extraordinaires [...] qu'y a-t-il de nouveau ? [...] de genre masculin et féminin, sous le ciel froid ». *Manet sub Jove frigido / venator, teneræ conjugis immemor* [oubliant sa tendre épouse, le chasseur s'attarde sous le ciel froid] lit-on dans les *Odes* d'Horace (I, I, v. 25).

¹¹⁷⁰ « Je vous félicite et me réjouis ». On retrouve cette formule dans la lettre XV de Cicéron à Basilius (*Epistulæ ad Familiares*, VI, 15) : *Tibi gratulor : mihi gaudeo*.

mesme¹¹⁷¹. Il vous plaira me donner un peu de temps, afin que ayant à invoquer *Talase*, *non decet* le^{dddd} faire en langage commun, mais en idiome romain^{eeeee}, en langue latine^{ffff}, joint que cet habit est plustost propre pour invoquer l'Eumenide¹¹⁷², *absit verbo omen*¹¹⁷³, cecy soit dit pour bon augure. Ceste nuit à vostre instance je veilleray jusques à minuit sur le Doctrinal¹¹⁷⁴, & sur le Cornucopie¹¹⁷⁵, demain ô nobles & paisibles spectateurs, vous me pourrez s'il vous plaist venir ouyr. *Interim*^{ggggg} *valete & plaudite*¹¹⁷⁶.

F I N

¹¹⁷¹ *Ma accio che non solum omni officio, ac potius pietate erga te ceteris satisfaciam, ma me stesso ancora contenti, piacciavi di darmi un poco di tempo, impero che havendo da invocar [T]alasio non decet farlo con parole communi*, lit-on dans le *Fedele*.

¹¹⁷² Les Érinyes, *Ἐρινύες* (« persécutrices »), deviendront par antiphrase les Euménides (« les bienveillantes »). D'après T. Corneille (*Dictionnaire*), « Eumenides » est le « Nom que les Anciens ont donné aux trois Furies Infernales, Megere, Alecton et Tisiphone, dans la pensée qu'ils avoient que Jupiter se servoit d'elles quand il vouloit chastier les hommes. Elles avoient un Autel à Athenes ». *Les Euménides* (*Ἐβμενίδες*) est le titre d'une tragédie d'Eschyle.

¹¹⁷³ « Garçon d'honneur, volontiers [...] afin que je m'acquitte de tous ces bons offices non seulement pour les autres mais plutôt pour l'amour que j'ai pour toi [...] Talase, il ne convient pas [...] que le présage s'éloigne de la parole ». La locution latine *absit omen verbo* est adaptée d'une sentence de Tite-Live qui, dans son *Roma Ab urbe condita*, déclare : *Absit invidia verbo* (IX, 19). Dans le Latium, Talase était le dieu du mariage.

¹¹⁷⁴ Voir note f. 129r°.

¹¹⁷⁵ Voir note f. 128v°.

¹¹⁷⁶ « En attendant, portez vous bien et applaudissez ». Cette formule qui, la représentation terminée, exhorte les spectateurs à applaudir et les congédie rappelle, selon l'usage des latins, le *Vos plaudite et valete* des comédies de Térence.

VARIANTES

Prologue

- | | |
|--|-------------------------------------|
| a. <i>1611 passees, à</i> | o. <i>1611 à</i> |
| b. <i>1611 Cieux</i> | p. <i>1611 recreation: Partant</i> |
| c. <i>1611 comparaison: J'estime</i> | q. <i>1611 rosolus</i> |
| d. <i>1611 Dames</i> | r. <i>1611 Dames</i> |
| e. <i>1611 Comedie</i> | s. <i>1611 Scene</i> |
| f. <i>1611 ou</i> | t. <i>1611 l'Autheur</i> |
| g. <i>1611 Fortune</i> | u. <i>1611 dire ayez</i> |
| h. <i>1611 perfidement abandonnant</i> | v. <i>1611 Anges</i> |
| i. <i>1611 a</i> | w. <i>1611 occasionnez, infinis</i> |
| j. <i>1611 d'autruy. Je</i> | x. <i>1611 l'Autheur</i> |
| k. <i>1611 co ineention</i> | y. <i>1611 à</i> |
| l. <i>1611 chose</i> | z. <i>1611 qui luy</i> |
| m. <i>1611 Comedie</i> | aa. <i>1611 dis-je, que</i> |
| n. <i>1611 qu'elle estant</i> | bb. <i>1611 debors</i> |

Entreparleurs

- | | |
|-------------------------|----------------------------|
| a. <i>1611 Amoureux</i> | e. <i>1611 Damoiselle,</i> |
| b. <i>1611 Pedant</i> | f. <i>1611 Soldat</i> |
| c. <i>1611 Amoureux</i> | g. <i>1611 Magicienne</i> |
| d. <i>1611 MARCLLE</i> | h. <i>1611 Sergens</i> |

Acte I, sc. 1

- | | |
|-----------------------------|-----------------------------|
| a. <i>1611 femmes: mais</i> | b. <i>1611 amours: j'en</i> |
|-----------------------------|-----------------------------|

Acte I, sc. 2

- | | |
|--------------------------------|----------------------------------|
| a. <i>1611 II</i> | q. <i>1611 tiers: De</i> |
| b. <i>1611 Maistre</i> | r. <i>1611 Effimere</i> |
| c. <i>1611 estranges: mais</i> | s. <i>1611 Philosophes: que</i> |
| d. <i>1611 soy-mesme: Ce</i> | t. <i>1611 ny à</i> |
| e. <i>1611 moy: Et</i> | u. <i>1611 l'aurre</i> |
| f. <i>1611 Esté nous</i> | v. <i>1611 veulle</i> |
| g. <i>1611 Village</i> | w. <i>1611 vous, si</i> |
| h. <i>1611 toute autre</i> | x. <i>1611 aujourd'huy: vous</i> |
| i. <i>1611 apnortoit</i> | y. <i>1611 perdant de</i> |
| j. <i>1611 l'aymer: j'en</i> | z. <i>1611 vain: Mais</i> |
| k. <i>1611 Ville</i> | aa. <i>1611 vons</i> |
| l. <i>1611 fott</i> | bb. <i>1611 Ciel</i> |
| m. <i>1611 bien: à</i> | cc. <i>1611 jaloulousies</i> |
| n. <i>1611 emprunt on à</i> | dd. <i>1611 Ciel</i> |
| o. <i>1611 volonté, par</i> | ee. <i>1611 Pedant</i> |
| p. <i>1611 pout</i> | |

Acte I, sc. 3

- | | |
|--|--|
| a. <i>1611 speculatif, je</i> | l. <i>1611 pour (oves & boves)</i> |
| b. <i>1611 Cecropien Philosophe</i> | m. <i>1611 Indole</i> |
| c. <i>1611 toties: Je</i> | n. <i>1611 speciosissime & electissime</i> |
| d. <i>1611 tant (masculini que fœminini generis)</i> | muliercule |
| e. <i>1611 metamorfosées: Il</i> | o. <i>1611 hommes: Et</i> |
| f. <i>1611 Stagirite Prince</i> | p. <i>1611 Philosophe a dit. Nemo</i> |
| g. <i>1611 Patrie</i> | q. <i>1611 inflammet. La</i> |
| h. <i>1611 Romaine</i> | r. <i>1611 à</i> |
| i. <i>1611 (ô scelus maximum)</i> | s. <i>1611 deducta. Ergo</i> |
| j. <i>1611 Grammatical</i> | t. <i>1611 Navos</i> |
| k. <i>1611 hommes. Je</i> | u. <i>1611 inflammat. Sans ce que</i> |

v. *1611* crée
w. *1611* patolles
x. *1611* Empire: Je
y. *1611* Déesses
z. *1611* beauté. Neant moins
aa. *1611 femina*. Je

bb. *1611* (signis collatis)
cc. *1611* fuite
dd. *1611 ecce*, Le
ee. *1611* Ciceroniane
ff. *1611* Romaine
gg. *1611* dy, *salutem*

Acte I, sc. 4

a. *1611* Fidele
b. *1611* desir: car
c. *1611* (coram) dites
d. *1611* qui
e. *1611* sciences. j'espere
f. *1611* Soleil
g. *1611* à
h. *1611* Dame
i. *1611* à
j. *1611* contentement, si
k. *1611* laissay, les
l. *1611* souscrit
m. *1611* *ledit*
n. *1611* esteint si

o. *1611* scintille, de
p. *1611 exteriores immo*, Je
q. *1611 juxta*, le
r. *1611* Etimologiques
s. *1611* des ja
t. *1611* dit, *Rei*
u. *1611 adjicitur*
v. *1611* eslargir, à
w. *1611 Adulus*
x. *1611 Cereus*
y. *1611* ny à
z. *1611* passées: Et
aa. *1611* bien, &
bb. *1611* heures, qu'astraint

Acte I, sc. 5

a. *1611* desquelle
b. *1611* plus, que
c. *1611* a
d. *1611* pleurs.
e. *1611* cœur.
f. *1611* non les longs
g. *1611* yeux, qui ont

h. *1611* à
i. *1611* Tygre
j. *1611* marrie: Mais
k. *1611* à
l. *1611* effet, vous
m. *1611* ou
n. *1611* beaucoup

Acte I, sc. 6

a. *1611* vrais: La
b. *1611* Docteur
c. *1611* ou
d. *1611* Maistresse
e. *1611* ou
f. *1611* Damoiselles
g. *1611* Maistresse
h. *1611* toutes les deux devroient
i. *1611* Dame
j. *1611* serves
k. *1611* flestris: Alors
l. *1611* Ciel
m. *1611* seul: Aussi
n. *1611* aurre
o. *1611* moutir
p. *1611* plaisir: Mais
q. *1611* Maistresse

r. *1611* poutce
s. *1611* Damoiselles
t. *1611* Lune
u. *1611* disant: Est ce la
v. *1611* la
w. *1611* Dame
x. *1611* Maistresse
y. *1611* resoud re incontinent: Mais
z. *1611* dise, un
aa. *1611* Dame, &
bb. *1611* à
cc. *1611* autre avec
dd. *1611* disans: Vous
ee. *1611* danger: Et
ff. *1611* leurs, amans
gg. *1611* sang

Acte I, sc. 7

a. *1611* moy pour
b. *1611* servante ne
c. *1611* toy: Fay
d. *1611* Lune
e. *1611* tien, car tu
f. *1611* Maistres
g. *1611* dire, *utroque*

h. *1611* saoullé, J'espere
i. *1611* Maistre
j. *1611* mesme m'en
k. *1611* meschant, *O*
l. *1611* antique.
m. *1611* Cieux

Acte I, sc. 8

a. *1611* corbeau, qui

b. *1611* Maistresse

- c. *1611* à
- d. *1611* blanc: En
- e. *1611* renversée: Toutes
- f. *1611* Lune

- g. *1611* Soleil
- h. *1611* la
- i. *1611* vous payez
- j. *1611* l'argent.

Acte II, sc. 1

- a. *1611* bien-heureux, tandis
- b. *1611* Lesbie. J'estimeray

- c. *1611* mihi.
- d. *1611* perij

Acte II, sc. 2

- a. *1611* Fidele. Narcis
- b. *1611* Narcis
- c. *1611* dit: Mais
- d. *1611* servide
- e. *1611* Fidele
- f. *1611* ceste-cy.
- g. *1611* Cymetiere
- h. *1611* Amour?
- i. *1611* Fortune ô fortune tu

- j. *1611* amy: par
- k. *1611* desdain ne
- l. *1611* à
- m. *1611* pout
- n. *1611* N. Les
- o. *1611* Damoiselle
- p. *1611* bien si tu tu verras
- q. *1611* ny
- r. *1611* dit.

Acte II, sc. 3

- a. *1611* a
- b. *1611* ny à
- c. *1611* vaches.
- d. *1611* Cymetiere
- e. *1611* Cymetiere
- f. *1611* bastonnades.
- g. *1611* Victoire.
- h. *1611* vous.
- i. *1611* Dieu
- j. *1611* Amen. fiat, fiat, fiat

- k. *1611* feu, travaille
- l. *1611* Ciel
- m. *1611* monde.
- n. *1611* enragée. Si
- o. *1611* Fortuné: Et
- p. *1611* fumier.
- q. *1611* precipice.
- r. *1611* amitez: par
- s. *1611* souspirs: par
- t. *1611* avant

Acte II, sc. 4

- a. *1611* proverbe. J'ay
- b. *1611* recueillies, pour
- c. *1611* l'autre: la

- d. *1611* entré, in
- e. *1611* qu'elle
- f. *1611* rencontre.

Acte II, sc. 5

- a. *1611* à
- b. *1611* à

- c. *1611* juleb

Acte II, sc. 6

- a. *1611* possible cruel
- b. *1611* ny
- c. *1611* imaginois considerant
- d. *1611* Fidelle lequel
- e. *1611* retourner, Blaisine.
- f. *1611* plaist-il.

- g. *1611* Appoticaire
- h. *1611* foy
- i. *1611* e n
- j. *1611* re vien
- k. *1611* à

Acte II, sc. 7

- a. *1611* vif,, quand
- b. *1611* leu
- c. *1611* party car
- d. *1611* Dames
- e. *1611* propos. Bon

- f. *1611* Apoticaire
- g. *1611* commande
- h. *1611* Appoticaire
- i. *1611* ce voudra

Acte II, sc. 8

- a. *1611* Amour
- b. *1611* fais. O

- c. *1611* monde. Les
- d. *1611* Messe, à Vespres

- e. 1611 Dames
- f. 1611 Dames
- g. 1611 sont. Ils

- h. 1611 à
- i. 1611 [f. 48r°]

Acte II, sc. 9

- a. 1611 [f. 49r°]
- b. 1611 là
- c. 1611 Auteur. *Terra*
- d. 1611 se decline, *hic*

- e. 1611 d'occasions
- f. 1611 *nata*: Espions
- g. 1611 verberer que

Acte II, sc. 10

- a. 1611 ducedo
- b. 1611 secutum
- c. 1611 passée.
- d. 1611 à
- e. 1611 monument.
- f. 1611 à
- g. 1611 genie peccora
- h. 1611 à
- i. 1611 à
- j. 1611 la

- k. 1611 qu'elle
- l. 1611 à
- m. 1611 M:
- n. 1611 boulluë, avec
- o. 1611 vitriol, toutes
- p. 1611 espaulles, apres
- q. 1611 l'enforbe
- r. 1611 Soleil
- s. 1611 [Le nom du personnage manque]

Acte II, sc. 11

- a. 1611 XII
- b. 1611 Fidele
- c. 1611 à
- d. 1611 personne mon bien, puis que
- e. 1611 point, vous

- f. 1611 *decem*, vous
- g. 1611 elle indigne
- h. 1611 ruynée, je
- i. 1611 Proverbe

Acte II, sc. 12

- a. 1611 qu'elle
- b. 1611 amant perfide
- c. 1611 manqué: mais

- d. 1611 patience l'amour
- e. 1611 hautaine, pour
- f. 1611 perduë.

Acte II, sc. 13

- a. 1611 Fortune
- b. 1611 hayr: neantmoins
- c. 1611 resolvë
- d. 1611 Comment, il
- e. 1611 repentie.
- f. 1611 ny
- g. 1611 veulle

- h. 1611 cela joint
- i. 1611 mourir
- j. 1611 bien.
- k. 1611 à-il
- l. 1611 à-il
- m. 1611 bien va

Acte II, sc. 14

- a. 1611 ignorante qui
- b. 1611 Grammaire
- c. 1611 nombre au
- d. 1611 Grammaires
- e. 1611 ttes-grand
- f. 1611 Oraison
- g. 1611 Grammaire
- h. 1611 art, *recte*
- i. 1611 *Grammaticæ Grammaticarum*
- j. 1611 *Iritica Iriticorum*
- k. 1611 *Arene Arenarum*
- l. 1611 *due*
- m. 1611 à

- n. 1611 *moribus unusquisque*
- o. 1611 *dididicit*
- p. 1611 *c & t*. pource
- q. 1611 *cappa & taf*
- r. 1611 vocable pource
- s. 1611 Demon
- t. 1611 Demon
- u. 1611 Cacodemons
- v. 1611 Eudemons
- w. 1611 Demons
- x. 1611 *sive*
- y. 1611 diable qui
- z. 1611 ressemblent.

Acte II, sc. 15

- a. 1611 contant suivant

- b. 1611 faictes, tant

c. 1611 fois de

Acte II, sc. 16

a. 1611 XVII
b. 1611 à
c. 1611 Ciel, Jupiter

d. 1611 ou
e. 1611 entrez cestuy

Acte III, sc. 1

a. 1611 [le nom du personnage manque]
b. 1611 l'Apoticaire
c. 1611 Apostume
d. 1611 d'eust
e. 1611 l'amour.
f. 1611 chanson. Celuy
g. 1611 homme,
h. 1611 amoureux, par
i. 1611 volonté, cela
j. 1611 Dame
k. 1611 humoientt
l. 1611 Royaume

m. 1611 bourdel, toutesfois
n. 1611 sot, ceux
o. 1611 Justice, la
p. 1611 maison que
q. 1611 galleres, se
r. 1611 à
s. 1611 doux.
t. 1611 à
u. 1611 opinion: Mais
v. 1611 trait, de
w. 1611 le

Acte III, sc. 2

a. 1611 [le nom du personnage manque]
b. 1611 blasmée: mais
c. 1611 que moy
d. 1611 raconrant

e. 1611 qui oyant
f. 1611 lire: Mais
g. 1611 miserable, la

Acte III, sc. 3

a. 1611 à
b. 1611 fille, qui aime: il
c. 1611 Cest
d. 1611 mesme sors.
e. 1611 consolation.
f. 1611 qn'avec
g. 1611 ne le deffendoit. A
h. 1611 donc si
i. 1611 mercy que
j. 1611 laquelle me
k. 1611 faveur je

l. 1611 propremain
m. 1611 tourment &
n. 1611 pensée Si
o. 1611 submerge & estaint. Pource
p. 1611 aymée, bien comble
q. 1611 appotte
r. 1611 Bien plain
s. 1611 bien plain
t. 1611 temps à
u. 1611 mains

Acte III, sc. 4

a. 1611 bien. Je
b. 1611 mienne, ma
c. 1611 à
d. 1611 Deprofundis
e. 1611 es.
f. 1611 va, c'est
g. 1611 espaulles.
h. 1611 porte, tic

i. 1611 à
j. 1611 N,
k. 1611 marché, ho
l. 1611 pissat par
m. 1611 moy, que
n. 1611 d'ou
o. 1611 urine, or
p. 1611 grand, je

Acte III, sc. 5

a. 1611 temps que
b. 1611 Ciel
c. 1611 crever. Je
d. 1611 amoureux pour
e. 1611 soit se
f. 1611 à
g. 1611 amans, ceste cy sçachant
h. 1611 Citez

i. 1611 traistresse, ores
j. 1611 Ciel.
k. 1611 femme.
l. 1611 retors.
m. 1611 l'occasion: Car
n. 1611 [f. 64r°]
o. 1611 dit. Je
p. 1611 nostre.

Acte III, sc. 6

- a. *1611* Fidelle. Je
- b. *1611* qu'elle
- c. *1611* la
- d. *1611* *Teipsum querebam*
- e. *1611* Sçachez encores
- f. *1611* *sit.* Et
- g. *1611* Horace *Tibi*
- h. *1611* à
- i. *1611* Pitagorique
- j. *1611* peril. Si
- k. *1611* *libidinem* vous fermant
- l. *1611* Siraines comme
- m. *1611* dés.
- n. *1611* qu'elle
- o. *1611* cy, vous
- p. *1611* parolles ny
- q. *1611* Qu'elles ceremonies, Ciceron
- r. *1611* *orationem.*
- s. *1611* Prophete
- t. *1611* à-elle
- u. *1611* à
- v. *1611* pelisses, je
- w. *1611* Latin
- x. *1611* Damoiselles
- y. *1611* Anges

- z. *1611* monde.
- aa. *1611* partant disoit un Poëte
- bb. *1611* dit *dum*
- cc. *1611* ravissautes
- dd. *1611* meschantes- envieuses
- ee. *1611* impetu euses
- ff. *1611* fa ciles
- gg. *1611* ou
- hh. *1611* prompts
- ii. *1611* tendent les
- jj. *1611* Tragique
- kk. *1611* Poëtique
- ll. *1611* Parnasse: Disons
- mm. *1611* choses, &
- nn. *1611* d'Esté. Ne
- oo. *1611* espouventable, que pour
- pp. *1611* à
- qq. *1611* Dieux
- rr. *1611* Capitaine
- ss. *1611* geniteur, *Sed*
- tt. *1611* Reyne
- uu. *1611* Juste
- vv. *1611* Myrrha, *O*
- ww. *1611* irraisonnable. Quel
- xx. *1611* dire *O*

Acte III, sc. 7

- a. *1611* à
- b. *1611* Magasin
- c. *1611* ou
- d. *1611* Vous qui

- e. *1611* Marcel va
- f. *1611* Lieutenant du Prevost
- g. *1611* ramarqué

Acte III, sc. 8

- a. *1611* Beatrice sors
- b. *1611* faire il
- c. *1611* veux, ha
- d. *1611* t'aime, je

- e. *1611* soit à
- f. *1611* ou
- g. *1611* veuz
- h. *1611* regardent, atten

Acte III, sc. 9

- a. *1611* Juppon
- b. *1611* qu'elle
- c. *1611* Ou
- d. *1611* rues.
- e. *1611* faisons
- f. *1611* à-il
- g. *1611* à
- h. *1611* lict, j'ay
- i. *1611* sçachant

- j. *1611* scelerat, partant
- k. *1611* Rets à Sanglier
- l. *1611* ou
- m. *1611* personne, ce faict trouvez
- n. *1611* victoire
- o. *1611* M. je
- p. *1611* necessaire je
- q. *1611* champs mais
- r. *1611* Scene

Acte III, sc. 10

- a. *1611* C ENtre
- b. *1611* à
- c. *1611* c'est

- d. *1611* Cornille, vous
- e. *1611* à
- f. *1611* m'ester

Acte III, sc. 11

- a. *1611* II
- b. *1611* admirable si
- c. *1611* ou
- d. *1611* Dame
- e. *1611* mourir, les
- f. *1611* si
- g. *1611* Dame, ou Damoiselle

- h. *1611* Or et d'Argent
- i. *1611* à
- j. *1611* despendre j'ay
- k. *1611* cela. Alors
- l. *1611* excellente: &
- m. *1611* profit, je
- n. *1611* faire.

- o. *1611* Damoiselle
- p. *1611* Dame
- q. *1611* dy, mes
- r. *1611* Ange terrestre, ô
- s. *1611* peché, or sus je

- t. *1611* dire, &
- u. *1611* poursuy. O
- v. *1611* homme, pardonnez
- w. *1611* dame
- x. *1611* offence, &

Acte IV, sc. 1

- a. *1611* Estomach
- b. *1611* qu'elles qui
- c. *1611* ordinaire pressées
- d. *1611* mariées, vivent
- e. *1611* vengeance de
- f. *1611* Cymié
- g. *1611* disant, qui
- h. *1611* soir
- i. *1611* si
- j. *1611* l'urs
- k. *1611* cornouaille
- l. *1611* à
- m. *1611* c'est
- n. *1611* [Le nom du personnage manque]
- o. *1611* honte, c'est

- p. *1611* Asifisicien
- q. *1611* Medecin
- r. *1611* Chirurgien
- s. *1611* à sur soy: Ainsi
- t. *1611* Dieu
- u. *1611* art au
- v. *1611* instant, encores
- w. *1611* fisicien, &
- x. *1611* auquel ou
- y. *1611* accident le cœur, ou
- z. *1611* offensé en
- aa. *1611* mort, &
- bb. *1611* c'est
- cc. *1611* ensemble, tenir pour
- dd. *1611* Va que l'Ange

Acte IV, sc. 2

- a. *1611* OV
- b. *1611* Cornille:
- c. *1611* ennemy: Mais
- d. *1611* disant, que
- e. *1611* à
- f. *1611* Risque, Dequoy
- g. *1611* occis, s'il
- h. *1611* suivre: Qui
- i. *1611* à
- j. *1611* Gentil-homme
- k. *1611* Chevalier
- l. *1611* cest
- m. *1611* *mollitia*

- n. *1611* à *virtute* vous
- o. *1611* à
- p. *1611* à
- q. *1611* & se rendant - ATF : de mesme rendre
- r. *1611* &
- s. *1611* à
- t. *1611* qui *amoris*
- u. *1611* convertir
- v. *1611* vous jeune
- w. *1611* *verum* ne
- x. *1611* Pedent
- y. *1611* allez qu'en

Acte IV, sc. 3

- a. *1611* III.
- b. *1611* cogneu, vous apres

- c. *1611* bon je

Acte IV, sc. 4

- a. *1611* [le nom du personnage manque]
- b. *1611* Amour
- c. *1611* perpetuellement, je
- d. *1611* Ciel
- e. *1611* infidelles, L'amour n'y profit
- f. *1611* volonté
- g. *1611* à
- h. *1611* dire, vous
- i. *1611* baste, &
- j. *1611* decouverté
- k. *1611* ouvrir passionnent, &
- l. *1611* à
- m. *1611* n'y d'esperance, que
- n. *1611* elles en
- o. *1611* rien se
- p. *1611* Tour
- q. *1611* à
- r. *1611* là
- s. *1611* esprits, mais

- t. *1611* disant: Vous
- u. *1611* autres. Soyez
- v. *1611* ainsi
- w. *1611* compagnie. Sçavez
- x. *1611* ruë, c'est
- y. *1611* ou nous sommes garder
- z. *1611* fai es
- aa. *1611* la
- bb. *1611* Virginie est
- cc. *1611* à
- dd. *1611* esloignee
- ee. *1611* ferois-
- ff. *1611* elle, je
- jj. *1611* Ou
- hh. *1611* à
- ii. *1611* à
- jj. *1611* pere, le
- kk. *1611* la.

Acte IV, sc. 5

- a. *1611* vive.
- b. *1611* prie.
- c. *1611* fidelle. Que
- d. *1611* charongne.

- e. *1611* tuée lors
- f. *1611* des honneur
- g. *1611* Justice
- h. *1611* ma

Acte IV, sc. 6

- a. *1611* C,
- b. *1611* mary vous
- c. *1611* la
- d. *1611* qu'à

- e. *1611* Brisemur.
- f. *1611* qu'elle
- g. *1611* a

Acte IV, sc. 7

- a. *1611* villageois
- b. *1611* Amants
- c. *1611* travaux craignant

- d. *1611* moy qui
- e. *1611* vy. Je

Acte IV, sc. 8

- a. *1611* Angelique
- b. *1611* Tigre
- c. *1611* temperoy sans
- d. *1611* mort, mais
- e. *1611* & complaisant au sens se
- f. *1611* à mort
- g. *1611* desirs s'achemine
- h. *1611* ou
- i. *1611* morr
- j. *1611* laissant
- k. *1611* pieges tout
- l. *1611* tende
- m. *1611* superflus des
- n. *1611* lasciveté en
- o. *1611* Anges
- p. *1611* Bersabée
- q. *1611* Prophete
- r. *1611* a
- s. *1611* a
- t. *1611* proverbe *sibi*

- u. *1611* *parat*, pensez
- v. *1611* à
- w. *1611* genril'homme
- x. *1611* Dames
- y. *1611* advenir par
- z. *1611* *rogavit*. Je
- aa. *1611* Penelope tenuë
- bb. *1611* soit en
- cc. *1611* temps (qu'attendant son mary estant
- dd. *1611* toille, parquoy
- ee. *1611* Dames
- ff. *1611* c'est
- gg. *1611* si
- hh. *1611* hypocrate
- ii. *1611* Dieu
- jj. *1611* uostre
- kk. *1611* inconsideré.
- ll. *1611* Pedant
- mm. *1611* és.

Acte IV, sc. 9

- a. *1611* miserable, pensant
- b. *1611* qu'icelle qui
- c. *1611* morte je
- d. *1611* quant d'autant
- e. *1611* Vaultours
- f. *1611* enfans voire
- g. *1611* crocheteurs *obsequium*
- h. *1611* *parit*. Voicy
- i. *1611* ou
- j. *1611* l'occosion
- k. *1611* ou
- l. *1611* qu'ellement
- m. *1611* Ipothecque
- n. *1611* Jurisconsultes
- o. *1611* maistres, Monsieur
- p. *1611* à
- q. *1611* iour, sans
- r. *1611* Dames et Damoiselles

- s. *1611* Docteur
- t. *1611* Roy
- u. *1611* Royaume
- v. *1611* c'est
- w. *1611* que
- x. *1611* Pedant assassin.
- y. *1611* a
- z. *1611* Fidele
- aa. *1611* mary lequel
- bb. *1611* Juvat
- cc. *1611* *amor*: partant
- dd. *1611* ensemble
- ee. *1611* Bien je
- ff. *1611* &c. tout
- gg. *1611* dis tu
- hh. *1611* Jespere
- ii. *1611* Pedant

Acte IV, sc. 10

- a. *1611* Dames
- b. *1611* l'ayment, il
- c. *1611* c'est

- d. *1611* Cité
- e. *1611* Royaume
- f. *1611* le

g. 1611 per dla
 h. 1611 m'inporte
 i. 1611 descouuerte. Ie
 j. 1611 qu'el
 k. 1611 tresgrand la
 l. 1611 ceste'
 m. 1611 Capitaines
 n. 1611 servir, non
 o. 1611 fait, mort, ventre, ne
 p. 1611 aymée, ie
 q. 1611 Chevalier
 r. 1611 Ho, je
 s. 1611 bien ô
 t. 1611 maison qu'elle pense
 u. 1611 tué. Car

v. 1611 Seigneur
 w. 1611 promis la
 x. 1611 à
 y. 1611 a
 z. 1611 Seigneur
 aa. 1611 mains amoureuse
 bb. 1611 traistres, tuë, tuë, venir
 cc. 1611 desarmé, ou
 dd. 1611 vous, ha
 ee. 1611 infames, tournez
 ff. 1611 festu Je
 gg. 1611 chemins.
 hh. 1611 tue, le
 ii. 1611 tue.

Acte IV, sc. 11

a. 1611 XII
 b. 1611 Apollon frere
 c. 1611 Isse fille de Macarée ne
 d. 1611 Pasteur
 e. 1611 des honneur
 f. 1611 dict. *Quod*
 g. 1611 jouyr
 h. 1611 superieure, à
 i. 1611 cœur fontaine
 j. 1611 Déesse
 k. 1611 *Amoris*
 l. 1611 *Medicum*
 m. 1611 r'assereniez
 n. 1611 *speciem*, de
 o. 1611 membre

p. 1611 marinier lequel
 q. 1611 *jactatus*, des
 r. 1611 Hercule en
 s. 1611 Dame. Or
 t. 1611 Deesse
 u. 1611 Dame, *Telluris*
 v. 1611 *æquoris* m'a
 w. 1611 Gordian
 x. 1611 encoutir.
 y. 1611 à
 z. 1611 Pedants
 aa. 1611 Pedant
 bb. 1611 estudes fait
 cc. 1611 mais *O*
 dd. 1611 merечноist

Acte IV, sc. 12

a. 1611 Gentils
 b. 1611 homini
 c. 1611 la dessous. Ca
 d. 1611 pas tu
 e. 1611 suis, *vir*
 f. 1611 Ou
 g. 1611 eu
 h. 1611 Prevost
 i. 1611 Prevost
 j. 1611 *herba*, fait
 k. 1611 *verba* à
 l. 1611 dn
 m. 1611 Precepteur
 n. 1611 Victoire.
 o. 1611 voy.

p. 1611 *me*, ô
 q. 1611 *fefelit opinio?*
 r. 1611 Pedant
 s. 1611 des-honorer, menez
 t. 1611 Prevost
 u. 1611 *Regnum*
 v. 1611 *ll.* qui
 w. 1611 *desiderat* dit
 x. 1611 stagirite
 y. 1611 Philosophe
 z. 1611 Sus marchons
 aa. 1611 Prevost
 bb. 1611 Prevost, ayes
 cc. 1611 indigne non

Acte V, sc. 1

a. 1611 ayyprocuré
 b. 1611 trouvé.
 c. 1611 Beatrice, que
 d. 1611 seulé

e. 1611 tourmens-
 f. 1611 Monsieur ne
 g. 1611 desesperée.
 h. 1611 j'iray, va dy

Acte V, sc. 2

a. 1611 meschante: Mais
 b. 1611 es à
 c. 1611 rechef.
 d. 1611 courtoisie que
 e. 1611 me
 f. 1611 &

g. 1611 en en laquelle
 h. 1611 vostte
 i. 1611 à
 j. 1611 ou
 k. 1611 ny à
 l. 1611 crainre

- m. 1611 mort? Qu'avez
- n. 1611 pas
- o. 1611 m'offenser?
- p. 1611 à
- q. 1611 avoir
- r. 1611 Gentilhomme
- s. 1611 à
- t. 1611 moment. Tu
- u. 1611 toy, jaçoit
- v. 1611 eternellement. Je

- w. 1611 rien
- x. 1611 mort mort
- y. 1611 ou
- z. 1611 couttoisie
- aa. 1611 à
- bb. 1611 raison à
- cc. 1611 bien faits
- dd. 1611 moy, qu'elle
- ee. 1611 courtoisies

Acte V, sc. 3

- a. 1611 Beatrice vien
- b. 1611 eternellement, la
- c. 1611 à

- d. 1611 miferable
- e. 1611 mourir &
- f. 1611 à-il

Acte V, sc. 4

- a. 1611 Sergens M.
- b. 1611 Prevost
- c. 1611 confessè
- d. 1611 à
- e. 1611 marché
- f. 1611 ou
- g. 1611 *Virgis*
- h. 1611 *loris* c'est
- i. 1611 *improbos*. Moy maistre

- j. 1611 Josse restaurateur
- k. 1611 Romaine Romulea
- l. 1611 Grecque
- m. 1611 personnages: seray
- n. 1611 assez *iniqua Dea* faire
- o. 1611 ou
- p. 1611 nuisible. Que
- q. 1611 Virgile *letumque*
- r. 1611 allons?

Acte V, sc. 5

- a. 1611 resouls puis
- b. 1611 trouver d'attendre
- c. 1611 c'est habit, que
- d. 1611 dict, *interpone*
- e. 1611 *quemcunque*
- f. 1611 Caresme prenant jours
- g. 1611 recreation j'alloy
- h. 1611 Be
- i. 1611 meschans vous
- j. 1611 B.
- k. 1611 T.
- l. 1611 ma
- m. 1611 à
- n. 1611 Prevost: &
- o. 1611 à
- p. 1611 ou
- q. 1611 serviteur estant

- r. 1611 despensier pour
- s. 1611 carquam
- t. 1611 il
- u. 1611 dire, si
- v. 1611 cesta
- w. 1611 excuse eshontée
- x. 1611 disoit veux
- y. 1611 Fidelle serviteur
- z. 1611 que tu es.
- aa. 1611 l'amy.
- bb. 1611 Prevost
- cc. 1611 effet. J'auroy
- dd. 1611 secours vous
- ee. 1611 Prevost
- ff. 1611 passée. Que
- gg. 1611 Justice

Acte V, sc. 6

- a. 1611 compagaons
- b. 1611 Fidelle les
- c. 1611 Ho tire tire.
- d. 1611 ehasse
- e. 1611 ho
- f. 1611 tuer.
- g. 1611 les.
- h. 1611 canaille au diable, ha
- i. 1611 comuz vous
- j. 1611 Tirez à
- k. 1611 armes de
- l. 1611 Roy

- m. 1611 disje
- n. 1611 justice.
- o. 1611 a
- p. 1611 bien faictes
- q. 1611 c'est
- r. 1611 Monsieur Dieu
- s. 1611 nulle
- t. 1611 print
- u. 1611 maistre il
- v. 1611 à
- w. 1611 crier tue tue

Acte V, sc. 7

- a. 1611 Virginie en

- b. 1611 secours, Saincte

c. 1611 Sainte en
d. 1611 V.
e. 1611 bon? en la maison.
f. 1611 O
g. 1611 traïstres.
h. 1611 tenez arrestez Qui à il
i. 1611 Ho.
j. 1611 lict Virginie
k. 1611 Ho,
l. 1611 Qui à-il
m. 1611 à
n. 1611 a
o. 1611 Ho.
p. 1611 traïstre je
q. 1611 Ho.
r. 1611 toy.
s. 1611 Gentilhomme
t. 1611 sçavoir à
u. 1611 occasion meuë
v. 1611 cela je
w. 1611 vous.
x. 1611 Ho,
y. 1611 benefices, menez-le

z. 1611 patience, Seigneur Octavian aux
aa. 1611 vie qu'aurez
bb. 1611 auparavant, tirez
cc. 1611 O
dd. 1611 moy, Seigneur Fortuné puis
ee. 1611 retenu, si
ff. 1611 des
gg. 1611 à
hh. 1611 Virginie puis
ii. 1611 à
jj. 1611 c'est
kk. 1611 esteintes. Je
ll. 1611 Gentilhomme
mm. 1611 ayme. &
nn. 1611 qu'a
oo. 1611 raison que je
pp. 1611 ainsi me
qq. 1611 felicité
rr. 1611 Ho,
ss. 1611 ho, mes
tt. 1611 froid, Seigneur
uu. 1611 maison, seigneur
vv. 1611 Fidelle Adieu

Acte V, sc. 8

a. 1611 [Le nom du personnage manque]
b. 1611 c'est
c. 1611 à
d. 1611 Virginie, je
e. 1611 n'y
f. 1611 n'y
g. 1611 autre
h. 1611 rage. A
i. 1611 seze
j. 1611 n'y
k. 1611 a
l. 1611 a
m. 1611 ensemble. Jamais
n. 1611 je-croy
o. 1611 Diamant
p. 1611 aussi, Le
q. 1611 à
r. 1611 à
s. 1611 dardonner.
t. 1611 loin [avec le "I" à l'envers]
u. 1611 premeditauremēt
v. 1611 diray, &
w. 1611 C,
x. 1611 à
y. 1611 rues.
z. 1611 des honneurs & de morts
aa. 1611 d'estranges, actions
bb. 1611 où
cc. 1611 iniustemenr
dd. 1611 vulgaire de
ee. 1611 bien.
ff. 1611 à
gg. 1611 affableté
hh. 1611 tous
ii. 1611 ombrages
jj. 1611 excellentes: Se
kk. 1611 à
ll. 1611 sçay &
mm. 1611 Damoiselle exemple
nn. 1611 faisant
oo. 1611 Damoiselle

pp. 1611 juger Cornille
qq. 1611 desdain jaçoit
rr. 1611 qualitez, de
ss. 1611 Dames
tt. 1611 recommandation. Et
uu. 1611 Soleil
vv. 1611 Dames
ww. 1611 Damoiselles
xx. 1611 à
yy. 1611 Celles
zz. 1611 dit cours
aaa. 1611 meurt le
bbb. 1611 deux Mais
ccc. 1611 de l'esprit.
ddd. 1611 intention, &
eee. 1611 accidentellement ou
fff. 1611 veoir: Si
ggg. 1611 regarde a c'est
hhh. 1611 assignation: Si
iii. 1611 veue: Si
jjj. 1611 à
kkk. 1611 presens: Si
lll. 1611 aimée: Si
mmm. 1611 porte: Si
nnn. 1611 doit-je
ooo. 1611 Soleil
ppp. 1611 qn'elle à
qqq. 1611 cœur &
rrr. 1611 à
sss. 1611 Damoiselle
ttt. 1611 ouyr. Mon
uuu. 1611 c'est
vvv. 1611 verrieres: Et
www. 1611 croient encores, qu'il
xxx. 1611 Dame
yyy. 1611 dise. J'ay
zzz. 1611 diront, je
aaaa. 1611 Dont
bbbb. 1611 dict n'aïst
cccc. 1611 Amants
dddd. 1611 meritent: quoy

eeee. *1611* l'estre nous
ffff. *1611* mesmes. monstrans
gggg. *1611* à
hhhh. *1611* dé
iiii. *1611* vie voicy
jjjj. *1611* à
kkkk. *1611* la
llll. *1611* F
mmmm. *1611* à
nnnn. *1611* Ou
oooo. *1611* Victoire
pppp. *1611* volonté: En
qqqq. *1611* Victoire
rrrr. *1611* plaist-il.
ssss. *1611* dis, tay
tttt. *1611* diable.
uuuu. *1611* Va je
vvvv. *1611* je te te
wwww. *1611* Ago
xxxx. *1611* maseulini
yyyy. *1611* F,
zzzz. *1611* Frase Ciceronienne
aaaaa. *1611* à
bbbbb. *1611* *efficio*
ccccc. *1611* *satisfaciam*. Je te
dddd. *1611* *Talase non decet*, le
eeee. *1611* Idiome Romain
ffff. *1611* Latine
ggggg. *1611* *Interni*

GLOSSAIRE LE FIDELLE

- Accommoder* : s'*accommoder*, se préparer, s'arranger (*Fidelle*, 31v°, 51r°, 144r°)
Accoustrement : vêtement (*Fidelle*, 36r°, 70v°, 71r°)
Acertener : certifier (*Fidelle*, 52r°, 62r°)
Addresser, s' : diriger, conduire, guider (*Fidelle*, 144r°)
Adonc : alors (*Fidelle*, 15r°, 14v°, 23v°, 32r°, 68v°)
Adviser : s'*adviser* : s'imaginer, concevoir, inventer un moyen pour quelque fin (*Fidelle*, 117r°)
Affaire : besoin (*Fidelle*, 44r°, 45r°)
Affolir/R'affolir : rendre fou (*Fidelle*, 105v°)
Ains : mais, mais plutôt (*Fidelle*, 21r°, 22r°, 55r°, 64v°, 65r°, 89v°, 97v°, 104r°, 123r°)
Ainsi : *par ainsi*, par ce moyen, de cette façon, en conséquent (*Fidelle*, 38r°)
Aise : être aise, être content (*Fidelle*, 70v°, 78v°, 132v°, 149r°)
Alentour : autour (*Fidelle*, 131r°)
Apostume : abcès (*Fidelle*, 60v°)
Apporter : annoncer (*Fidelle*, 11v°)
Approuver, s' : se faire approuver, reconnaître, avérer (*Prologue Fidelle*, 2v°).
Arrester : rester (*Fidelle*, 46r°, 144r°)
Assuré : certain, sûr (*Prologue Fidelle*, 2r° ; *Fidelle*, 17v°, 52r°, 61v°, 76r°, 95r°, 106v°, 112v°, 122v°, 120v°, 142v°)
Attendre : s'*attendre à*, compter sur, se fier à (*Fidelle*, 6v°)
Aucun : [à l'affirmative], quelqu'un (*Fidelle*, 30r°) ; [à la négative], personne (*Prologue Fidelle*, 2r°, 4r° ; *Fidelle*, 89v°, 90v°) ; *Aucuns*, quelques uns, certains (*Fidelle*, 65r°, 88r°)
Aucunement : quelque peu (*Fidelle*, 14v°, 20r°, 29r°, 50v°, 68v°, 76r°)
Avaller : aller vers le bas (*Fidelle*, 23v°)
Bailler : donner (*Fidelle*, 30r°, 81v°, 128r°, 143v°)
Barbe : à la barbe, en présence de (*Fidelle*, 61r°)
Baste : ça suffit! (*Fidelle*, 95v°)
Beatille : objet de parure (*Fidelle*, 85v°)
Bellement : doucement (*Fidelle*, 129v°)
Benevolence : bienveillance, amitié (*Fidelle*, 13r°)
Blacque : sorte de plante (*Fidelle*, 50v°)
Blandir : flatter (*Fidelle*, 76v°)
Bordeau/Bourdeau : bordel (*Fidelle*, 62v°)
Bourbeau : borbier (*Fidelle*, 140r°)
Boureler/Boureller : torturer (*Fidelle*, 42r°)
Braye : chausse courte de lin ou de toile (*Fidelle*, 118v°)
Brodure : broderie (*Fidelle*, 105v°)
Cacodémon : mauvais démon (*Fidelle*, 58r°)
Campos : congé, repos, délassement (*Fidelle*, 29r°)
Carquan/Carcan : collier, chaîne d'un prisonnier (*Fidelle*, 131r°)
Cavillation : ruse, langage subtil et de mauvaise foi (*Fidelle*, 53r°)
Ceans : ici (*Fidelle*, 79v°, 88v°)
Cedulle : papier sur lequel on note quelque chose (*Fidelle*, 105v°)
Celicole : habitant de la terre (*Fidelle*, 11r°)
Cependant : pendant ce temps (*Fidelle*, 15r°) ; *Cependant que*, pendant que (*Fidelle*, 32r°, 39r°, 96v°, 138r°)
Certiorer : informer (*Fidelle*, 75r°)
Chacun, un chacun : tout le monde (*Fidelle*, 49r°)
Chaisnon : partie postérieure du cou (*Fidelle*, 74r°)
Changer : *changer à*, changer selon (*Fidelle*, 8v°)
Chere : visage, mise (*Fidelle*, 60r°)
Cherement : cher (*Fidelle*, 28r°)
Chetif : malheureux (*Fidelle*, 34r°, 88r°, 92r°, 96r°)

Ciron : insecte aptère (*Fidelle*, 63v°)
Colaphiser/Colafiser : souffleter (*Fidelle*, 48v°)
Combien : *combien que*, bien que (*Fidelle*, 24v°, 54v°, 120r°, 137v°)
Comme : que (*Fidelle*, 130r°, 130v°) ; comment (*Fidelle*, 77r°, 79r°, 79v°, 85v°, 93r°, 94r°, 107r°, 125r°)
Commettre : confier (*Fidelle*, 55r°)
Complexion : caractère (*Fidelle*, 24r°)
Conte/Compte : *tenir conte*, faire des contes, des railleries (*Fidelle*, 25r°) ; *faire compte/tenir compte de qq personne ou de qqch*, l'estimer, l'avoir en quelque consideration (*Fidelle*, 23r°)
Contendre : rivaliser (*Fidelle*, 12v°)
Contumelie : injure, offense (*Fidelle*, 130r°)
Cordial : qui s'applique sur la région du cœur (*Fidelle*, 43v°)
Corps : *par le corps de*, [début d'un juron] (*Fidelle*, 36v°)
Cotte : jupe, robe (*Fidelle*, 87r°)
Coulpe : faute (*Fidelle*, 140v°)
Cresper : rider (*Fidelle*, 50v°)
Crouller : agiter, secouer (*Fidelle*, 142r°)
Cupidineux : amoureux (*Fidelle*, 115v°)
Cy : *entre cy et*, d'ici à, dans le délai de (*Fidelle*, 59r°, 144v°)
Cymié/Cimier : emblème du mari trompé (*Fidelle*, 88r°)
D'avantage/Davantage : en outre (*Fidelle*, 19v°, 75r°, 81v°, 129r°)
Dam : dommage, préjudice (*Fidelle*, 92r°)
Deça : *par deça*, ici (*Fidelle*, 34r°, 40r°, 52r°, 72v°, 135r°)
Deception : tromperie (*Fidelle*, 99r°)
Deçeu : trompé (*Prologue Fidelle*, 3v°)
Decevoir : tromper (*Fidelle*, 19v°, 53v°, 103r°, 122r°) ; *se decevoir*, se tromper (*Fidelle*, 28r°)
Declarer : prononcer (58r°, 58v°)
Dégoustement : dégoût (*Fidelle*, 16r°)
Dela : *par dela*, de l'autre côté (*Fidelle*, 72v°)
Departie : séparation, départ (*Fidelle*, 18v°)
Dés : depuis (*Fidelle*, 116v°)
Desaymer/Desaimer : cesser d'aimer (*Fidelle*, 15v°, 21r°, 63r°)
Descouvrir : révéler (*Fidelle*, 7r°, 13v°, 25r°, 40v°, 53r°, 113v°, 114r°, 139v°)
Desdain : *prendre à desdain*, dédaigner (*Fidelle*, 34v°)
Desgoustement : dégoût (*Fidelle*, 16r°)
Despendre : dépenser (*Fidelle*, 17r°, 24r°, 71r°, 85v°)
Despensier : personne en charge de la dépense (*Fidelle*, 131r°)
Despescher : *despescher quelqu'un*, l'envoyer en diligence avec des ordres (*Fidelle*, 57v°)
Destramper : amollir, adoucir, modérer (*Fidelle*, 18v°)
Destrapper, se : se débarrasser (*Fidelle*, 102v°)
Devers : vers (*Fidelle*, 25r°)
Doibvant : devant (*Fidelle*, 123r°)
Dolent : triste, plaintif (*Fidelle*, 8v°, 13v°, 15r°, 18v°)
Douloir, se : s'affliger, se plaindre (*Fidelle*, 10r°)
Dresser : *dresser à*, diriger vers (*Fidelle*, 15r°)
Droitement : directement (*Fidelle*, 116v°)
Duire : convenir, être utile (*Fidelle*, 30v°)
Dulciuscule : doux (*Fidelle*, 32r°)
Effimere : éphémère (*Fidelle*, 9v°)
Embas : en bas (*Fidelle*, 44r°)
Emerveiller, s' : s'étonner (*Fidelle*, 132r°)
Empescher : entraver, gêner (*Fidelle*, 129r°) ; *être empesché*, être occupé (*Fidelle*, 44r°)
Enamourer, s'/Amourer, s' : devenir amoureux (*Fidelle*, 63 v°, 65r°, 65v°, 89v°, 99v°)
Encliner : *s'encliner à*, tendre à (*Fidelle*, 30r°)
Encommencer : commencer (*Fidelle*, 20v°)

Encores, Encor : aussi (*Fidelle*, 9v°, 11v°, 12r°, 13r°, 14r°, 24v°, 26v°, 27r°, 32r°, 32v°, 44v°, 55v°, 65v°, 72r°, 72v°, 75r°, 76v°, 78r°, 78v°, 82r°, 83v°, 87v°, 88v°, 89v°, 92v°, 94r°, 99r°, 103r°, 107r°, 110r°, 110v°, 113r°, 117r°, 121v°, 126r°, 129r°, 132r°, 135v°, 136r°, 137v°, 138v°) ; *encores que*, bien que (*Fidelle*, 7r°, 8r°, 50r°; 61v°, 64v°, 74v°, 87r°, 100v°, 117v°, 124v°, 125v°, 138r°, 140v°, 145r°, 148v°) ; (*pas*) *encore*, pas même (*Fidelle*, 27r°, 57r°)
Encourir : *encourir en*, tomber en (*Fidelle*, 66r°, 117r°)
Enger : embarrasser (*Fidelle*, 101r°)
Enprunt : *par enprunt*, accidentellement, indirectement (*Fidelle*, 8v°)
Enseigne : signe, marque (*Fidelle*, 43v°)
Enseigner, s' : s'instruire (*Fidelle*, 89r°)
Entendement : accord, entente (*Fidelle*, 37v°)
Entendre : *entendre à*, consentir (*Fidelle*, 76v°)
Entendu : *être entendu*, être intelligent (*Fidelle*, 108v°)
Ès/Ès : dans/en les (*Prologue Fidelle*, 2v°, 4v° ; *Fidelle*, 9v°, 13v°, 14r°, 35r°, 44v°, 78v°, 80r°, 97v°, 111r°, 128v°, 130r°, 140r°, 141v°, 145v°, 146r°)
Eschauffer : enflammer l'ardeur (*Fidelle*, 104v°)
Esclaicir, s' : s'informer, s'instruire (*Fidelle*, 35v°, 64r°, 72v°, 90v°, 93v°, 100v°, 139v°, 148v°)
Escornifleur : parasite, celui qui écornifle (*Prologue Fidelle*, 4r°)
Esgard : *en mon/en l'esgard (de)*, en ce qui (me) concerne (*Prologue Fidelle*, 4v° ; *Fidelle*, 27r°)
Eslongner : éloigner (*Fidelle*, 104r°)
Esmeu (de) : incité, poussé (par) (*Prologue Fidelle*, 2v°, 3v°)
Estordre, s' : se tordre (*Fidelle*, 144r°)
Estranger : éloigner, repousser (*Fidelle*, 67v°, 68r°)
Eudémon : bon démon (*Fidelle*, 58r°)
Euforbe : plante à suc laiteux, âcre et caustique (*Fidelle*, 51r°)
Exercite : armée (*Fidelle*, 112r°)
Extremité : agonie (*Fidelle*, 56r°)
Fait : *si fait, non fait*, cela est ainsi, cela n'est pas ainsi (*Fidelle*, 113r°)
Falloir : *le coeur me faut*, le cœur me fait défaut, s'arrête de battre (*Fidelle*, 124r°)
Fantastiquer : imaginer selon sa fantaisie (*Fidelle*, 81v°)
Feal : loyal, sincère, fidèle (*Fidelle*, 92v°)
Febriticant : qui a la fièvre (*Fidelle*, 115v°)
Femininement : comme il convient à une femme (*Fidelle*, 11r°)
Festu : brin de paille (*Fidelle*, 114r°)
Fiance : confiance (*Fidelle*, 140v°)
Fiat : qu'il soit fait ainsi (*Fidelle*, 37v°)
Fol : fou (*Fidelle*, 13r°)
Fondement : assurance qu'on a sur quelque chose (*Fidelle*, 8v°)
Force : nécessaire (*Fidelle*, 9r°, 16r°) ; *avoir force de* : avoir le pouvoir de (*Fidelle*, 30r°, 30v°)
Formose : beau (*Fidelle*, 12v°)
Fors, fors que : excepté (*Fidelle*, 19r°)
Foy : *ajouter foy à*, croire sur parole (*Fidelle*, 35r°, 97v°, 148v°)
Franche : libre (*Fidelle*, 140v°)
Generation : action d'engendrer (*Fidelle*, 47r°)
Genie : esprit ou démon, soit bon, soit mauvais (*Fidelle*, 49v°)
Glout : glouton (*Fidelle*, 95v°)
Gorge : *mentir par la gorge*, mentir effrontément (*Fidelle*, 78r°)
Grand cas : surprenant, extraordinaire (*Fidelle*, 19r°)
Gratter : *gratter l'oreille*, charmer l'oreille, faire plaisir à entendre (*Fidelle*, 6v°)
Gravité : *tenir sa gravité*, rester grave (*Fidelle*, 24v°)
Hain : hameçon (*Fidelle*, 69r°)
Hanter : *hanter avec/ensemble*, vivre habituellement avec/ensemble (*Fidelle*, 24r°)

Hazard, par hazard : (par) aventure (*Fidelle*, 10r°, 70v°) ; aventure, chance bonne ou mauvaise (*Fidelle*, 46r°, 112r°) ; risque, danger (*Fidelle*, 62r°, 63r°) ; *de hazard*, par hasard (*Fidelle*, 144r°)

Hazarder : se *hazarder de/à*, s'exposer au hazard (*Fidelle*, 91v°)

Heure : *tout à ceste heure*, tantôt, tout à l'heure, aussitôt, bientôt (*Fidelle*, 38v°, 98v°, 118v°, 127r°) ; *à la bonne heure*, pour le bien, pour le bonheur, heureusement (*Fidelle*, 28r°, 70v°, 80v°, 131v°, 147v°) ; *à la male heure*, au diable, pour le maheur (*Fidelle*, 36r°, 48v°, 74r°, 88v°, 102r°)

Honesteté : réputation (*Fidelle*, 26r°)

Humer : aspirer pour avaler (*Fidelle*, 61v°)

Huys/Huis : porte d'entrée (*Fidelle*, 13v°, 56v°, 82v°, 109v°)

Illation : conséquence, induction (*Fidelle*, 15v°)

Imperite : ignorant, sot (*Fidelle*, 57r°)

Impourveu : *à l'impourveu*, à l'improvisiste (*Fidelle*, 115v°)

Incaguer : traiter, défier avec mépris (*Fidelle*, 37v°)

Inefragablement/Irrefragablement : incontestablement (*Fidelle*, 15v°)

Infamement : d'une manière infâme (*Fidelle*, 129r°)

Infini : une infinité de (*Fidelle*, 13v°)

Intéressé : être intéressé, être compromis (*Fidelle*, 96v°)

Ire : colère (*Fidelle*, 21r°)

Ja : mot qui renforce la négation (*Fidelle*, 17r°)

Jaçoit : *jaçoit que*, bien que (*Prologue Fidelle*, 2v° ; *Fidelle*, 51v°, 57r°)

Joint : *joint que*, outre que, de plus (*Fidelle*, 7r°, 16r°, 56r°)

Jouïr, se : se livrer à un divertissement (*Fidelle*, 29r°)

Julep : potion adoucissante (*Fidelle*, 41v°)

Laine : *tirer la laine*, dérober les manteaux de nuit (*Fidelle*, 114r°)

Laisser : *laisser à*, cesser de (*Fidelle*, 15r°)

Licol : corde servant à pendre ou à se pendre (*Fidelle*, 78v°)

Loisir : *avoir (le) loisir*, avoir la possibilité de faire quelque chose en disposant du temps nécessaire, faculté (*Fidelle*, 49v°, 99r°)

Loquence : parole, discours, éloquence (*Fidelle*, 29r°)

Lors : alors (*Fidelle*, 10v°, 17v°, 25r°, 32v°, 44r°, 63v°, 66r°, 67v°, 81r°, 115r°)

Loyage : prix de la location (*Fidelle*, 109v°)

Manquer : *se manquer à soi-même*, commettre une faute contre soi-même, porter atteinte à sa propre dignité (*Fidelle*, 10v°)

Marry/Marri : affligé, désolé (*Fidelle*, 17r°, 20v°, 34r°, 53r°, 108v°)

Martel : *mettre/donner martel en teste*, tourmenter (*Fidelle*, 31r°)

Meilleur : *le meilleur du meilleur*, le meilleur de tous (*Fidelle*, 50v°)

Mellifluz : doux (*Fidelle*, 32v°, 115r°)

Mercier : remercier (*Fidelle*, 22r°, 70r°)

Meretricule : courtisane, prostituée (*Fidelle*, 27v°)

Merveille : *à merveille*, extrêmement, parfaitement (*Fidelle*, 15r°, 78r°) ; extraordinaire (*Fidelle*, 83v°, 138v°) ; étonnement (*Fidelle*, 11v°, 79r°)

Mesmement : surtout, principalement (*Fidelle*, 68v°, 123v°)

Meur : mûr (*Fidelle*, 11v°)

Mocquer : plaisanter (*Fidelle*, 8v°, 53v°)

Mollitie/Mollicie : mollesse, débauche contre nature (*Fidelle*, 92r°)

Mordre : *il n'y a que mordre*, il n'y a rien à critiquer, à blâmer (*Fidelle*, 142r°)

Morigéré : *mal morigéré*, malappris (*Fidelle*, 56v°, 57r°)

Niche : plaisanterie malicieuse, farce innocente (*Fidelle*, 133v°)

Occasion : raison, motif (*Fidelle*, 8r°, 9r°, 13r°, 52v°, 53r°, 54v°, 60v°, 65v°, 73v°, 75v°, 79r°, 82v°, 95v°, 96r°, 106r°, 109r°, 121r°, 125r°, 125v°, 128r°, 138v, 139r°) ; *prendre (l') occasion*, saisir l'occasion (*Prologue Fidelle*, 3r°) ; *à son occasion*, à cause de lui (*Prologue Fidelle*, 3v°)

Occire : tuer, massacrer (*Fidelle*, 113v°)

Occision : tuerie, massacre (*Fidelle*, 93r°)

Oncques : jamais (*Fidelle*, 25r°)
Ord(e) : ignoble, sale (*Fidelle*, 53r°, 97r°, 105r°)
Ores : maintenant (*Prologue Fidelle*, 3r°, 3v° ; *Fidelle*, 6v°, 8v°, 10r°, 10v°, 14r°, 18r°, 22r°, 34v°, 52v°, 53r°, 53v°, 73v°, 75r°, 103v°, 104v°, 106v°)
Outrecuidé : présomptueux (*Fidelle*, 81r°)
Palio : prix d'une course (*Fidelle*, 120r°)
Par cy devant : auparavant (*Fidelle*, 88r°)
Parfin : à la parfin, à la fin (*Fidelle*, 6v°)
Parquoy : pour cette raison, c'est pourquoi, donc (*Fidelle*, 9v°, 13v°, 15r°, 39v°, 48r°, 57r°, 59v°, 71v°, 75v°, 84r°, 93v°, 95v°, 107r°, 115v°, 132r°, 135v°, 146v°)
Part : prendre qqch en bonne/mauvaise part, bien/mal recevoir ce qu'on nous dit, ce qu'on nous fait, le trouver bon/mauvais, en être content/s'offenser (*Prologue Fidelle*, 4v°-5r° ; *Fidelle*, 28r°)
Partant : par conséquent (*Prologue Fidelle*, 4r°, *Fidelle*, 10v°, 13v°, 34r°, 47r°, 67v°, 77r°, 82r°, 83r°, 93r°, 94r°, 98r°)
Partement : départ (*Fidelle*, 20v°)
Pecadille/Peccadille : effilés de passemanterie, frange, feston, bordure (*Fidelle*, 73v°)
Peine : mettre peine, prendre la peine, s'efforcer (*Fidelle*, 41v°)
Pensement : pensée (*Fidelle*, 20v°)
Pesseau : echalas (*Fidelle*, 27r°)
Petit : un petit, un peu (*Fidelle*, 66r°, 73v°, 137r°)
Pétulent : qui est vif, brusque, impétueux, qui a peine à se contenir (*Fidelle*, 16r°)
Pharetré : portant un carquois (*Fidelle*, 115v°)
Philastie : égoïsme, amour de soi (*Fidelle*, 32r°)
Piece : bonne piece, longtemps (*Fidelle*, 60v°)
Pistolet : demi-pistole, pièce d'or (*Fidelle*, 84v°)
Plaire : que vous plaist-il?, que voulez vous de moi? (*Fidelle*, 43v°)
Pointellé : excité (*Fidelle*, 53r°)
Pointure : pointe, piqure (*Fidelle*, 42v°)
Porter, se : se comporter (*Fidelle*, 97v°)
Poser : poser que, accorder, admettre en principe, à titre de supposition, supposer que (*Fidelle*, 112r°)
Poste : f. gré, convenance (*Fidelle*, 72r°, 101r°, 148r°)
Praticquer : praticquer avec, fréquenter (*Fidelle*, 117v°)
Pratique : entreprise, intrigue (*Fidelle*, 122r°)
Predicament : être en mauvais predicament, avoir mauvaise réputation (*Fidelle*, 20r°)
Privé : affable, familière (*Fidelle*, 12v°)
Procurer : procurer pour, prendre soin de (*Fidelle*, 132r°)
Profond : creux, bas fond (*Fidelle*, 34r°)
Propre : propre à, qui convient, convenable (*Fidelle*, 36r°, 56r°, 57v°, 111r°, 123v°, 149v°), ce qui appartient en propre, possession, propriété (*Fidelle*, 12r°, 35v°, 96v°)
Prou : avantage, profit (*Fidelle*, 27r°)
Provide : prévoyant, prudent (*Fidelle*, 11v°)
Publier : publier pour, faire passer pour (*Fidelle*, 55r°, 112v°, 141r°) ; publier à, faire connaître publiquement à (*Fidelle*, 95v°)
Puyr : puer (*Fidelle*, 50v°)
Quant/Quand : quant et, avec (*Fidelle*, 65v°) ; quant et quant, en même temps (*Fidelle*, 108r°)
Quartier : paiement qui a lieu tous les trois mois (*Fidelle*, 109v°) ; à quartier, à l'écart (*Fidelle*, 36r°, 118r°, 133r°, 139r°)
Qui : ce que (*Fidelle*, 16v°)
Quoy : quoy faisant, en faisant cela (*Fidelle*, 122v°, 146r°)
Rafolir/Raffolir : devenir fou (*Fidelle*, 105v°)
Rang : aller de rang, aller de pair (*Prologue Fidelle*, 4v°)
Rapeau : rappel, appel (*Fidelle*, 75v°)
Rapporter : attribuer (*Fidelle*, 143v°)
Rasserener : rendre serein (*Fidelle*, 115v°)

Ratelle : rate (*Fidelle*, 37r°)
Rechef : *de rechef*, de nouveau (*Fidelle*, 122r°)
Recommander, se : demander le secours, la protection ou saluer quelqu'un respectueusement, prendre congé de quelqu'un (*Fidelle*, 17r°, 22r°, 27r°, 28r°, 51v°, f. 59r°, 74r°, 90r°, 112r°)
Recréer, se : se distraire (*Fidelle*, 99r°)
Rectifié : purifié (*Fidelle*, 50v°)
Recueil : accueil (*Fidelle*, 34v°)
Redonder : *redonder à*, aboutir, servir à (*Fidelle*, 101v°)
Remembrance : souvenir, mémoire (*Fidelle*, 17r°)
Rencontre : occasion, conjoncture (*Fidelle*, 41r°)
Reputer : estimer, présumer, tenir, croire pour (*Fidelle*, 52r°, 84r°)
Ressentir, se : se venger (*Fidelle*, 84r°)
Reste : *à tout reste*, sans réserve (*Fidelle*, 98r°)
Ret : filet (*Fidelle*, 82r°)
Retorquer : retourner (*Fidelle*, 47v°)
Retourner : revenir (*Fidelle*, 43v°)
Retraict/Retrait : cabinet, lieux d'aisances (*Fidelle*, 10v°, 98v°)
Reverdir : raviver, ranimer (*planter qqn pour reverdir*, laisser quelqu'un en plan (*Fidelle*, 96r°)
Ribaude : femme de mauvaise vie (*Fidelle*, 36v°, 38r°, 131r°)
Ris : rire (*Fidelle*, 38v°, 72r°, 143v°)
Sans : *sans que*, sans ce fait que (*Fidelle*, 12r°)
Saoul : fatigué, rassasié à l'excès (*Fidelle*, 18r°)
Saouller : rassasier, contenter, satisfaire (*Fidelle*, 18r°, 95v°, 96v°)
Seance/Sceance : droit de s'asseoir, de prendre place (*Fidelle*, 129r°)
Seconder : suivre (*Fidelle*, 108v°)
Semblance : ressemblance (*Fidelle*, 39v°)
Sembler : *que vous en semble*, que pensez-vous? (*Fidelle*, 51v°)
Senextre : gauche (*Fidelle*, 31v°)
Sentir : ressentir (*Fidelle*, 8r°, 17v°, 23r°, 39r°, 52v°, 126r°, 139v°)
Seulement : *tant seulement*, seulement (*Fidelle*, 57r°)
Si : ainsi (*Fidelle*, 131v°) ; *si que*, si bien que (*Fidelle*, 93r°) ; *si est ce que*, pourtant, toujours est-il que (*Fidelle*, 56r°)
Sombre : *le sombre*, l'obscurité (*Fidelle*, 31v°)
Sort : *à mon sort*, à mon avis (*Fidelle*, 47v°)
Souffrir : permettre (*Fidelle*, 130r°)
Souloir : avoir coutume (de) (*Fidelle*, 65v°)
Souvenance : souvenir (*Prologue Fidelle*, 2r°)
Sublimé : se dit par excellence du mercure, et il y en a de deux sortes, le sublimé commun et le sublimé dulcifié (*Fidelle*, 50v°)
Succeder : réussir (*Fidelle*, 40v°)
Succes/Succez : déroulement (*Prologue Fidelle*, 3v°) ; événement (*Prologue Fidelle*, 4v°)
Sucrée : *faire la sucrée*, faire la modeste (*Fidelle*, 26r°)
Sus : dessus (*Fidelle*, 72r°) ; *or sus*, eh bien (*Fidelle*, 54v°, 86v°, 120r°, 128r°)
Tantinet : petite quantité, petit nombre (*Fidelle*, 40r°)
Tellement : *tellement quellement*, de quelque manière (*Fidelle*, 109r°)
Temple : tempe (*Fidelle*, 23v°)
Teston : monnaie d'argent (*Fidelle*, 113v°)
Tiltre : tisser (*Fidelle*, 107v°)
Tirer : s'en aller, s'enfuir (*Fidelle*, 117v°)
Tou tou (autant que) : pas du tout (*Fidelle*, 37v°)
Tout : *du tout*, tout à fait (*Fidelle*, 6r°, 15r°, 23v°, 26r°, 34v°, 44v°)
Toutes et quantes fois : toutes les fois que (*Fidelle*, 10v°)
Trait/Traict : action qui marque une intention favorable ou nuisible (*Fidelle*, 93v°, 94r°) ; ruse, plaisanterie (*Fidelle*, 113v°) ; ce qui frappe, touche l'âme, le cœur (*Fidelle*, 115v°)
Tranquiller, se : se calmer (*Fidelle*, 111r°)

Transverberer : transpercer (*Fidelle*, 115v°)
Travail : peine, souffrance (*Prologue Fidelle*, 2r°, 2v° ; *Fidelle*, 103v°)
Travailler, se : s'efforcer (*Prologue Fidelle*, 2r°) ; *Travaillé*, las, fatigué (*Fidelle*, 58v°) ; souffrant (*Fidelle*, 11v°)
Tribut : hommage amoureux (*Fidelle*, 32v°)
Triduane : qui dure trois jours (*Fidelle*, 114v°)
Un : *c'est tout un*, peu importe (*Fidelle*, 87r°)
Usance : usage, pratique habituelle (*Fidelle*, 23r°)
User : *user de/usé*, employer, faire usage (*Fidelle*, 13r°, 93v°) ; *usé de*, usité/pratiqué (*Fidelle*, 14r°) ; *user de qqch à qqn* : user de qqch envers qqn (*Fidelle*, 19v°, 53r°, 112r°, 122r°, 128v°)
Vache : *la vache est nostre*, la victoire est à nous (*Fidelle*, 74r°)
Verberer : frapper (*Fidelle*, 48v°)
Verecondie : pudeur (*Fidelle*, 115v°)
Vergongneux : honteux (*Prologue Fidelle*, 4r°, *Fidelle*, 101v°, 122v°)
Visif : qui concerne la vue (*Fidelle*, 48r°)
Vitement : vite (*Fidelle*, 142v°)
Voise : aille (*Fidelle*, 55r°, 91r°, 112r°)
Volonté : *prendre volonté*, avoir envie (*Fidelle*, 52r°)
Vulgaire : le commun des hommes (*Fidelle*, 141r°)

TABLEAU DES PERSONNAGES

LE FIDELLE

Amoureux

Fidelle (*Le Fidelle*)

Fortuné (*Le Fidelle*)

Cocu

Cornille (*Le Fidelle*)

Capitaine

Capitaine (*Le Fidelle*)

Dépensier

Marcel (*Le Fidelle*)

Épouse

Victoire (*Le Fidelle*)

Jeune fille

Virginie (*Le Fidelle*)

Magicienne

Meduse (*Le Fidelle*)

Nourrice

Sainte (*Le Fidelle*)

Pédant

M. Josse (*Le Fidelle*)

Sergents (*Le Fidelle*)

Servante

Babille (*Le Fidelle*)

Beatrice (*Le Fidelle*)

Blaisine (*Le Fidelle*)

Serviteur

Narcisse (*Le Fidelle*)

René (*Le Fidelle*)

Soldat

Brisemur (*Le Fidelle*)

Vieillard

Octavian (*Le Fidelle*)

TABLEAU DES NOMS ET DES THÈMES

LE FIDELLE

Acteon : *Fidelle*, 88v°.

Alcmene : *Fidelle*, 114v°.

Allemagne : *Fidelle*, 72v°.

Alpes : *Fidelle*, 72v°.

Amachon : *Fidelle*, 38v°.

Amour : *Prologue Fidelle*, 2v° (« fortunes d' »), 2v° (« flammes d' ») ; *Fidelle*, 6v° (« pour l' »), 7v° (« son »), 8v° (« de l' », « pour l' », « leur »), 9v° (« se conserve l' », « leur »), 11v° (« en l' »), 13v° (« Amour »), 14v° (« mon »), 16v° (« ardent », « mon »), 17r° (« croire quel »), 18r° (« O »), 19r° (« vous rende »), 19v° (« Si »), 20r° (« vostres », « mon »), 22r° (« mon »), 22v° (« en l' »), 24r° (« leur »), 24v° (« mot d' »), 26r° (« pour l' »), 66v° (« cet »), 29v° (« affligez d' »), 30r° (« d'un »), 30v° (« en servitude d' »), 32r° (« mon »), 34v° (« tres ingrat »), 35r° (« pour vostre »), 36v° (« Si »), 37r° (« Cupidon d' »), 37v° (« en l' »), 38r° (« au nom d' »), 38v° (« vertu d' »), 40r° (« l'amour leur est »), 40v° (« pour l' », « son »), 41v° (« l' », « on dit que »), 42v° (« vostre », « en »), 44v° (« faits d' »), 47r° (« en doute de l' », « desdaigneux de l' »), 49v° (« passionnée d' »), 52 r° (« vostre »), 53v° (« pour l' », « ny »), 55v° (« me fait l' »), 56r° (« ne vous fait-il pas l' »), 59r°, 59v° (« pour l' »), 60v° (« à l' »), 61r° (« d' »), 61v° (« Royaume d' »), 62r° (« à l' », « font l' », « cet »), 62v° (« chose d' », « ny »), 65r° (« flammes d' »), 65v° (« porte »), 66v° (« me force »), 67v° (« honneste »), 68v° (« douceur d' », « mer d' », « compagnons d' »), 69v° (« tant plus », « que d' »), 72r° (« pour l'amour de »), 73r° (« par »), 73v° (« qui me rend »), 74r° (« pour l' »), 76v° (« de son », « à l' »), 78r° (« pour l' », « en l' »), 88r° (« te faire l' »), 89v° (« a cause d' », « Dieu d' »), 90r° (« la playe qu' »), 95v° (« de leur »), 96v° (« requises d' »), 97r° (« le vray »), 97v° (« fait naistre »), 104v° (« duquel »), 105v° (« dont »), 106v° (« les flammes d' »), 107r° (« la fin de l' »), 107v° (« l' »), 109v° (« pour l' »), 115r° (« de son »), 118r° (« pour l' »), 122v° (« de peu »), 124v° (« desespoir d' »), 125r° (« si »), 125v° (« remplie d' »), 126r° (« pour ton »), 126v° (« vostre »), 127v° (« en l' »), 130v° (« ne pouvoit »), 136v° (« preposer l' »), 137v° (« de l' »), 138r° (« un vray »), 140r° (« d' », « ce lascif »), 147v° (« bon »).

Anciens : *Fidelle*, 16v°.

Antique : *Fidelle*, 141v°.

Antiquité : *Fidelle*, 13r°.

Apollon : *Fidelle*, 70v°, 114v°.

Appoticaire : *Fidelle*, 43v°, 45v°, 46r°, 60v°.

Ariadne : *Fidelle*, 78r°.

Aristote : *Fidelle*, 11r°, 120v° (« peripateticien »).

Art : *Fidelle*, 57r°, 84r°, 89r°, 89v°.

Arthur : *Fidelle*, 47r°.

Asmodeus : *Fidelle*, 38v°.

Astarot : *Fidelle*, 38v°.

Autheur : *Prologue Fidelle*, 4v°, 5r° ; *Fidelle*, 48r°, 57r°.

Avicenne : *Fidelle*, 107v°.

Babilone : *Fidelle*, 78v°.

Berligue : *Fidelle*, 38v°.

Betsabée : *Fidelle*, 106r°.

Blanchefleur : *Fidelle*, 65r°.

Bourbeau : *Fidelle*, 140r°.

Bourdeau : *Fidelle*, 62v°.

Boutique : *Fidelle*, 109r°, 109v°.

Buffon : *Fidelle*, 38v°.

Caesar : *Fidelle*, 116r°.

Calepin : *Fidelle*, 107v°, 128v°.

Canace : *Fidelle*, 78r°.

Caresme : *Fidelle*, 87v° (« tout entier »), 129v° (« prenant »).

Castorem : *Fidelle*, 116r°.

Caton : *Fidelle*, 116r°, 129v°.

Catulle : *Fidelle*, 32r°.
 Cecropien : *Fidelle*, 11r°.
 Champ : *Fidelle*, 32r°, 74r°, 83r°, 83v°.
 Charnier : *Fidelle*, 32v°, 35v°, 39v°, 44v°.
 Chirurgien : *Fidelle*, 48r°, 89r°.
 Ciceron : *Fidelle*, 11v° « Marc », 70v°, 74v°, 75v°, 91v°, 119v°.
 Ciceronienne : *Fidelle*, 13r° « ciceroniane », 149r°.
 Ciel : *Fidelle*, 59v°, 71v°, 141r°.
 Cieux : *Prologue Fidelle*, 2r° ; *Fidelle*, 28v°.
 Clitemnestre : *Fidelle*, 78r°.
 Condisciples : *Fidelle*, 14r°.
 Cornouaille : *Fidelle*, 88v°.
 Cornucopie : *Fidelle*, 128v°, 149v°.
 Croix : *Fidelle*, 55r°, 62r°, 80v°, 131v°.
 Cupidon : *Fidelle*, 30r°, 62v°.
 Cymetiere : *Fidelle*, 34r°, 36v°.
 Damasquine : *Fidelle*, 98r°.
 David : *Fidelle*, 106r°.
De profundis : *Fidelle*, 71r°.
Dea : *Fidelle*, 129r°.
 Déesse : *Fidelle*, 12v°, 116v°.
 Deitez : *Fidelle*, 11r°.
 Demon : *Fidelle*, 38v°, 58r°.
Deum : *Fidelle*, 129v°.
 Diable : *Fidelle*, 10v° (« ont le »), 36r° (« Quel »), 38r° (« Que le »), 40r° (« en l'exterieure »), 57v° (« semblez un »), 58r° (« O », « Allez au »), 71v° (« que tu es »), 73v° (« Loué soit le »), 77r° (« leur ame au »), 88r° (« Gardes toy du »), 106r° (« la choisit »), 129v° (« Que »), 133r° (« au »), 147v° (« la maison du »).
 Diane : *Fidelle*, 114v°.
 Dieu : *Fidelle*, 13v° (« soit loué »), 19r° (« A »), « vous fasse »), 20v° (« je priay »), 21r° (« faite à »), 21v° (« Dieu sçay »), 22r° (« vueille »), 33r° (« je prie »), 35v° (« perde »), 39v° (« appellant »), 40r° (« je louë »), 45r° (« conserve », « le vueille »), 50r° (« soit loué »), 51v° (« je prie »), 52r° (« au nom de »), 53r° (« à »), 58v° (« je prie »), 59r° (« pour l'amour de »), 60r° (« nous l'envoye »), 60v° (« vous contante »), 64v° (« vueille »), 67r° (« le vueille »), 71r° (« il priera »), 72r° (« vous ayde », « vous fasse bien », « te vueille »), 74r° (« pour l'amour de »), 75v° (« vous pardonne »), 77r° (« me garde »), 88v° (« leur envoye »), 89v° (« d'Amour »), 98v° (« vous comble »), 99r° (« vous en fasse la grace »), 105v° (« offenser »), 106r° (« a dict »), 107v° (« de silence »), 109v° (« l'amour de »), 117v° (« vray »), 118r° (« l'amour de »), 121r° (« soit loué »), 123v° (« pleust à »), 124r° (« Hé »), 125v° (« vueille »), 127r° (« Allez avec »), 133r° (« allez vous en à »), 133v° (« sçait », « Allez à »), 135v° (« remerciez »), 136v° (« je prie », « remerciez »), 137r° (« A »), 137v° (« Or »), 142v° (« sçait »), 148r° (« soit loué »).
 Diogene : *Fidelle*, 116r°.
 Disciple : *Fidelle*, 12v°.
 Docte : *Fidelle*, 70v°, 84r°, 117v°, 119v°, 120r°.
 Docteur : *Fidelle*, 22v°.
 Doctrinal : *Fidelle*, 129r°, 149v°.
 Doctrine : *Fidelle*, 116r°.
Domine Deus : *Fidelle*, 119v°.
 Domine : *Fidelle*, 108v°.
 Eloquence : *Fidelle*, 11v°.
 Empire : *Fidelle*, 12v°.
 Enfer : *Prologue Fidelle*, 3r° ; *Fidelle*, 59r°.
 Enseigne : *Fidelle*, 43v°.
 Erudits : *Fidelle*, 11v°.
 Escole : *Fidelle*, 11r°, 14r°, 29r°, 128v°.
 Escoliers : *Fidelle*, 12r°, 29r°.
 Escu : *Fidelle*, 43v°, 50r°, 99r°, 109v°, 113v°.

Espagne : *Fidelle*, 15r°.
 Espagnolle : *Fidelle*, 38r°.
 Eternel : *Fidelle*, 145r°, 145v°.
 Etimologique : *Fidelle*, 16v°.
 Etudes : *Fidelle*, 39v°, 117v°.
 Eumenide : *Fidelle*, 149v°.
 Euripice : *Fidelle*, 79v°.
 Eve : *Fidelle*, 106r°.
 Femme : *Prologue Fidelle*, 3r° (« toutes les ») ; *Fidelle*, 11r° (« habit d'une »), 16r° (« ma »), 19r° (« la plus contente »), 26v° (« habile femme »), 37v° (« meschante »), 42r° (« après aucune »), 46v° (« plus vil que la »), 47r° (« seulement la »), 49v° (« meschante », « une »), 51r° (« ne se trouverait »), 59v° (« toute »), 61r° (« une »), 62r° (« sa »), 64r° (« une », « honnestes »), 64v° (« les autres »), 67r° (« plus heureuse »), 73v° (« jeune »), 74r° (« pire que la »), 76r° (« il n'y a »), 77r° (« une »), 78v° (« du juste »), 79v° (« de bien »), 83r° (« autant que », « si honneste »), 85r° (« la plus courtoise »), 85v° (« persuader une », « plaisir à une »), 86v° (« nous autres »), 87v° (« leur »), 88r° (« leur »), 88r° (« à leur »), 88v° (« leurs pauvres »), 92r° (« comme est la », « chetive »), 97v° (« en »), 98r° (« sont toutes faites »), 101v° (« ma chere »), 140r° (« que la »), 104v° (« puissance d'une »), 105r° (« la »), 105v° (« que de la »), 113r° (« faute de », « Victoire est », « à deux »), 113v° (« la grace des »), 118v° (« ceste », « de bien »), 119r° (« d'honneur »), 122r° (« meschante »), 123v°, 124v° (« une »), 134r° (« toutes les »), 135v° (« le prendre à »), 136v° (« pour ma »), 138r° (« la puissance des »), 140r° (« aux », « qu'il y ait de »), 141r° (« surtout aux »), 142r° (« lit de sa », « autant honnestes », « partie des »), 142v° (« si les », « convenables aux »), 143r° (« que les »), 143v° (« des simples »), 145r° (« avoir une »), 145v° (« que ma »), 147r° (« ma »), 147v° (« je suis »), 148v° (« aimé de », « de ma »).
 Feu : *Fidelle*, 16v° (« bruslé par le »), 31v° (« eschaufée au »), 34v° (« mains au »), 37v° (« digne du »), 39r° (« Que le »), 41v° (« un double »), 67v° (« en moy ce »), 84r° (« jette »), 105r° (« ardant »), 127r° (« en moy ce »), 134r° (« la pelle du »), 136v° (« jusques au »).
 Fisicien : *Fidelle*, 89r°, 89v°.
 Fortune : *Prologue Fidelle*, 2r° (« malignité de »), 2v° (« d'Amour ») ; *Fidelle*, 10r° (« vostre »), 20r° (« ma triste »), 34r° (« ma mauvaise »), 34v° (« o »), 42r° (« o bonne »), 44v° (« Si la »), 56v° (« si de »), 65r° (« si la »), 66r° (« afin que la »), 66v° (« en adverse »), 71v° (« tenter la »), 80v° (« ne te favorisera »), 82r° (« sa bonne », « m'a esté amie »), 111r° (« mon adverse »), 121v° (« m'est amie »), 127v° (« a voulu »), 136r° (« vostre »), 136v° (« ma mauvaise »), 140r° (« gouvernement de », « ceste variable »), 142r° (« par accident de »), 145v° (« des accidents de »), 146v° (« l'a trompée »).
 Foy : *Fidelle*, 7r° (« de peu de »), 15r° (« ainsi la »), 20r° (« vous assurez de ma »), 25r° (« est ce là la »), 27r° (« est la plus belle chose »), 28r° (« Par ma »), 35r° (« y adjouster »), 40r° (« ont leur »), 42v° (« le merite de ma »), 43v° (« enseigne de la »), 44r°, 44v° (« par ma »), 48v° (« lui prestant »), 51r° (« sur ma »), 51v° (« indubitable »), 53v° (« tu n'as ni »), 59r° (« par ma »), 59v° (« rompre la »), 61r° (« par ma »), 65r° (« en la »), 66v° (« lui manquer de »), 68r° (« recompense de ma »), 71r° (« ma »), 83v° (« ne presterez seulement »), 90r° (« de vostre »), 91v° (« lui manqueriez de »), 92v° (« non ma »), 95r° (« n'y vaut pas »), 97v° (« adjouster »), 98r° (« garder la »), 115r° (« par ma »), 131v° (« m'a donné »), 134v° (« est ce cy la »), 137v° (« garder la »), 141v° (« ne vous en fera elle pas »), 145r° (« garder la »), 148v° (« adjouster »).
 Galatée : *Fidelle*, 12r°.
 Galien : *Fidelle*, 115r°.
 Ganimede : *Fidelle*, 32v°.
 Gibet : *Fidelle*, 62v°, 71v°, 73v°, 118v°.
 Graces du Ciel : *Fidelle*, 23r°.
 Grammaire : *Fidelle*, 57r°.
 Grammaticale : *Fidelle*, 11v°.
 Grecque : *Fidelle*, 129r°.
 Guarin : *Fidelle*, 57r°.
 Harpocrate : *Fidelle*, 107v°.
 Hazard : *Fidelle*, 10r° (« par »), 46r° (« ce que voudra le »), 62r° (« se mettre au »), 63r° (« en ce »), 70v° (« par »), 112r° (« Si le »), 144r° (« Si de »).
 Hector : *Fidelle*, 116r°.
 Heleine : *Fidelle*, 105v°.
 Hercule : *Fidelle*, 39v°, 116r°.

Hermaphrodite : *Fidelle*, 12r°.
 Hesperies : *Fidelle*, 13v°.
 Hispaniam : *Fidelle*, 12v°.
 Histoire : *Fidelle*, 141v°.
 Horace : *Fidelle*, 17r°, 74v°, 75v°.
 Hypocrate : *Fidelle*, 107v°.
 Illion : *Fidelle*, 78r°.
 Indocte : *Fidelle*, 11v°.
 Isse : *Fidelle*, 114v°.
 Jason : *Fidelle*, 78v°.
 Jeunesse : *Fidelle*, 11v°.
 Jupiter : *Fidelle*, 11r°, 32v°, 49v°, 59v°, 114v°.
 Latine : *Fidelle*, 129r°.
 Latins : *Fidelle*, 92r°.
 Lesbie : *Fidelle*, 32v°.
 Lettres : *Fidelle*, 16r°.
 Macaré(e) : *Fidelle*, 78r°, 114v°.
 Macedoniens : *Fidelle*, 110r°.
 Magdalaine : *Fidelle*, 102v°.
 Maquerelle : *Fidelle*, 89r° (« ainsi la »), 89v° (« l'art de la » , « au contraire la »), 90r° (« remede de la » , « devenir »).
 Marie : *Fidelle*, 71v°.
 Mars : *Fidelle*, 59v°, 70v°, 73v°.
 Medecin : *Fidelle*, 89r°.
 Medecine : *Fidelle*, 10v°, 69v°, 89v°, 115v°.
 Medée : *Fidelle*, 78r°, 104r°.
 Mercure : *Fidelle*, 11r°, 31r°, 59v°.
Miles gloriosus : *Fidelle*, 28r°.
 Minos : *Fidelle*, 78v°.
 Miracle : *Fidelle*, 31v°, 35r°.
 Moderne : *Fidelle*, 141v°.
 Mœurs : *Fidelle*, 11v° (« bonnes »).
 Mont Parnasse : *Fidelle*, 78r°.
 Monument : *Fidelle*, 35v°, 49r°.
 Mort : *Fidelle*, 9v° (« hayt à la »), 17v° (« prier la »), 18r° (« de ceste tienne »), 19r° (« plus que la », « ma », « m'oste »), 20v° (« prière de ma »), 23v° (« jusques à la »), 26v° (« recevray la »), 33r° (« à la »), 34r° (« que la »), 34v° (« en sa »), 44r° (« plus »), 48r° (« de Tullie »), 48r° (« d'icelle »), 53v° (« ta »), 54v° (« merite la »), 66v° (« procurer la »), 67v° (« ma »), 68v° (« esprit et »), 69r° (« à la »), 72r° (« bonne »), 72r° (« par la »), 77v° (« à la »), 78v° (« procura la », « quelle »), 82r° (« ma »), 84r° (« ta »), 90r° (« à la »), 90v° (« plus »), 95v° (« menassée de »), 104r° (« j'estois »), 106r° (« empescher la »), 108r° (« de sa »), 112v° (« de sa », « par cette »), 113r° (« ventre »), 114r° (« je suis »), 121r° (« procuré la »), 122r° (« que la »), 123r° (« proche de la »), 123v° (« j'attend la »), 124r° (« crainte de la », « la mesme »), 124v° (« ta », « procurer la »), 125r° (« me rejoigne »), 126r° (« est la fin »), 146v° (« indigne de »), 149v° (« à la »).
 Myrrha : *Fidelle*, 78v°.
 Napolitaine : *Fidelle*, 50v°.
 Narcisse : *Fidelle*, 116v°.
 Nason, Publius Ovidius : *Fidelle*, 40r° (« nostre »), 117r° (« bon »).
 Neptune : *Fidelle*, 11r°.
 Nettabor : *Fidelle*, 38v°.
 Oraisons : *Fidelle*, 49r°.
 Ottavian : *Fidelle*, 57v°.
 Ovide : voir Nason.
 Pæan : *Fidelle*, 116r°.
 Palemon, Remmius Palaemon : *Fidelle*, 11v° (« Venitien »).
 Pandore : *Fidelle*, 79r°.
 Panegerique : *Fidelle*, 130r°.

Paradis : *Fidelle*, 60r°, 131v°.
 Pâris : *Fidelle*, 105v°.
 Pasiphée : *Fidelle*, 78v°.
 Patenostres : *Fidelle*, 36v°.
 Peché : *Fidelle*, 21r° (« cela ne soit point »), 21v° (« se serait »), 53r° (« retourner plus à »), 56v° (« secret »), 86v° (« ô quel »), 106r° (« par lequel »), 122v° (« si toutefois le »), 123r° (« mon »), 125v° (« un si grief »), 147v° (« qu'un »).
 Pecher : *Fidelle*, 21r° (« de ne plus »), 106r° (« père à »).
 Pedant : *Fidelle*, 10v°, 93r°, 107v°, 111r°, 112r°, 117v°, 119v°, 149r°.
 Penelope : *Fidelle*, 107r°.
 Peripateticien : *Fidelle*, 120v°.
 Peripatétique : *Fidelle*, 11r°.
 Perseus : *Fidelle*, 110r°.
 Phebus : *Fidelle*, 114v°.
 Phedre : *Fidelle*, 78v°.
 Philosophe : *Fidelle*, 120v°.
 Pilate : *Fidelle*, 106r°.
 Plaute : *Fidelle*, 51v°.
 Poétique : *Fidelle*, 78r°.
Pollucem : *Fidelle*, 116r°.
 Precepteur : *Fidelle*, 14r°, 119r°, 130r°.
 Prometée : *Fidelle*, 108r°.
 Prudence : *Fidelle*, 14v°.
 Regina : *Fidelle*, 49r°.
 Ressuscité : *Fidelle*, 41r°.
 Rhetoricienne : *Fidelle*, 14v°.
 Roland : *Fidelle*, 70v°.
 Romaine : *Fidelle*, 11v°.
 Sagesse : *Fidelle*, 14v°.
 Sainte : *Fidelle*, 59v°, 71v°.
 Sarrasin : *Fidelle*, 122r°.
 Sathan : *Fidelle*, 38v°.
 Sauveur : *Fidelle*, 106r°.
 Savant : *Fidelle*, 11v°, 84r°.
 Sciences : *Fidelle*, 11v°, 13v°.
 Scientifique : *Fidelle*, 11v°.
 Scilla : *Fidelle*, 78v°.
 Secret : *Fidelle*, 7r°, 25v°, 30r°, 47r°, 56r°, 63r°.
 Semiramis : *Fidelle*, 78v°.
 Senaire : *Fidelle*, 108v°.
 Seneque : *Fidelle*, 57v°, 77v°.
 Sepulchre : *Fidelle*, 42r°.
 Silogisme : *Fidelle*, 141v°.
Sincopa : *Fidelle*, 12v°.
 Somniator : *Fidelle*, 38v°.
 Sphères célestes : *Fidelle*, 32r°.
 Stagirite : *Fidelle*, 11r°, 120v°.
 Suchon : *Fidelle*, 38v°.
 Sustain : *Fidelle*, 38v°.
Talase : *Fidelle*, 149v°.
 Tentator : *Fidelle*, 38v°.
 Terence : *Fidelle*, 77r°, 108r°, 115r°.
 Teston : *Fidelle*, 113v°.
 Thays : *Fidelle*, 115r°.
 Thesée : *Fidelle*, 78r°.
 Titie : *Fidelle*, 108r°.

Tombeau : *Fidelle*, 97v°.
Trason : *Fidelle*, 28r°.
Triduane : *Fidelle*, 114v°.
Troyes : *Fidelle*, 106r°.
Tulles : *Fidelle*, 114v°.
Ulisse : *Fidelle*, 14v°.
Univers : *Fidelle*, 14v°.
Urie : *Fidelle*, 106r°.
Venus : *Fidelle*, 30r°, 31r°, 38v°, 62v°, 115v°.
Vigilator : *Fidelle*, 38v°.
Village : *Fidelle*, 83r°.
Virgile : *Fidelle*, 129r°.
Vocable : *Fidelle*, 58r°.

TABLEAU DES EXPRESSIONS PROVERBIALES

LE FIDELLE

- Le long usage se convertit en nature, & les choses de nature ne se peuvent ainsi changer à nostre volonté. (8v°)
- D'une mesme façon la nature engendre les femmes & les monstres, & [...] il n'y a autre difference entre les monstres & les femmes, que de l'imperfection venant du plus au moins, elles ont continuellement deux sortes de larmes aux yeux, dont l'une procede de rage, & l'autre de deception, ne s'en trouvant aucune [...] qui plustost ne veulle faire change de dix amans le moys, que demeurer dix jours à un seul, ce qui advient, par ce que la nature des femmes desire tout ce qu'elle void. (9v°-10r°)
- Les femmes sont insatiables, [...] elles ne se contentent jamais & ont le diable à dos. (10v°)
- Dés le commencement, l'homme a esté créé hermaphrodite, à sçavoir masle & femelle. (12r°)
- Nemo adeo ignavus est quem amor non inflammet.* (12r°)
- [La] raison naturelle, [...] veut que chacun ayme soy mesme (12r°)
- Varium mutabile semper femina.* (12v°)
- Lupus est in fabula.* (13r°)
- Amour, & jalousie, maladies mortelles des amans. (13v°)
- Qui ne s'avance és vertus s'en recule. (14r°)
- Qui mores hominum multorum, vidit & urbes.* (14v°)
- Exclusio unius est inclusio alterius.* (15v°)
- In omni re, in omni loco, & in omni tempore.* (16r°)
- Plus grand est le nombre de ces choses qui nous apportent des incommoditez, que le plaisir de celles qui nous donnent du contentement. (16r°)
- Quod juvat exiguum est, plus est quod lædit amantes.* (16r°)
- Aut amat, aut odit mulier, nihil est medium.* (16v°)
- Le bois une fois bruslé par le feu, pour peu de chose se r'allume incontinent. (16v°)
- Intima per mores cognoscimus exteriores.* (16v°)
- Aucun bien fait ne se devoit eslargir à qui refuse le recevoir (17r°)
- Adultus juvenis tandem custode remoto, cereus in vitium flecti monitoribus asper.* (17r°)
- Rei satis demonstrata quicquid adjicitur superfluum est.* (17r°)
- La douleur & l'ire ostent souvent à autruy, l'usage de la droite raison. (21r°)
- La femme est une chose mobile de nature. (22v°)
- C'est une usance commune, de courir apres ce qui s'enfuit, & de fuir ce qui poursuit. (23r°)
- Le repentir des femmes ne naist sinon au temps que le repentir ne sert plus de rien. (23v°)
- C'est chose fort perilleuse n[...] aymer qu'un seul [homme], aussi dit-on qu'un ne fait nombre. (24r°)
- A qui tu dis ton secret, tu donnes ta liberté. Et qui se trouve sans liberté, vit en une serve aspreté. (25v°)
- La foy est la plus belle chose du monde, il n'y faut tant de façons ny de conjurations. C'est assez qu'on dise j'ayme. (27r°)
- Qui ne croit merite qu'on ne croye point en luy. (27r°)
- Une femme sans amant est comme une vigne sans pesseau. (27r°)
- Amor non fit nisi coitus gratia.* (29r°)
- On ne tire point de jus d'un amour simple. (30r°)
- Les Dames amoureuses ne regardent à l'argent. (31v°)
- Je pourroy [...] entrer en la maison, & me jeter au champ fleury des graces de ma tres-precieuse amante & amiable Victoire, cueillir le fruit tres-desiré & tres merité de mon amour. (32r°)
- Je ne desireray ouyr les concerts & accords harmonieux des spheres celestes, lesquelles comme on dit, attendrissent les substances abstractes des esprits bien-heureux. (32r°)

L'opinion conduit les choses à leur fin, non qu'elle puisse alterer la verité, mais parce qu'elle regit & gouverne nostre entendement. (33v°)

C'est le propre à ceux qui aiment, de tousjours douter. (35r°)

Les larmes és yeux d'une femme cachent mille meschancetez, & les font par artifice tomber quand & comme il leur plaist (35r°)

Littore quot conchæ, tot sunt in amore dolores. (39v°)

[Passer] sur la pointe d'une esguille. (40r°)

Effugi malum & inveni bonum. (40r°)

Ces femmes [...] ont la rage à dos, la tromperie d'un costé, & la haine de l'autre, la faulseté en la partie interieure, & le diable en l'exterieure, l'amour leur est comme une flamme entre deux vents contraires, elle vacille, ores inclinant deça, & ores delà. Elles ont leur foy plus fragile que le verre, en leurs promesses sont instables, en leurs pensers plus legeres que la plume voltigeante en l'air, & en fin plus mobiles que l'onde flottante en plaine mer, & ne sont en aucune chose constantes, sinon en leur inconstance. (40r°)

L'amour des femmes est du tout different de celui des hommes, pource que icelles apres avoir mordu en l'ameçon, s'allument d'un double feu, & les hommes ayant prins du julep demeurent sans soif, & sont raffraichis. (41v°)

Amour assure les esprits timides. (41v°)

És faits d'amour, les femmes disent encores ce qu'elles ne sçavent pas. (44v°)

Il n'y a animal au monde plus vil que la femme. (46v°)

Car tenir les femmes en doute de l'amour qu'on feint leur porter, & se laisser veoir peu souvent, elles se resolvent incontinent, & en une mesme heure s'en void l'exemple. (47r°)

Liber existimandus non est qui servit turpitudini. (48r°)

Terra nil pejus creat ingrato homine. (48r°)

Lacrimarum valle. Regina rogo. (49r°)

Que miserables sont ces mariz qui espousent des femmes sans sçavoir comme elles ont esté nourries & eslevées. (50r°)

Fœmina nulla bona. (51r°)

Plus est oculatus testis unus quam aurei decem. (51v°)

Par pari referto. (52r°)

Videre est facile, providere est difficile. (52v°)

Il vaut mieux que la croix voise en la maison d'autrui, qu'elle vienne en la nostre. (55r°)

Un peché secret est à demy pardonné. (56r°)

Rectei loquendi recteque scribendi. (57r°)

Unusquisque scit quod didicit. (57v°)

Dolus malus, dolus bonus, venenum malum, venenum bonum. (58r°)

Sine doctrina vita est quasi mortis imago. (58r°)

Le chien qui abbaye beaucoup ne mort gueres souvent. (60r°)

Celui là n'est pas homme, qui n'est point amoureux. (61r°)

Se donner [...] du plaisir quand l'occasion se presente, ne peut estre sinon une bonne amitié, & n'y a chose plus douce ny plus suave qu'icelle. (62r°)

Qui a le temps ne doit attendre le temps. (62v°)

Tu embrasses trop pour bien estraindre. (63r°)

Si on nous [*les femmes*] en donne un doigt, nous en voulons une palme. (63v°)

C'est le propre du sexe feminin, nier en apparence ce qu'en effet, il desire accorder. (64r°)

Le vray dire nenny des femmes honnestes, est de ne prester l'oreille aux parolles des amoureux, & [...] les autres femmes ne disent nenny à autre occasion, sinon pour faire parroistre d'estre prinses par force, & non de leur bon gré. (64r°-v°)

Il n'est raisonnable, & y a de l'inhumanité de tourmenter une jeune fille qui aime, il n'est honneste luy manquer de foy, car cela tient de la trahison. (66v°)

Les plus fidelles compagnons d'Amour sont infidelité, flaterie, tromperie, trahison, jalousie, courroux, haine, inimitié, discorde, cruauté, perte, tourment, ruine, pauvreté, suspicion, inquietude de corps, maladie d'esprit & mort, & entre tant qu'on y court, entre tant de

peines qu'on y endure, entre tant de miseres qu'on y sent, entre tant de ruynes qui ruynèrent un monde, ne s'espreuve jamais autant de bien que ce bref & court qu'on possede en embrassant la chose aymée. Bien, [...] qui avec une petite & douce amorce, aleche nos cœurs, puis prins à l'hain comme le poisson, nous conduit à la mort. (68v°-69r°)

Qui n'a contentement ne peut reposer. (69v°)

Le mal estant accompagné de patience se resoult en bien. (69v°)

Tous commencemens sont difficiles. (71v°)

Qui la fera dire ou dira, de bonne mort point ne mourra. (72r°)

Il vaut mieux vivre petit que mourir grand. (72r°)

Melius est non cœpisse quam non perseverare. (74r°)

Quelle chose peut estre pire que la femme ? (74v°)

Cupio aliquid agere quod tibi gratum ac jucundum sit. (74v°)

Tibi me virtus tua fecit amicum. (74v°)

Amicorum omnia sunt communia. (75r°)

Ut est hominum ingenium a labore proclive ad libidinem. (75r°)

Brevis esse laboro. (75v°)

Translata verba quasi stellæ illustrant orationem. (75v°)

Miser est qui amat. (76v°)

Dum se comunt, dum se pectunt annus præterit. (77r°)

Ubi mulieres, ibi omnia mala sunt. (77r°)

Dux malorum fœmina, & scelerum artifex. (77v°-78r°)

La femme est guide à tous maux, & inventrice de toutes meschancetez. (78r°)

Quand quelques bestes sont picquées de cet esguillon, elles sont agitées de plus grande fureur que ne sont les jeunes bouvillons au temps d'esté, ne se trouve chose tant espouventable que, pour satisfaire à leur bestial appetit, *non audeant.* (78r°)

O mulier omnis facinoris causa, & plusquam omnis. (79r°)

[*Rendre*] pierre pour pain. (80v°)

Maudit soit qui croit aux hommes. (80v°)

Qui baise deux bouches faut que l'une luy puë. (80v°)

Nous autres femmes sommes toutes entachées d'une mesme poix. (86v°)

S'enamorer ne naist d'autre chose [...] que d'une blessure que le dieu d'Amour descochant son arc [*faict*] au cœur des personnes, & que celui qui est enamouré devient comme hors de soy, tellement que tu dirois que celle sagette qui le frappe au cœur le touche & le blesse en ce mesme instant encores au cerveau, l'art de la maquerelle faict ce que le fisicien et le chirurgien ne peuvent faire en nos corps, puis qu'on n'a jamais veu qu'aucun auquel, ou par blessure ou par quelque autre accident, le cœur ou le cerveau a esté offensé, en soit query, ains que miserablement la chose estant desesperée, il en meurt. (89v°)

Tempori cedere & necessitati parere. (91v°)

D'une mauvaise œuvre ne peut venir une bonne fin. (92r°-v°)

Mulier, quia mollior a mollitie, & l'homme vir, a virtute. (92r°)

Si c'est une chose mauvaise faire injure à autrui, qui est un mal, rendre encores l'injure qui est la pareille, est aussi un mal, & encores un plus grand mal, d'autant que la vengeance excéderoit les limites de l'offense qui vous a esté faite. (92v°)

Inter mitia animalia nullum est magis noxium quam adulator. (92v°)

[*La colère*] *impedit animum ne possit cernere verum.* (92v°-93r°)

Agentes & consentientes pari pena puniuntur. (93r°)

Puis que l'amour des femmes ressemble à l'eau mise en un crible qui entre d'un costé, & sort par mille endroits, c'est une grande folie aux hommes de croire qu'une affection feminine puisse durer perpetuellement. (94v°-95r°)

Les larmes coulans des yeux d'une belle femme ont une admirable & incroyable puissance. (103r°)

Quand une grande amitié est convertie en hayne, le pleur augmente le desdain. (103r°)

La vie de ces amants qui ayment par jeu & mocquerie, est autant heureuse comme est miserable celle de ceux qui ayment à bon escient. (103v°)

La femme [*est*] un esguillon donné à l'homme, ains un dommage commun, qui condamne à une infinité de tourmens quiconque s'y rend sujet. (104r°)

Qui la [*femme*] chastie autrement que par la mort [...], il la rend plus venimeuse qu'une vipere, c'est pourquoy tousjours en leurs yeux & en leur cœur prompts à mal faire, on les [*femmes*] apperçoit remplies d'un feu ardent, parce que la femme n'est à autre chose attentive sinon à tenir caché sous une artificielle beauté, les plus ordes & vilaines choses qu'on puisse imaginer. (105r°)

Il n'appartient pas à un honneste & noble gentil'homme se vanger d'une femme, mais est convenable considerer qu'envers les dames l'esloignement des yeux est l'obly de la souvenance, & que tout ce qui est advenu à tous amans, luy peut encores advenir, (106v°-107r°)

Sibi parat malum qui alteri parat. (106v°)

Casta est quam nemo rogavit. (107v°)

L'amour & la pieté trompent souvent celui qui trop s'y fie. (107v°)

Accessorium sequitur naturam sui principalis. (108r°)

La flatterie est aujourd'huy plus profitable à l'homme que toute autre chose. (108v°)

Obsequium amicos veritas odium parit. (108v°)

La commodité est celle qui faict l'homme larron. (110v°)

Solatium est miseris socios habere pœnarum. (110v°)

Accidit in puncto quod non contingit in anno. (111r°)

Audaces fortuna juvat, & omnia vincit amor. (111v°)

Virtute duce comite fortuna. (112r°)

Un qui ayme ne doit avoir esgard à autre chose qu'au bien servir. (113r°)

Ne doit on pas preferer à tout autre bien le plaisir qu'on tire de la Dame aymée ? (113r°)

Quod exemplo fit jure fieri putant. (114v°)

Quand on s'achemine à une entreprise difficile, le sang se retire des extremitez corporelles, & court se rendre au cœur, fontaine des esprits vitaux. (115r°)

Sublimi feriam sidera vertice. (116v°)

Cum bonis ambula. (117v°)

Vir bonus dicendi peritus & non latro. (118v°)

Sub sordido pallio sæpe latet sapientia. (120r°)

Omnis homo natura scire desiderat. (120v°)

Quiconque cherche mettre fin à un sien juste desir, ne devoit jamais prester les oreilles aux lamentations feminines, & mesmement à celles d'une femme qu'on a de long temps aimée. (123v°)

Il n'y a chose au monde plus propre à appaiser l'ire des hommes, que l'humilité des ennemis. (123v°)

L'impetuosité du courroux transporte le plus souvent les hommes à commettre choses inhumaines & plaines de cruauté. (124r°-v°)

Un cœur repentant merite pardon. (125v°)

La mort est la fin des travaux & commencement de la vie. (126r°)

[*II*] vaut mieux faire plaisir d'un pied à un honneste homme, que d'un doigt à un sot & badin. (127v°-128r°)

Brevis oratio penetrat. (128v°)

O fortuna potens quàm variabilis, evertis tu bonos, erigis improbos. (128v°)

Letumque volunt pro laude patisci. (129r°)

Interpone tuis interdum gaudia curis, ut possis animo quemcumque sufferre laborem. (129v°)

Tormentum dicitur quasi torquens mentem. (132r°)

[*II*] se trouvent autant de manieres pour mettre en soupçon une femme d'honneur qu'il y a d'estoilles au ciel. (141r°)

Ceux qui ont de l'entendement ne s'esmeuvent pour choses tant legeres, & ne croient si facilement aux parolles d'un serviteur qui peut estre transporté de mille passions. (142r°)

La plus grande partie des femmes est honneste, & [...] plusieurs d'icelles qui par accident de fortune, ou par la malice des personnes, ont esté reputées impudiques, sont neantmoins tres chastes. (142v°)

La beauté du corps, donne un indice manifeste de la beauté de l'esprit. (143r°)

Les femmes se cognoissant n'estre aimées, sont [...] courtoises à favoriser ceux qui feignent les aymer. (143r°)

Qui ne peche point avec l'intention, ne merite blasme & chastiment. (143r°)

Mais pource que les hommes taschent avec le temps pouvoir vaincre toute chose, [ils] r'apportent toute operation à l'amoureux effect. (143v°)

Les actes veneriens ne se font és places publiques. (145v°)

Naist la mauvaise renommée du sexe féminin, non pour ses œuvres qui sont pour la plus part dignes d'eternelle louange, mais des accidens de fortune, de l'insolence des amants, de la malignité des hommes, & d'une generale & mauvaise opinion entrée és personnes adonnées au mal. (145v°-146r°)

Un peché follement fait, va follement en la maison du diable. (147v°)

TABLEAU DES COMPARAISONS

LE FIDELLE

J'en jouyray au moins de l'escorce comme je fais maintenant de ceste cy que j'ay en main. (6r°)
Sera ce que me direz comme s'il estoit mis soubs le pied. (7v°)
Vous en devriez prendre une pareille douleur, que de la chose renduë, de laquelle par emprunt on a long temps jouy. (8v°)
Plus aysément se conserve l'amour des animaux irraisonnables, que celui de ceste perfide espece [*femme*]. (9v°)
Tel est leur amour [*femmes*], que la vie d'un animal effimere qui meurt le mesme jour qu'il prend naissance, & n'est en rien dissemblable à celle fleur nocturne qui és tenebres se monstre gentille, belle & odoriferante, & au lever du jour qu'on en devoit jouyr, elle se seiche, & meurt. (9v°)
D'une mesme façon la nature engendre les femmes & les monstres. (9v°)
Il n'y a autre difference entre les monstres & les femmes, que de l'imperfection venant du plus au moins. (9v°)
Plustost les estoilles defaudent au ciel, que les femmes vous manquent. (10r°)
Gouverner les immortels celicoles, & les mortels terricoles à sa volonté, comme avec un frain fort & puissant. (11r°)
Ceste reluisante lumiere de vostre bel esprit lequel me fait souvenir que parmy vos condisciples de mon escolle, faisoit resplendir sa clarté, comme un soleil entre les menuës estoilles. (14r°)
Comme il est escrit d'Ulisse, on en peut autant dire de moy. (14r°)
Je l'ay cogneuë envers moy plus froide qu'un glaçon. (15v°)
Je devins amoureux d'une jeune dame plus plaisante à mes yeux que toutes les beautez du monde. (15v°)
Il est force que la beauté de la femme qui passe tout ainsi que l'onde d'une fontaine qui ne retourne à sa source, tresbuche un jour au peril de l'architecte & du masson. (16r°)
Plus grand est le nombre de ces choses qui nous apportent des incommoditez, que le plaisir de celles qui nous donnent du contentement. (16r°)
À la façon du moucheron amy de la chandelle [*je*] suis contraint courir à ma mort. (19r°)
Vous m'estes plus cruelle que n'est pas un tygre. (19v°)
Ses cheveux qui ores semblent estre de fin or, deviendront d'argent. (23v°)
Une femme sans amant est comme une vigne sans pesseau. (27r°)
Comme avec un vent prospere, les cieux soufflant les larges & amples voiles de ce mien negoce amoureux, pour en fin me faire surgir au tranquile & désiré port de la grace de ma tres aymée Victoire, ainsi selon mon desir m'est arrivé ce que je pouvois mieux desirer. (29r°)
Je me sens un certain defaillement du cœur, comme si j'estois empoisonné, ou si j'alloyis à la mort. (33r°)
L'amour leur [*femmes*] est comme une flamme entre deux vents contraires. (40r°)
Elles [*femmes*] ont leur foy plus fragile que le verre. (40r°)
[*Les femmes sont*] en leurs pensers [...] plus legeres que la plume voltigeante en l'air, & en fin [*sont*] plus mobiles que l'onde flottante en plaine mer. (40r°)
Attrapé, comme une soury prinse à l'amorce. (40v°)
L'amour des femmes est du tout different de celui des hommes, pource que icelles apres avoir mordu en l'ameçon, s'allument d'un double feu, & les hommes ayant prins du julep demeurent sans soif, & sont raffraichis. (41v°)

Il n'y a animal au monde plus vil que la femme. (46v°)

Bien [...] qui avec une petite & douce amorce, aleche nos cœurs, puis prins à l'hain comme le poisson, nous [*hommes*] conduit à la mort. (69r°)

Vos [*femmes*] courtoises & gracieuses parolles naissent plustost d'une pitié commune, que d'un amour particulier. (69v°)

Quelle chose peut estre pire que la femme ? (74v°)

Comme une simple volatile vous [*Fortuné*] estes laissé prendre au filet. (75v°)

Quand quelques bestes [*femmes*] sont picquées de cet esguillon [*l'amour*], elles [*bestes/femmes*] sont agitées de plus grande fureur que ne sont les jeunes bouvillons au temps d'esté. (78r°)

Il ne sortit jamais de la boëtte de Pandore aucune infirmité qui travaille tant l'homme que cela que fait une femme transportée d'une effrenée luxure. (79r°)

Euripide [...] estoit autant amoureux de toy que les chiens de coups de baston. (79r°)

J'ay pensé avoir le plaisir des chiens, lors que quelque jaloux plain d'envie les poursuit avec un baston. (81v°)

[*Je*] ne veux [...] oublier à me comporter avec vous comme avec un bon & parfaict amy tel que vous m'estes. (83v°-84r°)

L'amour des femmes ressemble à l'eau mise en un crible qui entre d'un costé, & sort par mille endroits (94v°-95r°)

Leur flamme [*femmes*] est comme celle d'une fine pouldre à canon, qui si tost qu'elle est allumée se haulse jusques au ciel, puis incontinent s'esvanouyt, n'y demeurant apres qu'un espais broüillard de fumée, lequel peut estre comparé aux fictions dont ces ingrattes usent ordinairement. (95r°)

La vie de ces amants qui ayment par jeu & mocquerie, est autant heureuse comme est miserable celle de ceux qui ayment à bon escient. (103v°)

Un cœur de tigre si cruel & glacé que aucune humaine affection ne le peut eschauffer ny esmouvoir à pitié. (104r°-104v°)

Plus venimeuse qu'une vipere [*femme*]. (105r°)

Mon estomac est autant vuyde que ma bourse. (109r°)

Les flots orageux de la mer de mon adverse fortune. (111r°)

Plus chargé de boys que d'argent. (112r°)

Assaillir à l'impourveu, *veluti lupus tonsibilem pecoram*. (115v°)

Comme un malade febricitant j'ay recours à vous. (115v°)

Afin que comme un marinier, lequel estant *hinc illuc jactatus* par les fluctuantes ondes de l'amoureuse mer, je puisse *tandem* conduire ceste fresle nacelle au désiré port de vos amoureux bras, & luy donner fond, m'arrestant en la tranquillité de vos graces. (116r°)

[*Je*] seray comme un faussaire & frauduleux, comme un mal'heureux larron infamement fouëtté par les rues, par les places, par les carrefours. (129r°)

Se trouvent autant de manieres pour mettre en soupçon une femme d'honneur qu'il y a d'estoilles au ciel. (141r°)

Je ressemble à ceux que condamnez à la mort, si on leur fait grace de la vie, la perte des yeux ou des mains leur semble un tres-grand gain. (148v°)

La lecture du comique chez le Champenois Pierre de Larivey et les auteurs français de la fin du XVI^e siècle : le renouveau de la comédie et ses modèles italiens

Lorsque Pierre de Larivey publie ses six premières comédies en 1579, la comédie n'a pas encore répondu totalement aux aspirations des auteurs de la première génération de la Pléiade qui prétendaient enrichir la langue française, combattre le latin et la farce, et exalter la grandeur nationale de la France par l'imitation des textes antiques et italiens qu'ils traduisaient. Malgré les nouveautés proposées, il faudra attendre la seconde génération d'auteurs comiques, parmi lesquels Larivey est le meilleur représentant, pour que la comédie puisse s'imposer et prétendre rivaliser avec le modèle italien, dont elle tire profit, et le genre noble de la tragédie. Le type de réponse apporté, et plus particulièrement le travail effectué par Larivey pour repenser ce genre en devenir, suscite dès lors des interrogations. Par ailleurs, si l'ensemble des neuf pièces de Larivey semble désigner ce traducteur/adaptateur de pièces italiennes comme le principal actant du renouvellement et de l'émancipation de la comédie française à partir de l'apport italien, d'autres italianisants de la même génération, tels Louis Le Jars, François d'Amboise et Odet de Turnèbe, ont également pris part à ce grand projet qui, tout en rénovant le genre comique lui-même, participe de l'évolution et de l'affirmation de la langue française. Notre étude se propose donc, à partir de la lecture du comique d'œuvres publiées fin XVI^e-début XVII^e siècle, de déterminer la nature des liens qui unissent ces dramaturges et de mieux comprendre comment la comédie française a pu être renouvelée et mise au service de leurs aspirations les plus nobles et les plus ambitieuses.

Mots clés : Pierre de Larivey, Louis Le Jars, François d'Amboise, Odet de Turnèbe, comédie érudite, comédie facétieuse

The reading of the comedy in Pierre de Larivey and Italian author's work of the late sixteenth century : the revival of the comedy and its Italian models

Pierre de Larivey published his first six comedies in 1579, before the theatrical comedy had managed to fulfill the aspirations of the first generation of la Pleiade authors – namely, to enrich the French language, to fight Latin and farce, and to exalt the greatness of the French nation by imitating the very Ancient and Italian texts they translated. In spite of the innovations this first generation of authors introduced, it was not until the second generation, among whom Larivey is the best representative, that the comedy was able to come into its own, and to challenge the Italian model, of which it takes advantage, and to rival as well the noble genre of the tragedy. The precise nature of the innovations they introduced, and more specifically the actual work done by Larivey to rethink this evolving genre, both raise profound questions from this point forward. Larivey's nine plays seem to designate this translator/adaptor of Italian plays as the main agent of the revival and emancipator of the French comedy from its Italian roots. But other Italianates of the same generation, such as Louis Le Jars, Francois d'Ambroise, and Odet de Turnèbe, also took part in this ambitious project, which not only revitalized the comic genre, but also contributed to the evolution and affirmation of the French language itself. From the close reading of comic works published from the late sixteenth to the early seventeenth centuries, this study aims to determine the nature of the links between these playwrights, and to understand better how they helped to revitalize the French comedy and to place it at the service of their noblest and most ambitious aspirations.

Keywords : Pierre de Larivey, Louis Le Jars, François d'Amboise, Odet de Turnèbe, erudite comedy, facetious comedy

Discipline : LANGUES ET LITTÉRATURES FRANÇAISES

Spécialité : Lettres et sciences humaines

Università degli Studi di Milano -

Lingue e letterature straniere - Francesistica

Piazza San Alessandro, 1

20122 Milano - ITALIE



Université de Reims Champagne-Ardenne –

EA3311 CRIMEL

Maison de la Recherche - 57, rue Pierre Taittinger

51096 REIMS - FRANCE